

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA

III

# ESTUDOS DE CINEMA

Mariarosaria Fabris  
João Guilherme Barone Reis e Silva  
et alii (orgs)



Editora Sulina



FAMECOS



# ESTUDOS SOCINE DE CINEMA

## ANO III

Mariarosaria Fabris  
João Guilherme Barone Reis e Silva  
José Gatti  
Afrânio Mendes Catani  
Fernão Pessoa Ramos  
Maria Dora G. Mourão  
Tunico Amancio e  
Wilton Garcia

**(Organizadores)**



2003



PPGCOM-FAMECOS

© Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema - SOCINE

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

Organização editorial: *João Guilherme Barone Reis e Silva*

Revisão: *Lorena Parahyba*

Projeto gráfico e diagramação: *Daniel Ferreira da Silva*

Editor: *Luis Gomes*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação ( CIP )**

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

E82e Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001 / Organizado  
Mariasaria Fabris ... [et al.]. — Porto Alegre : Sulina,  
2003.  
619 p.  
ISBN: 85-205-0325-X

1.Cinema – História 2.Semiótica 3.Cinema – Aspectos  
Sociais I. Fabris, Mariasaria II.Título

CDD: 791.43  
302.2



*Editora Sulina*

Todos os direitos desta edição reservados  
à EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101  
Cep: 90035-190 Porto Alegre-RS  
Tel: (0xx51) 3311-4082  
Fax: (0xx51) 3264-4194  
[www.editorasulina.com.br](http://www.editorasulina.com.br)  
e-mail: [ed.sulina@via-rs.net](mailto:ed.sulina@via-rs.net)

Maio/2003

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

## ESTUDOS SOCINE DE CINEMA - ANO III

Organizadores:  
Marianosaria Fabris  
João Guilherme Barone Reis e Silva  
José Gatti  
Afrânio Mendes Catani  
Fernão Pessoa Ramos  
Maria Dora G. Mourão  
Tunico Amancio e  
Wilton Garcia



Este livro foi publicado com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, entidade governamental brasileira promotora do desenvolvimento científico e tecnológico.



CAPES

Beneficiário de auxílio financeiro da CAPES-Brasil

Apoio do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social  
da FAMECOS-PUCRS

PPGCOM-FAMECOS

Porto Alegre  
2003

**ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE**  
**Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema**

**I** 1997

Universidade de São Paulo (São Paulo)

**II** 1998

Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)

**III** 1999

Universidade de Brasília (Brasília)

**IV** 2000

Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis)

**V** 2001

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)

**VI** 2002

Universidade Federal Fluminense (Niterói)

# **SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema**

## **Diretoria e Conselho Executivo**

*Mariarosaria Fabris (Presidente)*  
*José Gatti (Vice-Presidente)*  
*Afrânio Mendes Catani (Tesoureiro)*  
*Tunico Amancio (Secretário)*  
*Wilton Garcia (Secretário pro tempore)*  
*Fernão Pessoa Ramos (Ex-Presidente)*  
*João Guilherme Barone Reis e Silva (Organizador Editorial)*  
*João Luiz Vieira*  
*Júlio César Lobo*  
*Roberto Moura*  
*Bernadette Lyra*  
*Fernando Mascarello*  
*Ivana Bentes*  
*Mauro Pommer*  
*Tetê Mattos*  
*Maria Dora G. Mourão*  
*Alexandre Figueirôa*  
*Denilson Lopes*  
*Eduardo Valente*  
*Carlos Roberto de Souza*  
*Alfredo Manevy*

Comissão Organizadora do V Encontro da SOCINE: João Guilherme Barone Reis e Silva (coordenador), Jacques Alkalai Weinberg, Flávio Vinícius Cauduro, Flávia Seligman, Fernando Mascarello, Glênio Nicolas Póvoas e Eliana P. Antonini.

[www.socine.net](http://www.socine.net)  
[socine@socine.net](mailto:socine@socine.net)

De 7 a 11 de novembro de 2001, a SOCINE realizou seu V Encontro Anual, em que pesquisas relativas ao setor audiovisual, em termos gerais, e, mais especificamente, ao campo cinematográfico foram apresentadas e amplamente debatidas.

Como nos encontros anteriores, o espectro dos argumentos tratados foi bastante variado, demonstrando a vitalidade das reflexões sobre as manifestações em imagem e som e o crescente interesse de outras áreas do saber pelo cinema, num intercâmbio profícuo que vem crescendo a cada ano.

Do cinema brasileiro foram abordados tanto temas que podemos considerar clássicos – como estudos relativos a Humberto Mauro, a Glauber Rocha ou ao cinema nacional dos anos 1950-1960 –, quanto temas contemporâneos, entre os quais a produção recente (muitas vezes em seu saudável diálogo com o passado) e reflexões sobre a construção do nacional, algumas delas nascidas das comemorações dos 500 anos.

As políticas cinematográficas nacionais também foram focadas, assim como foram debatidos os novos rumos que o ensino de cinema está tomando em nossas universidades.

No que diz respeito ao cinema internacional, ao lado de estudos sobre cinematografias sempre presentes nos encontros da SOCINE, começaram a ganhar maior visibilidade pesquisas sobre o cinema italiano e sobre a produção latino-americana.

As relações entre literatura e cinema foram ainda objeto de investigação, assim como a troca de experiências com o campo televisivo ou com outros suportes, seja em termos narrativos, seja em termos de inovações tecnológicas.

Etnografia, antropologia, ciências sociais e história são outras áreas que cada vez mais se debruçam sobre o campo cinematográfico para formular novas questões, principalmente ao examinarem documentários.

Instigantes também os estudos sobre cinema narrativo e antinarrativo e sobre narrativas experimentais, em que termos como reificação, pós-moderno, inter/hipertextualidade e virtualidade têm sido recorrentes.

Estudos de teoria e crítica cinematográfica sempre encontraram seu espaço nos encontros da SOCINE, tanto em seu viés mais clássico, quanto abordando aspectos mais contemporâneos como a espectralidade.

Vale ainda destacar a constante presença de pesquisas sobre corpo ou manifestações da sexualidade e suas relações com a censura.

Este volume reúne a maior parte das comunicações apresentadas no V Encontro e, com mais esta coletânea, a SOCINE espera continuar a contribuir para o debate sobre o complexo e compósito universo dos estudos cinematográficos em seu sentido mais amplo.

Mariarosaria Fabris  
Presidente da SOCINE

## Sumário

### O CORPO

***Cela de Ossos – o corpo e o vídeo com Marcelo Gabriel, 25***

WILTON GARCIA

### CINEMA, ENSINO E PESQUISA

***O lugar do cinema, 35***

FERNÃO PESSOA RAMOS

***Experiências da realização cinematográfica na universidade, 49***

JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA

### CINEMA BRASILEIRO I

***Nas margens de um rio (mix carioca), 55***

TUNICO AMANCIO

### REIFICAÇÃO E VIRTUALIDADE

***A informação num universo futuro de comunicação, 61***

ANTONIO HOHLFELDT

***A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up, 69***

ANNATERESA FABRIS

### DOCUMENTÁRIO I: RELIGIÃO

***A manifestação da fé: de festa popular à celebração de massa, 79***

MARIAROSARIA FABRIS

## CRÍTICA DE CINEMA I

***A revista Fundamentos e a crítica de cinema (1948-1954), 89***

AFRÂNIO MENDES CATANI

***Recife, anos 50: observações sobre a crônica de cinema, 96***

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO

***Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar, 101***

ARTHUR AUTRAN

## CINEMA BRASILEIRO 2: ANOS 90-01

***Cinema brasileiro 00/01: civilização, barbárie ou hibridação?, 111***

DENIZE CORREA ARAUJO

***Os caminhos aos centros do Brasil, 116***

NÁDEA REGINA GASPAR

## PAINEL I

***Lara Croft: do outro lado do espelho. Estudo do significado das estrelas de cinema no imaginário do espectador feminino, 123***

MILLA DERZETT

***Cidadão Slade: a vida de um homem é seu intertexto, uma análise da intertextualidade em Velvet Goldmine, 129***

ADRIANA AMARAL

***Aberturas cinematográficas vistas como vinhetas: uma perspectiva digital, 136***

DENISE MIZIGUTTI

## CINEMA BRASILEIRO 3: ANOS 80-90

***Orfeu e O Rap do Pequeno Príncipe: o cinema sobe aos infernos, 143***

SÔNIA OLIVEIRA

***O índice da narrativa: a inversão do modelo estrutural de Barthes no filme Tolerância, 148***

HUMBERTO IVAN KESKE

## DOCUMENTÁRIO 2: SIGNOS E ENUNCIÇÃO

***Realismo Documentário, Teoria da Amostragem e Semiótica Peirceana: os signos audiovisuais eletrônicos (analógicos ou digitais) como índices da realidade, 157***

HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA

***Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”, 164***

FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

## CINEMA E LITERATURA 2

***De Hafez a Makhmalbaf. A influência da literatura no cinema iraniano, 173***

IVONETE PINTO

***Adaptação de literatura testemunhal – origens, 180***

LARA VALENTINA POZZOBON

## CRÍTICA DE CINEMA 2

***A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica?, 189***

ALEXANDRE FIGUEIRÔA

## CINEMA BRASILEIRO 4: VIOLÊNCIA

***Bahia de Todos os Santos, Barravento e A Grande Feira: uma trilogia da fome, 199***

MARIA DO SOCORRO CARVALHO

***Cores e corpos: uma análise dos filmes Vidas Secas e Eu, Tu, Eles, 205***

LILIAN MARINA TAVARES HODGSON

***Pixote nas cidades: infância marginalizada e espaço urbano no cinema brasileiro, 213***

MAURÍCIO DE MEDEIROS CALEIRO

### DOCUMENTÁRIO 3: QUESTÕES TEÓRICAS

***Rindo de quê? O humor no documentário de Eduardo Coutinho, 223***

CONSUELO LINS

***Estética documentária, uma questão da memória discursiva, 229***

MARIANA BALTAR

***Um Lugar Chamado Chiapas: a intersecção entre o ficcional e o real no documentário, 235***

ANELISE R. CORSEUIL

### CINEMA BRASILEIRO I: NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

***Ângelo Anda Sumido: conquista e conscientização do público. O argumento de Ângelo Anda Sumido, 245***

NEWTON CANNITO

### DOCUMENTÁRIO 4: VIDA E MORTE

***Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano, 253***

ANDREA MOLFETTA

***Death Movies e Snuff: a morte como espetáculo nos documentários de exploração, 260***

LÚCIO PIEDADE

***Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira, 266***

LEANDRO GARCIA VIEIRA

### CINEMA INTERNACIONAL I

***Robert Bresson: o cinema num atormentado silêncio, 275***

SUSANA M. DOBAL

## ESPECTATORIALIDADE

***O espectador é um Outro, 285***

MAURO EDUARDO POMMER

***A Screen-theory e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico, 292***

FERNANDO MASCARELLO

## SEXO E CENSURA

***Você está com uma arma no bolso, ou está feliz em me ver?***

***Sexo e censura em Hollywood, 303***

TOM LISBOA

## EXPERIMENTAL

***Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema, 313***

FERNANDO MORAIS DA COSTA

***Apropriações antropofágicas em Triste Trópico, 320***

GUIOMAR RAMOS

## TELEVISÃO

***A experiência dos limites no cinema contemporâneo, 329***

ADALBERTO MÜLLER JR.

## CINEMA, TELEVISÃO E AUTORIA

***A ficção seriada e os limites do melodrama, 339***

LISANDRO NOGUEIRA

## PAINEL 2

***Chanchada: tradição nacional, 345***

DANIELA DUMARESQ

**O Cantinflado: o sentido do nonsense, 351**

MAURÍCIO DE BRAGANÇA

**JOGOS CINEMATOGRAFICOS: LUZ, CÂMERA E ILUSÃO**

**A montagem digital e o efeito ilinx, 361**

BERNADETTE LYRA

**Câmara de inclusão em Eduardo Coutinho, 366**

GELSON SANTANA

**Filmes lúdicos no cinema brasileiro: Júlio Bressane e Guilherme de Almeida Prado, 371**

RENATO LUIZ PUCCI JR.

**CINEMA ITALIANO**

**Black Sunday – Uma breve análise sobre o cinema gótico de Mario Bava, 381**

MARCELO CARRARD ARAUJO

**A mística do heroísmo, 385**

CÉLIA REGINA CAVALHEIRO

**MULHERES**

**A mediação da mulher na relação entre índios e brancos em Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, Uma Transamazônica, 395**

ANA LUCIA LOBATO

**A figura feminina nos filmes que abordam o nordeste brasileiro, 401**

JOSETTE MONZANI

**NOVOS SUPORTES E NARRATIVAS**

**Cinema digital, 409**

CEZAR MIGLIORIN

***Dançando no Escuro: o encontro da tirania ilusionista  
com a desgastada imagem hiper-real , 414***

AMARANTA CESAR

## **DRAMATURGIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA**

***Autor-espectador, 423***

RUBENS REWALD

***O multiplot cinematográfico da década de 90:  
funções dramáticas das cenas de morte, 430***

SABINA R. ANZUATEGUI

***Multiplotting: sentido entre histórias, 438***

ROSSANA FOGLIA

## **CINEMA E ETNOGRAFIA**

***Imagem de índio: vídeo, identidade e alteridade, 447***

EDGAR TEODORO DA CUNHA

***Yasuhiro Omori – filmografia, narrativas dialogais e cientificismo, 454***

FERNANDO DE TACCA

## **HUMBERTO MAURO, CINEMA E EDUCAÇÃO**

***Canto da Saudade: a exaustão e a transcendência dos “mestres”  
na obra de Humberto Mauro, 463***

ROBERTO MOURA

***Documentário científico no Brasil, 470***

STELLA OSWALDO CRUZ PENIDO

***O Livro das Letras Luminosas” – Humberto Mauro e o Instituto  
Nacional de Cinema Educativo, 475***

SHEILA SCHWARZMAN

## NARRATIVAS EXPERIMENTAIS

***O objeto na condução narrativa: o caso o Ano Passado em Marienbad, 485***

LUIZ ANTONIO LUZIO COELHO

***Cinema condicional/cinema destino: os caminhos da simultaneidade, 491***

RAFFAELLA DE ANTONELLIS

***O Ano Passado (?) em Marienbad, 499***

WANESSA MACHADO

***A colagem em Garotos de Programa, 507***

FABIANO GRANDENE DE SOUZA

## INTER E HIPERTEXTUALIDADE

***A metrópole replicante, 517***

ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA

## CINEMA INTERNACIONAL 2

***O ano em que fomos enganados (magia, teatro de sombras e misticismo como ferramentas de leitura da política no filme***

***O Ano em que Vivemos em Perigo), 527***

JÚLIO CÉSAR LOBO

***O cinema de Hollywood nos Anos Trinta, o American Way of Life e a sociedade brasileira, 533***

MAURICIO REINALDO GONÇALVES

## IDENTIDADE E SEXUALIDADE

***Dançando em cor-de-rosa, 549***

ANTONIO EDUARDO DE OLIVEIRA

## CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS

***O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento, 555***

PAULO MENEZES

***Cinema documentário e ciências sociais: um diálogo profícuo, 562***

ANTONÁDIA MONTEIRO BORGES E DÁCIA IBIAPINA

## GLAUBERIANAS

***É preciso devorar a cabeça de Glauber, 573***

REGINA MOTA

***Repetição e violência: sintomas em a Idade da Terra (1980), 578***

REGINA GLÓRIA ANDRADE

## PÓS-MODERNISMO

***Quentin Tarantino, o cinema de gênero pós-moderno e o estilo eclético, 587***

MAURO BAPTISTA

***O jogo intergenérico em Pulp Fiction, 594***

FERNANDO VUGMAN

## INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA: AMÉRICA LATINA E BRASIL

***A política cinematográfica no período de 1990-2000, 603***

ANDRÉ GATTI

***Os novos estúdios e suas novas tecnologias, 613***

GUSTAVO ADOLFO ALVEDRA SAAVEDRA

**O CORPO**

## Cela de Ossos – o corpo e o vídeo com Marcelo Gabriel<sup>1</sup>

WILTON GARCIA  
USP, DOUTORANDO

*Danço num instante de microvácio.  
Dentro da certeza física da lógica existe  
um microvácio que é um espasmo  
da própria lógica (...) é o momento que você  
perde a noção da quantidade,  
do infinito (...) é menos que o máximo no mínimo  
(...) não cabe dentro de um conceito, não chega  
a ser uma realidade (...) o microvácio é um  
sintoma do sentido restrito da linguagem.*  
Marcelo Gabriel

As revelações intertextuais compreendidas no vídeo *Cela de Ossos* (1999), com direção de Alexandre Pires, expõem raros momentos paradisiacos numa rede de singularidades acerca da *performance* (Cohen, 1998) de Marcelo Gabriel. A imagem, aqui, se tece pela abertura da *poética das alteridades* presente na obra do bailarino, em que cada movimento de *tempo-espaço* se processa sobre coordenadas discursivas. A descrição da cena pontua traços do conceito da *Homoarte*, pois o trabalho do artista aparece como uma suposta “obra aberta” (Eco, 1991) em que a interferência do observador constitui i-se no *continuum* do processo de criação (Salles, 1999). Uma condição homoerótica pode ser percebida mediante o exercício de leitura como escritura de um *entre-lugar* – espaço da (inter)subjetividade. Assim, a fronteira postula-se por uma ausência, como uma marcação do excesso, conferida na imagem híbrida (Canclini, 1998, Bhabha, 1998), do ato performático que, em vídeo, demonstra elementos circunstanciais para a construção do conceito de *Homoarte*.

Para auxiliar meu posicionamento conceitual e metodológico, realizo uma leitura reflexiva sobre esse ato performático de Marcelo Gabriel, a partir das teorias críticas contemporâneas que investigam a noção de *performance para além* de suas propriedades objetivas, em um diálogo intermitente com os estudos culturais, incluindo, assim, os afluentes de desejo e política.

A *performance* compartilha de uma condição apropriadamente em sua natureza transideológica ao ser observada como reminiscência de uma demonstração artística e política. O momento transideológico constitui-se na discursividade prevista pelas redes de conversações e absorve os deslocamentos

do objeto em um *espaço transicional*, em que a ação se concebe como forma de manifestação orgânica. Nessa pulsão sistêmica, a subjetividade recupera esses elementos conceituais e designa a contundência do objeto corporal.

A cela performatizada, neste espetáculo videográfico, intercala uma amplitude do campo enunciativo da prisão, que pode ser *vista/lida* na extensão de prisões cotidianas das relações de parentescos, casamentos, amizade, compromissos profissionais e responsabilidades comunitárias. Penso que a cela contém o campo das relações (inter)subjetivas, recortadas em sua lógica axiomática, pois nessa condução descritiva demonstra premissas pertencentes a um sistema normativo, o qual se apresenta exposto em seus modos de constituintes de aprisionamento. Assim, a penitenciária serve somente para uma inspiração do processo de criação de Marcelo Gabriel, visto que seu trabalho está *para além* de uma determinância exclusivista, esbarrando-se na contenção do corpo em um ambiente “duro”. Esta imagem corpórea tensa pode ser referência de armazenamento, transformando-se em grades como barreiras – extraídas da idéia de ossos. Poderia, talvez, remeter aos entremeios do corpo: o fronteiroiro desenho da sustentação óssea ou o limite interno/externo do corpo humano.

O corpo configura-se no vídeo sob intervalos, criando uma (re)dimensão processual de efeitos de sentidos, em que as imagens subseqüentes desse corpo perfazem uma mutabilidade contingente. Considerando isso pelo viés do deslocamento baseado nos intervalos das imagens, compreendo que há uma recondução do próprio tempo, mediante o gesto performático de Marcelo Gabriel ao incidir o corpo no espaço.

Desta forma, o registro videográfico opta pelas especificidades da *diferença*, manifestada pelos corpos metamorfoseados em cena, os quais se abrem para conotações múltiplas: uma criança, pássaro, mulher, homem, soldado, velho/a, cárcere, casulo. Interessante observar que esses efeitos transportados nas imagens corpóreas não prescindem de uma seqüencialidade, isto é, a *diferença* contida nos corpos abastece os operadores culturais de leitura, aqui, entendidos como instrumentos para a construção do conceito de *Homoarte*.

A exibição do vídeo pondera questões que, efetivamente, incomodam o público, pois a (*des*)continuidade do corpo produz um estranhamento na dimensão perceptiva do observador. Visto que o “olhar”, absorvido na narratividade fixa/cristalizada, regulamenta uma coerência de imagens, distanciando-se da proposta ousada de Marcelo Gabriel, que aponta uma atualização da dança contemporânea. Ou seja, sua lógica produz um deslizamento do enunciado, em que pode exprimir marcas de uma transição, mas não demonstra que a mesma existe.

Um olhar enigmático, entre a *ambigüidade* e a *ironia*, como categorias discursivas, coloca-se diretamente para a câmara, que (de)marca em *close* – captando detalhes do rosto – ao transitar da boca para os olhos com os créditos de apresentação. A imagem em P/B (preto & branco) predomina pela intensidade de branco que reafirma os contornos da face de Marcelo Gabriel. Assim, a câmara se desloca acompanhando os movimentos lentos do bailarino.

Nessa narratividade não-linear, a próxima cena desponta na constância do *close* para o primeiro plano, seguindo ao plano americano e o plano geral, respectivamente criando uma amplitude da visão perceptiva do observador. Surge a manifestação de uma nudez, perdida sobre a montanha uma luz reforçada por filtros amarelos revelando o dia. O local e a personagem expõem-se como apresentadores de uma natureza, em que as imagens de máquinas ou de tecnologias não aparecem, apenas a câmara digital registra a constituição da *performance*.

Sob o fluxo de uma construção do conceito de *Homoarte* considero que, o agenciamento desse corpo nu busca instaurar uma negociação com o próprio corpo, explicitando sua condição narcísica. Pela ótica de um *voyeur*, o observador, deste modo, testemunha um processo de convulsão, uma angústia vivenciada pela personagem, que se descontrola entre hiatos espaciais, evidenciando o *entre-lugar* das articulações adaptativas que se manifestam, *quase que*, de modo antropofágico.

Há um olhar paradoxal, sugerindo um direcionamento concentrado e ao mesmo tempo perdido, procurando algo distante que segue a (*des*)territorização sociocultural e artística que demonstra a degradação e a condenação. O corpo expressa simulacros entre um coração colorido tatuado sobre o peito ou asas de anjos desenhadas nas costas, como marcas da pele. Os registros impregnados no corpo demarcam um devorar antropofágico ao remeter às imagens metamorfoseadas estampadas na pele do artista. Assim, a *ironia* manifesta-se em uma vertente, cujas imagens superpostas no corpo acumulam graus de identificação diferenciados que transitam na dinâmica do olhar do telespectador com os gestos performáticos da nudez do artista. Desta forma, considero a *ironia* como recorrência de uma categoria discursiva que investe na narratividade, interessada em promover um estado de *ambigüidade* contido no reinvestimento de leituras que possibilitam a (*des*)construção do objeto. Neste caso, o corpo veicula essas agregações discursivas.

Nesta perspectiva, a categoria discursiva – *corpo* – compõe-se como uma mediação entre objeto e observador, em que o ato da observação contempla o *agenciamento/negociação* presente no enunciado e organizado pelas *associações discursivas* e pelos operadores culturais de leitura.

Já a banda sonora configura-se com um barulho de mato sendo, paulatinamente, atritado, esbarrado, pisado. O bailarino joga-se sobre um capim árido num rastreamento incessante pela mata, em que um fundo sonoro expressa um som sintético, de ondas magnéticas, mixando-se com uma respiração ofegante, sussurros violentos e murmúrios que apavoram. Poeticamente, uma voz trêmula balbucia ruídos que potencializam um volume crescente, resultando em uma dificuldade de apreensão cognitiva. As particularidades observadas como traços da poética de Marcelo Gabriel (*des*)constróem a precisão dos enunciados, empregando mensagens desafiadoras que se entrecruzam com trechos incomensuráveis de uma fonética ímpar à deriva de sua rítmica visual. O campo sonoro constitui a contingência das cenas que se (inter)ligam, reforçadas por um conjunto de falas (*des*)conexas que extrapolam “*máscaras*

de gelo” e “chuva de luz”<sup>2</sup>. A declamação de pequenos fragmentos textuais desdobram-se entre um áudio, *quase que*, irreconhecível, no entanto, associado à expressão performática caracterizada pela coreografia do bailarino. Essa indecibilidade (Bhabha, 1998: 89) recompõe uma narrativa das margens para a (re)apropriação de sentidos.

Retomando o campo visual, amplio minhas considerações sobre os efeitos imagéticos de um lugar morto, metaforicamente, *como se* fosse um paraíso perdido que descreve a tarde quando o sol cai, e a aflição, a agonia e o descontentamento da personagem. Na dimensão tecnológica, a câmara de vídeo propõe duas estrelas solares sobre os olhos do espectador como se fosse um *jogo* (Caillois, 1987; Lyra, 2000). O céu azul identifica manchas e borrões de nuvens, em uma perspectiva celestial de abrangência da natureza implementada ao longo dessa narratividade. A noite cai e com ela surge um vulto de capuz. Uma penumbra apenas. A imagem mostra e esconde simultaneamente um sujeito que, nesta mesma intenção, (re)vela. Um paletó do exército com medalhas, um sapato vermelho de salto alto, um sino de mão barulhento, uma faca, um vestido curto e um olhar prostado que se eleva junto ao corpo num andar fragilizado, lento e constante.

Cai a noite, a câmara trepida violentamente em um círculo de fogo que surge como uma celebração xamanista. Do primitivo, como primeiro, ao tecnológico, como atual, inscreve-se em uma presença ritualística do bailarino que dança nu dentro de uma roda de fogo, marcada no chão. A coloração de uma queimada entre o amarelo e o vermelho aquece a *performance* de movimentos circulares da cintura de Marcelo Gabriel, assim como a musicalidade introspectiva do vídeo enuncia *O círculo consome o corpo de miséria*. A câmara foca e desfoca, dissolvendo a imagem diante do observador como uma vertigem (inter)cambiante que distancia e aproxima os elementos da cena.

No decorrer dessa narratividade, uma cena em P/B resgata a terra como lugar do pó que se mistura com cinzas como prenúncia da morte. Paradoxalmente, o princípio se remete a um tratado sobre a gênese da criação e aponta algumas deformações apocalípticas que estimulam a pensar sobre a dor, o parto, o abismo. As contorções físicas parecem procurar a mediação visual de um parto como quem brinca no pasto com a cena do parir de um Macunaíma. A ênfase e o entusiasmo são sentimentos presentes na imagem que invertem as polaridades flexíveis de uma conduta dionisíaca. Nesse instante, os efeitos técnicos recuperam um campo restrito da cena para a compreensão intimista de um clima noturno. A indução descritiva da observação detalha o pé do bailarino sobre uma pedra como supostamente pudesse desenhar entre diferentes tons de claro e escuro manchas e borrões sobre a pele machucada.

O trovão anuncia uma construção indicial da chuva que não se confirma pois a água não se faz presente nesta discursividade, mas pode ser considerada como uma condição de passagem. Assim, também, (re)configura-se uma narratividade não-linear que, simultaneamente, presentifica e ausenta a regularidade do contexto como mensagem de alerta na predominância que constitui

um *corpus de tempo-espaço* como efeitos de *flashes* fotográficos. Essa dimensão anamórfica percebe-se de modo *quase que* irregular, pois a velocidade do acontecimento em cena impossibilita observar de outro ângulo. Sentado, o bailarino lava o corpo, lentamente, com a areia que suspende com as mãos sobre o corpo em uma posição de relaxamento – como um buda.

Para reforçar meu posicionamento conceitual, realizo uma leitura crítica sobre o ato performático de Marcelos Gabriel, a partir de três autores das teorias críticas contemporâneas (Phelan 1998; Muñoz, 1999; e Zumthor, 2000) que investigam a noção de *performance para além* de suas propriedades objetivas, além do diálogo intermitente que faço com pesquisadores dos estudos culturais, incluindo, assim, os afluentes de desejo e política. Desse modo, a *performance* compartilha de uma condição apropriadamente em sua natureza transideológica (Hutcheon, 2000) ao ser observada como reminiscência de uma demonstração artística e engajada. O momento transideológico constitui-se na discursividade prevista pelas redes de conversações (Maturama, 1997) e visa absorver a transitoriedade do objeto em um *espaço transicional* (Winnicott, 1975), em que a ação se concebe como forma de manifestação orgânica. Nessa pulsão sistêmica, a subjetividade recupera esses elementos conceituais e designa uma lógica própria do objeto. Assim como pode exemplificar a imagem do anjo inspirada neste trabalho de Marcelo Gabriel.

*Anjo, vem anjo.  
 Eu sei que você está aí, anjo.  
 Por que não responde.  
 Anjo da rosa  
 Anjo da tempestade  
 Anjo do abismo?  
 Perdi o caminho de volta pra casa.  
 Perdi meus passos no rosto da areia branca  
 De ossos do silêncio.  
 Achei no vinho da alma a crina da noite  
 Âncora de ossos no néctar de cinzas das estrelas.  
 Anjo, me prenda nos braços (do vento)  
 e me leve num beijo que cega.  
 Beijo de luz, nos braços da tempestade.  
 Venha, siga-me nos olhos do cego.  
 Anjo, me suicida no precipício do céu  
 Deste abismo negro que é sua carne.  
 Anjo, me leve<sup>3</sup>.*

A visão do anjo parece acertar o desejo de seu autor: por meio dessa condição que inexistente, pode-se prever um modo poético para escapar pela *diferença*. Um cupido que se objetifica na imagem serena de uma sensibilidade afetiva, que também tem a capacidade de reverberar outras tipologias angelicais.

## Estudos Socine de Cinema

Um relacionamento entre o anjo e o Ser talvez propõe uma dinâmica narcísica em uma profunda comunhão do artista com seu interior. Na simplicidade do poema acima, intercala-se a oração e o desespero aos vultos de uma criação imagética, como pistas de um possível *amor homoerótico*. Ao conclamar a figuratização do anjo surge a evocação do demônio, como um dueto inseparável – o artista e seu protetor – o *anjo da guarda*. O processo de criação de Gabriel, no contexto dos artistas mineiros, experimenta algumas intertextualizações acerca da experiência cristã que se vincula à condição local religiosa e barroca. Onde há perigo, também há o milagre. Assim, a cada provocação estabelecida pelo bailarino, o princípio da felicidade está sendo paulatinamente discutido. Considero a existência de uma comunhão de elementos que convergem para a configuração de um tecido híbrido no trabalho de Gabriel.

Poderia ser, talvez, a manifestação de um anjo interpretando uma música sinfônica, que demonstraria o absurdo de uma discursividade sobre a vida, como o bíblico anjo Gabriel, que como Hermes da mitologia também aponta as incertezas. No entanto, a anunciação de Marcelo Gabriel está na versatilidade criativa de uma performance corporal, quando esbarra na práxis humana. Seu ato enunciativo, *quase que se constitui em um anti-homem*<sup>4</sup> multimídia, que vem se pontuando contemporaneamente no campo da arte e da cultura, com sua tecitura ambígua ao tratar de temas polêmicos. Afino que a duplicidade que envolve essa narratividade sobre o vídeo *Cela de Ossos* orienta-se pelo desapego do artista que atira o coração sobre a platéia no espetáculo de dança/teatro. Essa atitude enunciativa inscreve sobre o abandono e a submissão da imagem do corpo quando destrói a possibilidade de manifestação do calabouço, da clausura, da prisão. O acuado pela opressão do sistema somente se compreende desta forma – sobre a lógica hegemônica dominante –, porém pode subverter o sistema ao (re)apropriar uma recartografia em que desejo, erótica, paixão, amor ou sexo possa expressar sua diversidade.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabalho faz parte da minha tese de doutorado *Imagem e Homoerotismo – a sexualidade no discurso da arte contemporânea*. Esta pesquisa objetivou estudar a relação entre arte contemporânea e a sexualidade humana vista como uma expressão, em especial o homoerotismo. Deste modo, procuro investigar traços homoeróticos apontados em manifestações visuais contemporâneas, as quais são utilizadas no processo de construção do conceito *Homoarte*.

<sup>2</sup> Fragmentos do vídeo *Cela de Ossos* (2000).

<sup>3</sup> Poema de Marcelo Gabriel, extraído do espetáculo *Cela de Ossos*, 1999.

<sup>4</sup> Torna-se necessário evidenciar que não se trata, aqui, de um ato de uma resistência opositora, formadora de uma dialética. Porém aponto o *Manifesto anti-homem*, produzido por Marcelo Gabriel em 1997, como um desdobramento conceitual da obra desse bailarino.

## Referências Bibliográficas

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CANCLIN, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ECO, Humberto. *Obra aberta – forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 8ª ed., 1991.
- GARCIA, Wilton. *A forma estranha: ensaios sobre cultura e homoerotismo*. São Paulo: Pulsar, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma – ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. João Cezar de C. Rocha (org.) Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LYRA, Bernadette e Wilton Garcia (orgs.). *Corpo e cultura*. São Paulo: Xamã-ECA/USP, 2001.
- MUÑOZ, José Steban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. University of Minesota Press, Minneapolis – London, 1999.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked – the politics of performance*. New York: Routledge, 1998.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado*. São Paulo: Annablume, 1999.
- WINNICOTT, Donald. *O brincar & a realidade*. Trad. José O. de A. Lima e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Penerich. São Paulo: Educ, 2000.

# **CINEMA, ENSINO E PESQUISA**

## O lugar do cinema

FERNÃO PESSOA RAMOS

UNICAMP

O campo dos Estudos de Cinema na universidade brasileira pode ser tematizado, tendo como baliza três elementos: 1) as formulações em torno do impacto das novas tecnologias; 2) a ideologia pós-estruturalista, marcada pelo questionamento do posicionamento subjetivo na formulação de campos do saber; e 3) a presença dominante nas universidades de professores e estudantes com interesses e formação mais voltados para a realização cinematográfica. O resultado da conjunção destes três fatores, conforme procuramos detalhar neste artigo, é um espaço excessivamente reduzido para a pesquisa e a reflexão sobre cinema. Por Estudos de Cinema pretendemos designar o conjunto de disciplinas que trabalham com cinema através de metodologias baseadas na história do cinema (períodos, gêneros, estudos autorais, cinematografias nacionais), na teoria do cinema, na análise fílmica. Estudos que têm por objeto a forma cinematográfica, pensada de maneira ampla mas caracterizada por formas narrativas/imagéticas de contornos estruturais. Incluímos no conjunto de disciplinas que forma este campo, o estudo da inserção social do modo de produção cinematográfico, a partir da realização do valor da mercadoria filme, em circuitos de exibição, distribuição e produção. Cinema deve ser entendido como o eixo central, a medula, de um conjunto de disciplinas que trabalham com o universo de imagens sonoras em movimento. Neste sentido, formas próximas como a videoarte, as artes performáticas, as instalações imagético-sonoras, e mesmo formas narrativas derivadas como novelas, minisséries ou telefilmes, ou ainda um campo imagético de forte tradição cinematográfica como o documentário, – podem e devem ser trabalhadas em cursos de cinema. Para tal, não é necessário inflexionar a área, como um todo, de modo indiferenciado, em direção à geléia geral da audiovisualidade. Cinema, televisão, fotografia, infografia, são fascinantes campos de estudo no universo das mídias contemporâneas que só tem a perder quando vistos através da lente da confluência.

Por outro lado, o hiperdimensionamento da questão tecnológica leva à sobreposição entre “meio” e “conteúdo”, e à criação de conceitos híbridos, de pouca operacionalidade metodológica. Ao vermos a história do cinema a partir do eixo da confluência midiática salta aos olhos o empobrecimento da perspectiva de análise. O que é material válido para estudos de casos e monografias, não possui estofamento para constituir-se em eixo definatório do campo cinematográfico e de outras áreas da comunicação. A arquitetura dos cursos superiores na área de cinema, quando baseada em objetos sem tradição histórica ou bibliografia sedimentada, tem levado a área de Comunicação como um todo a deforma-

ções. Criamos e reformulamos cursos em torno de crenças pessoais, em torno de projetos pessoais de pesquisa, sem nenhum vínculo com a presença social ou histórica do campo a ser trabalhado. A onda de empatia com a novidade tecnológica parece poder levar tudo de roldão. A excessiva confluência interdisciplinar, que transparece no conceito de ‘audiovisual’, impede a análise histórica/diacrônica e a necessária especialização didática. Acabamos tendo profissionais que sabem repetir o credo na transformação tecnológica, o credo na confluência midiática, mas não conhecem a história e a reflexão que fundamenta o pensamento dos meios com os quais que trabalham. Isto reflete-se em cursos com disciplinas sem nenhuma tradição bibliográfica e sem professores realmente habilitados para exercer docência em campos de conhecimento mais sólidos. Por outro lado, um grupo cada vez maior de profissionais, formados para atuar em áreas concretamente presentes em nossa realidade cotidiana, como o cinema e a televisão, vêm reduzidas suas chances de inserção profissional se não se submeterem ao verdadeiro “samba do crioulo doido tecnológico” que predomina em currículos contemporâneos. Este artigo procura trabalhar aspectos desta situação, concentrando-se nas dificuldades encontradas para estudar, pesquisar e ensinar cinema na universidade brasileira.

### ***1) Sobre as formulações em torno do impacto das novas tecnologias: o fetichismo da técnica e a falácia da convergência. Sobre a questão do “audiovisual” e a especificidade cinematográfica.***

O impacto com que a questão da evolução tecnológica atinge hoje estudantes, professores, cineastas, jornalistas, revela um pouco da fragilidade intelectual própria a um país periférico. O peso que o deslumbre com a novidade tecnológica passou a exercer nos estudos das Ciências Humanas e, em particular da Comunicação, possui um evidente paralelo com outras “modas” intelectuais que assolaram nossa terra. Em um interessante estudo sobre os dilemas do liberalismo no Brasil escravagista do séc. XIX<sup>1</sup>, Roberto Schwarz detecta algumas destas contradições a partir do fértil conceito de “idéia fora lugar”. Seria o “fetichismo” da técnica, o deslumbre com a novidade tecnológica, uma “idéia fora de lugar”? Faria parte daquilo que este autor aponta como a tradicional “lepidez ideológica das elites”, contraposta à “eternidade das relações sociais”, configurando “esta espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos”<sup>2</sup>? Ou poderíamos pensá-lo, em uma linha não muito distante, como Paulo Emílio Salles Gomes ao abordar as chanchadas, a partir dos dinâmicos resultados (embora, às vezes, efetivamente cômicos) de nossa “incompetência criativa em copiar”<sup>3</sup>? As mediações para destrinçar o deslumbre tecnicista ainda estão para serem feitas. O fato é que a vida cotidiana da população de nosso país não parece, em absoluto, girar com tanta intensidade em torno deste eixo. A realidade periférica brasileira, na medida mesma de sua descentralização, leva a uma absorção ideológica, duplamente desproporcional em intensidade. Enquanto realidade autóctone desprovida do “motor”, digamos assim, para a produção es-

trutural daquilo que absorvemos; e pela falta de estruturas sociais orgânicas que permitam o modular, com os devidos contornos e resistências, da nova moda ou onda.

Embora já tenha possuído a chancela de novidade tecnológica, Estudos de Cinema é atualmente um campo acadêmico que, na maior parte de suas disciplinas, não encontra no fator de renovação tecnológica um elemento determinante. Estudar cinema hoje é um pouco como estudar literatura. Trata-se de uma forma discursiva com imagens e sons, estabilizada, predominantemente narrativa, que oscila entre a tradição da vanguarda – onde costumamos encontrar formações mais fragmentadas – e o modelo mais clássico. Além de sua forma ficcional, podemos igualmente localizar a tradição documentária, a ser determinada, predominantemente, a partir de um discurso de caráter assertivo sobre o universo exterior à câmera. Em termos de linguagem, ambos os campos, ficcional e documentário, possuem proximidade evidente, com particularidades histórico-estilísticas. Algumas formações próximas, mas diretamente relacionadas, em termos de linguagem narrativa, à tradição cinematográfica, podem ser encontradas em formas mais especificamente veiculadas pela mídia televisiva.

É importante não confundir mídia e forma narrativa veiculada nesta mídia. Algumas formas narrativas, ou espetaculares, são particulares à mídia televisiva, outras não. O cinema, propriamente, deve ser entendido enquanto forma narrativa que pode ser veiculado pela mídia televisiva, pela mídia sala de cinema ou, mais recentemente, pela Internet. A veiculação do cinema pela mídia televisiva flexiona sua forma narrativa de modo pouco significativo. Ou seja, não me parece ser um elemento fundamental na análise, a ponto de justificar a flexibilização de todo o campo de Estudos de Cinema em torno de um conceito como “audiovisual”. O fato do cinema ser feito através de câmera com suporte digital ou película é digno de pesquisas e publicações, mas também não incide sobre o campo dos Estudos de Cinema como um todo, diluindo suas fronteiras. O grande número de filmes recentes produzidos com utilização de suporte digital é a prova mais evidente desta afirmação. O suporte digital serve tanto para experiências de vanguarda, no limite do performático, como para narrativas clássicas, não havendo uma incidência determinante sobre a forma do cinema. Nas fronteiras do cinema/filme, localizamos, em uma interação dinâmica, a telenovela, a minissérie e outras formas próprias ao meio televisivo, como os chamados telefilmes. A telenovela é, em termos discursivos, um filme mais longo. Com sua especificidade, a estrutura de disposição da ação e personagens mantém um vínculo evidente com a tradição narrativa de significação com imagens em movimento, surgida nos anos 10 do século XX, que denominamos narrativa clássica. Apesar do cinema ser a grande matriz da linguagem narrativa televisiva, a televisão possui uma realidade própria que vai bem além da forma narrativa com imagens em movimento e sons que encontramos em telefilmes, minisséries, telenovelas. O universo da inserção social e de linguagem de programas de auditório, noticiários, transmissões ao vivo, musicais,

talkshows, eventos esportivos etc., compõe um horizonte para além do campo cinematográfico que pode e deve ser estudado em sua especificidade. Do mesmo modo, a tradição cinematográfica, ainda que veiculada através do meio televisivo, não se restringe a este universo. Estudos de caso onde a confluência cinema e televisão é significativa podem ser extremamente interessantes, mas estão muito longe de poderem servir de sustentação para uma inflexão metodológica das duas áreas em um todo orgânico. Do mesmo modo que não podemos vislumbrar hoje (para além do deslumbre tecnicista), a convergência destes campos, seria redutor estudá-los como convergentes no passado. O campo dos Estudos de Cinema pode e deve manter sua especificidade histórica, teórica, conceitual e analítica.

A noção de que a tradição cinematográfica deva ser obrigatoriamente estudada em sua confluência com outras mídias advém de outro raciocínio falacioso, que tem sua origem na influência exercida pelo pensamento fixado na renovação tecnológica. O cinema, por ter em sua base imagens e sons captados maquinicamente, através de técnicas audiovisuais, é particularmente sensível a esta ideologia. Imagina-se uma evolução linear, tendo como horizonte a dimensão do novo e uma superação excludente da convivência entre formas díspares, norteadas unicamente pelo fator inovação tecnológica. Fatores sociais e econômicos que impedem a evolução linear do eixo tecnológico são, na maioria das vezes, ignorados. O principal mito que o evolucionismo tecnológico produziu é o da confluência, ou convergência, dos meios. Na realidade, assistimos hoje a uma divergência dos meios, com a convivência simultânea de linguagens imagético-sonoras distintas, veiculadas através de mídias distintas, apresentando momentos-pico de convergência, que podem ser localizados pontualmente. O fascínio com o “gadget” tecnológico transforma a convergência pontual em algo sistêmico. A redução da pluralidade do universo das imagens à confluência uniformizadora, resulta em um conceito amorfo que designa uma realidade plural pelo conceito nivelador de audiovisual. O resultado é uma análise excessivamente sobredeterminada pela potencialidade de síntese entre suportes e linguagens.

Em termos concretos, em nossa práxis cotidiana, podemos apontar para a utilização de duas mídias principais: a internet e a televisão (para não mencionarmos o rádio). Apesar da retórica convergente estas mídias são utilizadas hoje, de modo predominantemente independente. A convergência da televisão com a internet vem ocorrendo em uma velocidade que não nos garante sua realização a médio prazo, principalmente se retirarmos de nossa análise a inflexão ilusória do axioma tecnoevolucionista. O erro no pensamento convergente está em se pensar os movimentos de convergência de uma forma global, dentro de um grande bloco unitário, sob o império da fascinação tecnológica. E, no entanto, não costumamos mandar email por televisão, nem navegamos na Internet utilizando nosso aparelho televisivo. Do mesmo modo, não assistimos, talkshows, novelas ou programas de auditório na Internet. Sim, isto é tecnicamente possível, mas não tornou-se socialmente significativo. É o ignorar desta distinção

que nos permite falar de um “reduccionismo”, presente na reflexão marcada pelo deslumbre tecnológico. Embora algo seja tecnologicamente possível não significa que, socialmente, vá ocorrer. O fato de que possa ocorrer em 50 anos, talvez também não seja significativo para a análise de nossa realidade social hoje. Precisamos de uma análise que se volte para a configuração efetiva, e não probabilística, da sociedade contemporânea em sua interação com os meios.

O campo dos Estudos de Cinema deve, portanto, ser pensado em sua especificidade, dentro de uma relação ativa, e não estática, com a tradição narrativa sonoro-imagética que conformou-se no século XX. Esta deve ser a referência estrutural para a definição de nosso horizonte de trabalho, mesmo quando trabalhamos nas franjas e nas intersecções desta tradição. Precisamos perder o receio de trabalhar com cinema, como se estivéssemos vinculados a algo de um passado extremamente remoto. Se o cinema subitamente secasse agora sua fonte de produção, ainda assim seria um fascinante e amplo universo a ser percorrido. Mas este não é o caso. Estamos trabalhando com o principal universo narrativo do nosso século e do século XX, presente massivamente em nossa sociedade através do meio televisivo, das salas de cinema e, minoritariamente, por enquanto, da internet. Ver um filme é algo presente e disseminado em nossa sociedade e mostra uma inserção orgânica com o modo de nosso agir cotidiano, difícil de ser ignorada.

## **2) Sobre disciplinas e currículos. A arquitetura dos “estudos de cinema” enquanto campo acadêmico e área de conhecimento.**

Os Estudos de Cinema possuem uma tradição que remonta, de uma maneira mais específica, à primeira década do século XX. A historiografia contemporânea tem como consenso um percurso que partiria dos grandes “historiadores/críticos” (Sadoul, Mitry, Jacobs), caminhando para uma progressiva introdução dos Estudos de Cinema na universidade, paralelamente ao desenvolvimento de um maior rigor metodológico, adquirido no contato acadêmico com campos epistemológicos tradicionais como a história, a filosofia, a teoria literária, etc. Os Estudos de Cinema formam-se, portanto, dentro da tradição de uma crítica de filmes, exercida em periódicos (Sadoul, Bazin, entre nós Paulo Emílio), às vezes misturada à realização (Jacobs, Mitry)<sup>4</sup>. No caso norte-americano, a entrada na universidade dá-se predominantemente através dos departamentos de literatura, a partir dos anos 60. Neste sentido, uma das áreas clássicas dos Estudos de Cinema, com bibliografia bastante ampla nos Estados Unidos, é a que cobre o campo de confluência entre cinema e literatura: diferenças discursivas, adaptações literárias, roteiros, etc. No Brasil, a porta de entrada dá-se nas Escolas de Comunicação, novidade dentro da academia nos 60, correspondendo à presença, cada vez mais intensa em nossa sociedade, dos meios de comunicação de massa. O fato do cinema não ter se articulado com áreas de artes plásticas e visuais, nem com a literatura, faz com que muitas vezes, seja encarado como mídia propriamente. No entanto, sua forma narrativa afunila para si o meio que

## Estudos Socine de Cinema

utiliza para expressar-se, de um modo bastante próximo da literatura (consideremos, por um instante, o livro enquanto meio), e completamente distinto da televisão. Este falso entendimento do cinema enquanto meio de comunicação de massa, talvez esteja na raiz dos problemas que enfrentamos hoje para estudar cinema na universidade brasileira.

Ao tentarmos especificar um pouco mais o campo a que estamos denominando 'Estudos de Cinema', é inevitável nos debatermos com as diferentes disciplinas que podem orientar sua constituição. É importante lembrarmos que não estamos lidando aqui com uma ciência exata, ou buscando estabelecer uma morfologia classificatória na área. A divisão em campos de conhecimento através dos quais podemos estudar o cinema obedece mais a necessidades próprias ao exercício acadêmico-didático, interagindo com a própria constituição histórica e bibliográfica de nosso objeto de estudo. Ao situarmos o campo dos Estudos de Cinema dentro do tripé "história", "teoria" e "análise fílmica", damos conta de um eixo com ênfase mais diacrônica/estilística, outro direcionado ao aprofundamento teórico e um terceiro propriamente analítico, centrado na unidade filme. É importante frisar que estes campos não são estanques. Ao contrário, interagem e interpenetram-se de um modo dinâmico. No entanto, o hiperdimensionamento da dependência entre estes campos, pode levar a uma interdisciplinaridade de raiz, com conseqüências negativas para a pesquisa e o ensino.

Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*<sup>5</sup>, Jean-Claude Bernardet traça considerações sobre a necessidade ou pertinência de se singularizar a disciplina "Cinema Brasileiro" no conjunto de disciplinas de história do cinema, apontando também para as limitações do próprio recorte de uma história cronológica. O questionamento feito pelo autor aos recortes clássicos da historiografia brasileira está em sintonia com pontos críticos à historiografia tradicional, levantados por autores como David Bordwell<sup>6</sup> ou Michèle Lagny<sup>7</sup> (a partir de perspectivas distintas), e acompanha as discussões metodológicas havidas nos anos 80 e 90 sobre a necessidade de se mudar a dimensão impressionista, e metodologicamente pouco rigorosa, em que foram feitas as primeiras histórias do cinema. Isto é verdade também no caso brasileiro e Jean-Claude consegue levantar pontos válidos ao centrar uma espécie de metralhadora giratória de questões e restrições (metodológicas e de conteúdo) na periodização da historiografia clássica brasileira<sup>8</sup>. O autor, no entanto, quer dar um passo maior e, partindo da exigência de uma metodologia mais rigorosa, questiona a própria possibilidade e validade de uma "história", dentro de uma perspectiva bastante influenciada pelos questionamentos pós-estruturalistas da posição subjetiva na elaboração de um Saber. Por exemplo, a justificada exigência de uma pesquisa que aponte a interação do cinema com outros campos do mundo do espetáculo, nas primeiras década do século, para uma definição mais rigorosa do objeto com o qual trabalhamos (o caso, bem levantado, do empresário de espetáculos Paschoal Segreto é convincente), acaba por ter um efeito inverso, levando à uma diluição perigosa do próprio campo do cinema.

O fato concreto, e preocupante, é que cada vez menos escolas onde se

ensina cinema consideram necessário dedicar disciplinas à história do cinema e, menos ainda, ao estudo do cinema brasileiro. Na própria escola em que estas disciplinas surgiram, dentro do universo acadêmico brasileiro, encontram-se hoje extintas. É interessante notar a convergência entre a visão do cinema hiperdimensionada pela dimensão da evolução tecnológica, com as preocupações de cunho pós-estruturalistas, em seu questionamento de áreas do saber, gerando uma espécie de “efeito geléia”, em um campo de estudos que acabava de se constituir. Ter-se aulas de história do cinema ou teoria do cinema, e através de abordagens mais sincrônicas ou diacrônicas, estudarmos gêneros e autores cinematográficos é algo comum em universidades ao redor do mundo. Por um efeito perverso, na universidade brasileira, isto parece ser coisa de outro planeta. Atualmente estes conteúdos são ministrados quase em estado de clandestinidade, dentro de disciplinas que trazem a especificidade do campo cinematográfico diluída em estudos de mídia ou campos audiovisuais abrangentes, ou ainda em transdisciplinaridades tão largas que revelam-se de operacionalidade nula. A porteira que vimos necessária ser aberta em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* acabou por revelar-se uma porta arrombada por onde pode passar tudo e onde os Estudos de Cinema sentem cada vez mais dificuldade em respirar.

E, no entanto, a história do cinema é um campo bastante rico, com uma bibliografia já considerável, tanto no Brasil como no exterior. O cinema é a matriz imagético-sonora do campo midiático da sociedade contemporânea. O conhecimento de suas tendências históricas é um parâmetro indispensável para a compreensão das formas contemporâneas de comunicação de massa. A teoria do cinema possui igualmente um campo epistemológico bem recortado, construído por alguns dos principais pensadores e cineastas de nossa época. O estudo deste campo bibliográfico e de seus conceitos compõe um horizonte dinâmico para a fundamentação de uma visão consistente sobre a imagem no século XX. Autores como Rudolf Arnheim<sup>9</sup>, Hugo Münsterberg<sup>10</sup>, Jean Mitry<sup>11</sup>, Gilles Deleuze<sup>12</sup>, Maurice Merleau-Ponty<sup>13</sup>, Serguei Eisenstein<sup>14</sup>, Dziga Vertov<sup>15</sup>, Siegfried Kracauer<sup>16</sup>, André Bazin<sup>17</sup>, Glauber Rocha<sup>18</sup>, Christian Metz<sup>19</sup>, David Bordwell<sup>20</sup>, Noël Carroll<sup>21</sup>, Robert Stam<sup>22</sup>, Noël Burch<sup>23</sup>, Vivian Sobchack<sup>24</sup>, Raymond Bellour<sup>25</sup>, Francesco Casetti<sup>26</sup>, Jacques Aumont<sup>27</sup>, Bill Nichols<sup>28</sup>, Stanley Cavell<sup>29</sup> e diversos outros, debruçaram-se de modo específico sobre a narrativa cinematográfica, com livros densos sobre os fundamentos teóricos necessários para se pensar esta forma imagético-sonora. Ignorar este corpus bibliográfico direcionado para a tradição cinematográfica e pretender criar do nada disciplinas que trabalhem com a generalidade das manifestações audiovisuais é um movimento empobrecedor. Do mesmo modo, a tradição analítica que se formou em torno do que podemos chamar análise fílmica pode contribuir de forma decisiva para uma abordagem consistente do universo cinematográfico e também do campo imagético-sonoro que perpassa a sociedade contemporânea. A metodologia para o trabalho com imagens desenvolvida pela análise fílmica é uma metodologia madura que remonta a autores como Eisenstein, sendo trabalhada em sua

## Estudos Socine de Cinema

contemporaneidade por Raymond Bellour, Francesco Casetti, Jacques Aumont, Roger Odin, David Bordwell, entre diversos outros. Assim como a história do cinema e a teoria do cinema, a análise fílmica é uma disciplina que possui ferramental significativo para servir de base ao trabalho com imagens, na abordagem plano a plano de sua linguagem.

O que pretendemos frisar aqui é a riqueza e a complexidade dos Estudos de Cinema e a pertinência da existência de cursos e disciplinas vinculados especificamente a eles na universidade brasileira. Temos, atualmente, um número significativo de profissionais formados nesta área, e uma percentagem expressiva de professores-doutores com formação específica em cinema. Temos uma bibliografia ampla relativa ao assunto cinema, tematizando-o dos mais diversos pontos de vista, escrita por alguns dos principais pensadores contemporâneos. Temos também um objeto de estudo vivo e dinâmico, com uma produção constantemente renovada, que atinge cotidianamente uma parcela significativa da população mundial. É a todo este universo que estamos hoje abandonando para nos concentrarmos na idéia frágil de um campo mediático homogêneo.

Um pouco da responsabilidade pelo progressivo desaparecimento dos Estudos de Cinema deve-se ao questionamento de conceitos como autoria, história, análise fílmica, a partir de modelos teóricos que vão buscar suas fontes em pensadores que estamos chamando aqui de pós-estruturalistas. Embora infinitamente mais rica do que a diluição tecno-evolucionista, inclusive por haver sido percorrida por autores do calibre de Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Jean-Claude Bernardet, as colocações pós-estruturalistas podem ser encontradas na raiz de um questionamento epistemológico que leva à fragmentação de campos tradicionais de conhecimento, provocando uma enxurrada de abordagens que giram, de modo repetitivo, em torno da questão do posicionamento do sujeito como foco de saber. Se trabalhado dentro do campo da Teoria do Cinema, enquanto principal tendência teórica contemporânea, este recorte apresenta uma organicidade significativa, constituindo uma das áreas mais férteis da reflexão contemporânea sobre cinema.

Análise Fílmica, Teoria do Cinema e História do Cinema constituem então um tripé estrutural, a partir do qual podemos pensar os currículos na área de Estudos de Cinema. História do Cinema está sendo aqui colocada em um sentido amplo, abrangendo a formação e desenvolvimento de diversos gêneros, movimentos, autores e cinemas nacionais. Outros subrecortes são possíveis dentro destes campos, levando-se em consideração, por exemplo, a tradição do gênero no cinema ou a especificidade do campo documentário. Estudos autorais compõem igualmente um campo fascinante, onde se distingue a figura do diretor, ao lado de autores atores, fotógrafos, roteiristas, etc. A abordagem dos aspectos sociais da atividade cinematográfica, em particular sua inserção, mais ou menos mercantil (de mercadoria), na sociedade contemporânea também estaria incluída neste campo, cuja definição mais exata seria a de uma sociologia do cinema. Aspectos sincrônicos e diacrônicos relativos à distribuição e exibição cinematográfica, à forma de produção industrial ou alternativa (grandes estúdios, produção independente, etc.) também seriam abordados neste eixo, através de disciplinas que particularizem estru-

turas que permitem a interação social do cinema enquanto forma de produção.

Nas disciplinas relacionadas à Análise Fílmica seriam abordados de maneira mais detida aspectos estilísticos e discursivos, na unidade concreta do domínio cinematográfico, o filme. Este contato corpo a corpo, plano a plano, com o filme é indispensável para que o estudante de cinema aprenda a educar o olhar para “ver” o seu objeto-estudo e captar de modo abrangente sua estilística. Em função do contato cotidiano que o conjunto da população tem com este objeto, há uma certa dificuldade em se estabelecer o necessário recuo analítico para a apreensão das estruturas estilísticas e de linguagem nas manifestações fílmicas. O contato com a metodologia da análise fílmica, conforme desenvolvida por um amplo leque de autores já citados, irá permitir ao estudante uma aproximação com seu objeto de trabalho que o afaste do “impressionismo” e do “senso comum”, ou que os elabore a partir de outro patamar.

A terceira perna do tripé, a teoria do cinema, daria conta da indispensável formação teórica do aluno, mantendo um forte diálogo com a tradição do pensamento filosófico. A questão central passa a ser: como pensar o cinema hoje? O pensamento sobre cinema foi fortemente marcado por correntes fenomenológicas, existencialistas, estruturalistas, pós-estruturalistas, analíticas, do pensamento contemporâneo. Pensar cinema hoje exige um contato próximo com as bases da filosofia e, principalmente, com a presença deste horizonte no contato com o campo cinematográfico. Aspectos metodológicos da interação do cinema enquanto instrumental para disciplinas variadas das Ciências Humanas, em particular a antropologia (antropologia visual), a história (Marc Ferro e outros), a pedagogia (a tradição cinema educativo), a psicologia (além da clássica interface com a psicanálise<sup>30</sup>, ver os estimulantes trabalhos recentes com psicologia cognitivista<sup>31</sup>), seriam explorados neste eixo.

Evidentemente, e esta é uma questão crucial, estas disciplinas encontram-se inter-relacionadas. Como estudar história do cinema sem trabalharmos com os filmes, sem uma análise detida dos filmes? Ou como pensarmos o cinema sem um estudo detalhado da produção cinematográfica a que este pensamento corresponde. Como examinarmos o pensamento de André Bazin, por exemplo, sem nos referirmos à produção cinematográfica do movimento neo-realista? Esta interação necessária (e mesmo indispensável) entre as pernas do tripé e entre as diferentes disciplinas não pode, no entanto, nos levar ao que chamaria de paralisia metodológica. O questionamento generalizado da possibilidade de uma periodização histórica (e, no limite, do próprio saber sobre a História), ou da possibilidade de recuo subjetivo para se estabelecer uma postura analítica (Análise Fílmica), ou, ainda, da especificidade do campo cinematográfico na base de uma reflexão teórica, estão na raiz das dificuldades que encontramos hoje para estudar cinema na universidade brasileira. O discurso muito em voga da interdisciplinaridade complementa esta postura e dá seu tom, misturando-se a excessiva abertura, já mencionada, da cultura brasileira, com relação à ondas vindas de fora. Liberalismo/romantismo no XIX, teorias racistas, positivismo na virada do século, pós-estruturalismo e novas tecnologias no

final do século XX: este parece ser o percurso das ondas intelectuais que atingem o Brasil com intensidade desmesurada. Uma delas parece ter custado ao cinema a possibilidade de se estabelecer enquanto campo de estudo e pesquisa na universidade brasileira.

### **3) Sobre o discurso que sustenta a práxis cinematográfica, enquanto elemento indispensável à pesquisa e à reflexão**

Uma má elaboração do conceito marxista de práxis, muito em voga nos anos 60, possui uma recorrente incidência nas atuais escolas de cinema. A afirmação de que o saber “fazer” cinema é elemento indispensável para a reflexão e pesquisa, costuma surgir como um axioma que tem a força dos lugares comuns. A especificidade profissionalizante das escolas de cinema reforça este tipo de discurso. O ensino de cinema tem particularidades relacionadas ao fato de ser uma atividade com aspectos técnicos, que se “aprendem” na escola (ao contrário do ensino da literatura, por exemplo). Ensinamos alunos a fazer cinema, mas não podemos ensinar um aluno a fazer poesia, ou pelo menos não temos este costume. Também é evidência inquestionável que grande parte dos alunos entra em uma escola de cinema com objetivos profissionais práticos, querendo absorver instruções técnicas sobre o processo de produção/circulação de um filme. Este fato tem, no entanto, levado a distorções nas escolas de cinema com prejuízo evidente para as disciplinas e os profissionais que, não sendo cineastas, dedicam-se ao estudo do cinema.

O ensino do fazer cinema constitui um campo legítimo e necessário dentro do recorte acadêmico da atividade cinematográfica. Uma boa parte do discurso sobre o “audiovisual”, criticado no item anterior quando aplicado aos Estudos de Cinema, encontra aqui uma existência mais orgânica: a formação técnica comum para cinema, televisão e outras mídias responde à necessidades de maior inserção profissional no mercado de trabalho. O que podemos questionar é o fato das necessidades próprias à profissionalização técnica ocuparem exclusivamente o horizonte acadêmico dos cursos atuais de cinema, em termos de construção da grade curricular e de prioridades para contratação de professores. Tanto na graduação como, principalmente, na pós-graduação, é indispensável que seja preservado o espaço da pesquisa e da reflexão para alunos que não pretendam atuar como profissionais no mercado da produção cinematográfica. É necessário o entendimento de que Departamentos de Cinema não são propriamente produtoras de cinema. Em vários países há Departamentos (podemos citar os departamentos de cinema da New York University e da Sorbonne Nouvelle, Paris III) exclusivamente voltados para a pesquisa e reflexão. Os resultados são encorajadores, pelo tipo de concentração de recursos e material humano que esta opção permite. Escolas com perfil mais técnico do tipo Idhec/Femis (na França), com condições concretas de viabilizar o ensino da prática cinematográfica, parecem ser uma boa solução para as contradições que a produção de cinema na universidade enfrenta.

O discurso da práxis cinematográfica necessária, possui, enquanto prin-

principal consequência negativa, o exercício de disciplinas de história do cinema ou teoria de cinema, por técnicos ou cineastas sem formação adequada para tal. Muitas vezes envolvidos completamente pelo universo da produção, sem um aprofundamento de leitura ou conhecimento filmográfico suficiente para ministrar disciplinas de cunho mais teórico, acabam por transmitir um conhecimento impressionista da história do cinema. Questão que se torna ainda mais grave nas disciplinas teóricas. Estabelece-se um círculo vicioso onde cineastas ensinam, de modo impressionista, disciplinas para os quais não estão capacitados, formando também cineastas que pouco conhecem da história do cinema mas que se acham em condições de pontificar, a partir de sua experiência pessoal como realizador, sobre áreas onde pouco importa esta sensibilidade pessoal/estética.

Evidentemente, não devemos generalizar e incidirmos no erro inverso daquele advogado pelo discurso populista da praxis. É possível, embora nem sempre provável, que um cineasta torne-se um grande historiador ou teórico do cinema. A história possui alguns exemplos, em geral voltados para um pensamento que envolve a própria estilística do diretor. Um dos principais teóricos do cinema escreveu, há pouco, um livro intitulado “Les Théories des Cinéastes”, onde fornece um panorama instigante do artista-cineasta pensando e teorizando a própria arte<sup>32</sup>. No caso brasileiro, temos, entre outros, a figura de Glauber Rocha, autor que, juntamente com sua obra filmográfica, inflexiona o pensamento sobre cinema no Brasil a partir de seus escritos. O que estamos questionando aqui, no entanto, é a necessidade da prática cinematográfica para se pensar o cinema. No caso específico do espaço acadêmico, a partir do qual estamos desenvolvendo estas considerações, a prática cinematográfica, ao contrário do que se afirma, tem, concretamente, se revelado um elemento prejudicial ao ensino da história e da teoria do cinema. A sobredeterminação do papel da praxis cinematográfica acaba fazendo com que profissionais excelentes nos setores específicos em que atuam (montadores, fotógrafos, roteiristas, diretores) achem-se, em função do exercício prático, automaticamente capacitados para atuar em áreas fora de suas respectivas especialidades, áreas que exigem leituras e cultura filmográfica que não possuem. O ensino impressionista da história e da teoria do cinema por cineastas não capacitados para tal constitui um problema sério nas escolas de cinema atuais, devendo ser enfrentado ao largo do discurso prático-populista. Os casos de profissionais que conseguem transitar com agilidade e competência por áreas diversas devem ser evidentemente prezados e estimulados. O importante, no entanto, é termos claro que não podemos estruturar currículos densos na área de cinema tendo exceções como eixo metodológico norteador.

É indispensável darmos espaço, dentro dos currículos de cinema, para o especialista em história do cinema ou em teoria do cinema, com formação acadêmica efetivamente voltada para estes campos. Os profissionais que atuam nestes campos necessitam ser valorizados e as particularidades de sua formação avaliadas com mais seriedade. É necessário haver espaço, na universidade, para

## Estudos Socine de Cinema

quem quer fazer cinema e para quem quer estudar cinema. Um balanceamento de optativas diferenciadas, dentro de um mesmo núcleo comum, me parece indispensável. A partir de um certo nível de especialização, matérias mais avançadas e específicas em teoria, análise e história perdem interesse para quem está na escola com o objetivo de fazer cinema. Os alunos que entram em escolas de cinema para estudar cinema, como quem quer estudar história da literatura, história da arte ou filosofia, devem ser estimulados e respeitados em sua opção. O discurso da práxis prejudica este tipo de formação que acaba se refugiando em cursos de pós-graduação de cinema, provocando, como consequência perversa, o fato de recebermos alunos dos mais diversos setores das humanidades, mas raramente aqueles com formação graduada em cinema. O motivo me parece simples e diretamente relacionado à falta de estímulos ao estudo do cinema nos cursos de graduação, atualmente existentes na universidade brasileira.

Buscamos neste artigo fornecer um panorama da situação dos Estudos de Cinema na universidade brasileira contemporânea, tendo no horizonte alguns fatores que consideramos relevantes. São eles: uma visão crítica da dimensão que o evolucionismo tecnológico assumiu no estudos das mídias em geral e do cinema em particular; as consequências, para a definição do cinema, enquanto campo de estudos, de um pensamento que considerou como positivo a diluição de horizontes epistemológicos mais definidos; e as implicações de uma visão de ensino de cinema que considera como necessária a sobreposição entre prática, reflexão e pesquisa. Nosso principal objetivo foi o de, fornecendo este panorama, provocar o debate sobre o papel e a dimensão que os Estudos de Cinema podem ter na universidade e no pensamento contemporâneos.

### Notas

<sup>1</sup> Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

<sup>2</sup> idem, ibidem, pg. 21/22.

<sup>3</sup> Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

<sup>4</sup> Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film*. NY, Teachers College Press, 1968 (edição original 1939). Sadoul, Georges. *Histoire Générale du Cinéma*. Paris, Denoël, 1973. Jean Mitry. *Histoire du Cinéma*. Paris, Ed. Universitaires, 1967. Bazin, André. *O Cinema*. SP, Brasiliense, 1991 (edição original 1957). Gomes, Paulo Emílio Salles e Gonzaga, Ademar. *70 Anos de Cinema Brasileiro*. RJ, Expressão e Cultura, 1966.

<sup>5</sup> Bernardet, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1994 (ver)

<sup>6</sup> Bordwell, David e Kristin Thomson. *Film History: an introduction*. NY, McGraw-Hill, 1994. Ver também Bordwell, David. *Contemporary Film Theory and the Vicissitudes of Grand Theory*. In *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Bordwell, David e Carroll, Noël (edit.). Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1996.

<sup>7</sup> Lagny, Michèle. *De l'Histoire du Cinéma. Méthode Historique et Histoire du Cinéma*. Paris, Armand Collin, 1992.

<sup>8</sup> Conforme surge, com suas diferenças, em Nobre, Silva Francisco. *Pequena História do Cinema Brasileiro*. RJ, Cadernos da A. Atlética Banco do Brasil, 1955. Viany, Alex. *Introdução ao*

*Cinema Brasileiro*. RJ, INL, 1959. Souza, Carlos Roberto e Salles, Francisco de Almeida. *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. Secretaria Est. de Cult. da Paraíba, 1976. Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. RJ, Civilização Brasileira, 1963. Gomes, Paulo Emílio Salles e Gonzaga, Ademar. *70 Anos de Cinema Brasileiro*. RJ, Expressão e Cultura, 1966 (versão próxima deste texto com o título *Panorama do Cinema Brasileiro: 1986/1966*, é capítulo de *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. op. cit.), Ramos, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. SP, Art Editora, 1987. Araújo, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. SP, Perspectiva, 1976.

<sup>9</sup> Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley, Univ. California Press, 1957.

<sup>10</sup> Münsterberg, Hugo. *The film: A Psychological Study – The Silent Photoplay in 1916*. Nova York, Dover, 1970. (originalmente Nova York, D.Appleton, 1916).

<sup>11</sup> Mitry, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma (I ell)*. Paris, Ed. Universitaires, 1963/65.

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles. *Cinema – A Imagem Movimento*. SP, Brasiliense, 1985. e idem. *Cinema – A Imagem Tempo*. SP, Brasiliense, 1987.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia*, in XAVIER, Ismail (org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 1983.

<sup>14</sup> Eisentein Serguei. *A Forma do Filme*. RJ, Zahar, 1990. idem, *O Sentido do Filme*. RJ, Zahar, 1990.

<sup>15</sup> Vertov, Dziga. *Articles, Journaux, Projects*. Paris, UGE – 10/18, 1972.

<sup>16</sup> Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, 1960.

<sup>17</sup> Bazin, André. *O Cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

<sup>18</sup> Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. RJ, Alhambra/Embrasilme, 1981.

<sup>19</sup> Metz, Christian. *A Significação no Cinema*. SP, Perspectiva, 1972. idem, *Linguagem e Cinema*. SP, Perspectiva. idem, *Le Signifiant Imaginaire*. Paris, UGE, 1977.

<sup>20</sup> Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin, Univ. Wisconsin Press, 1985.

e Bordwell, David e Carroll, Noël. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. op.cit.

<sup>21</sup> Carrol, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton Univ. Press, 1988.

idem, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. idem, *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas, Papyrus, 1999.

<sup>22</sup> Stam, Robert. *Film Theory – an introduction*. NY, Blackwell, 2000.

<sup>23</sup> Burch, Noël. *Praxis do Cinema*. SP, Perspectiva, 1992.

<sup>24</sup> Sobchack, Vivian. *The Adress of the Eye – A Phenomenology of Film Experience*. New Jersey, Princeton Univ. Press, 1992.

<sup>25</sup> Bellour, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas, Papyrus, 1997.

<sup>26</sup> Casetti, Francesco. *Dentro lo sguardo – Il Film e il suo spettatore*. Milan, Bompiani, 1986.

<sup>27</sup> Aumont, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papyrus, 1993. idem, *L'Oeil Interminable*. Paris, Séguier, 1989.

<sup>28</sup> Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana Univ. Press, 1991.

<sup>29</sup> Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Harvard University Press, 1971.

<sup>30</sup> Em português, traço um panorama deste diálogo em Ramos, Fernão Pessoa. *Teoria do Cinema e Psicanálise: Intersecções*. in Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. RJ, Imago, 2000.

<sup>31</sup> Sobre cognitivismo e cinema a bibliografia é ampla. Um bom panorama pode ser encontrado em Allen, Richard e Smith, Murray (org) *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Clarendon Press, 1997. Ainda sobre o assunto ver: Currie, Gregory. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. NY, Cambridge University Press, 1995. Grodal, Torben. *Moving Pictures:*

## Estudos Socine de Cinema

*A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognitions*. Oxford, Clarendon Press, 1997. Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum, 1996.

<sup>32</sup> Aumont, Jacques. *Les Théories des Cinéastes*. Paris, Nathan, 2002. Este livro está sendo traduzido pela Editora Papirus (Campinas), dentro da coleção Campo Imagético.

# ***Experiências da realização cinematográfica na universidade***

JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA  
PUCRS

## ***1. O espaço do cinema***

No Curso de Comunicação Social da FAMECOS, as disciplinas de cinema ocuparam um espaço considerável, nas décadas de 60, 70 e 80. Embora o curso não oferecesse habilitação na área de cinema e vídeo, as atividades didáticas com cinema incluíam a realização de filmes em Super 8 e 16 mm e ainda a exibição sistemática de documentários e curtas, para debates com os alunos, criando assim uma espécie de tradição e uma intensa movimentação.

Mas, em meados da década de 80, este espaço, no qual a principal característica era a produção de filmes pelos alunos, desarticulou-se com a mudança de ênfase para os conteúdos do telejornalismo, especialmente pelo advento dos equipamentos portáteis de vídeo. Equipamentos como câmeras 16 mm Bolex, gravadores de som direto, editores e projetores deterioraram-se e foram perdidos. As disciplinas que se ocupavam do cinejornalismo foram transformadas em disciplinas de telejornalismo e o cinema permaneceu apenas como objeto de estudo nas disciplinas teóricas de introdução e nos temas de monografias de conclusão.

Para atender a um interesse crescente dos alunos, sobretudo a partir de 1995, quando ocorreu a chamada “retomada” do Cinema Brasileiro e considerando a inexistência de programas regulares de formação na área cinematográfica no Rio Grande do Sul, que já ocupava, então, a posição de terceiro centro produtor do Brasil, em 1996 foi implantado o Curso de Especialização em Produção Cinematográfica, junto ao Programa de Pós-Graduação da FAMECOS.

Este curso tinha como objetivo oferecer formação complementar no campo da produção cinematográfica para alunos egressos dos cursos de comunicação, letras e artes, bem como a profissionais já atuantes no mercado, interessados em reciclagem ou aperfeiçoamento. Inicialmente, o curso tinha duração de três semestres e a sua principal característica era a realização de um curtemetragem como trabalho de conclusão pelos alunos, com a orientação de professores nas áreas de produção, direção, fotografia, som e montagem. Ao final do curso, os alunos apresentavam roteiros que eram selecionados por uma comissão de seleção formada por professores e profissionais do mercado. A partir de 1999, o curso passou a ter duração de dois semestres, com 28 créditos e 420 horas, sendo os conteúdos oferecidos em módulos.

## **Estudos Socine de Cinema**

Nas cinco edições deste curso foram realizados cinco filmes de curta-metragem em 16 mm. A partir do ano 2000, a estrutura do curso foi utilizada para oferecer uma disciplina de Projeto Experimental em Cinema, para alunos do Curso de Jornalismo. Com base na experiência de orientação da realização dos filmes, foi possível adotar uma metodologia que permite aos alunos de Jornalismo, a cada semestre, a realização de quatro exercícios mudos de um minuto, filmados em 16 mm e montados em moviola, e quatro curtas sonoros, com sete minutos, filmados em 16 mm e finalizados em sistema digital não-linear, para exibição em vídeo.

No mesmo ano, surgiu a proposta de elaborar o projeto para um curso de Mestrado Profissional em Cinema, uma vez que os cursos de especialização passaram a não contar mais com bolsas das agências de fomento e a partir da constatação de que havia um potencial interesse por um curso neste formato, especialmente por profissionais graduados que lecionam ou pretendem lecionar. O curso de especialização foi substituído por um curso de extensão denominado Oficinas Experimentais de Cinema, que teve a sua primeira edição em 2001. Este curso veio atender a uma demanda crescente de alunos de graduação, interessados em buscar formação na área de cinema e também de profissionais não graduados, interessados em aperfeiçoamento.

As atividades desenvolvidas ao longo de cinco anos possibilitaram a criação de uma nova estrutura técnica para o cinema na FAMECOS. Houve a doação de equipamentos como moviolas, gravadores de som, por iniciativa da ECA-USP e do estúdio de som Álamo. Firmaram-se acordos de parcerias com fornecedores de insumos como negativo (Fujifilm) e iluminação (Quanta) e também com produtoras de áudio (KO Som Direto). Através de um convênio com o Instituto Estadual de Cinema do RS, com a mediação da APTC – ABD/RS, foi possível utilizar câmeras 16 mm e outros equipamentos nas atividades de ensino.

## **2. Fazendo filmes**

A experiência da realização de filmes com alunos do Curso de Especialização levou a uma nova reflexão sobre uma antiga questão: até que ponto e como devem os professores atuar no processo de produção dos filmes realizados por alunos.

As condições de produção estabelecidas para o funcionamento deste curso impediam a realização de um filme para cada aluno, o que teria um impacto muito grande nos custos mensais para os alunos. Assim, optou-se pela criação de uma sistemática, na qual os alunos deveriam realizar apenas um filme de curta-metragem, em 16 mm, como trabalho de conclusão, exercendo as funções principais de uma equipe, como direção, direção de produção, direção de fotografia, montagem, assistência de direção, direção de arte, e edição de som. Aqui, a idéia era maximizar o aproveitamento das potencialidades de cada aluno em funções específicas. Obviamente, houve uma dificuldade maior com a direção do filme, admitindo-se a possibilidade de que a função fosse exercida por mais

de um aluno de maneira alternada. Também houve necessidade de criar um sistema de seleção dos roteiros apresentados pelos alunos.

Inicialmente, criou-se uma comissão de seleção formada por um professor do curso e dois profissionais da área cinematográfica (roteiristas, diretores ou produtores). A primeira constatação, já após a segunda edição do curso, foi a de que a seleção dos profissionais nem sempre considerava os aspectos relativos ao fato de ser um roteiro feito por alunos. Assim, a melhor proposta de dramaturgia poderia não ser aquela que oferecia melhores condições de viabilidade de produção e também de experimentação no campo da produção. A orientação oferecida aos alunos, quanto à elaboração do roteiro, era no sentido de evitar histórias que implicassem uma grande carga de produção, considerando que o filme deveria ser produzido em cinco diárias de filmagem. Assim, excesso de locações, sobretudo exteriores, noturnas, grandes demandas de cenários, elencos numerosos, excesso de diálogos deveriam ser evitados. O objetivo era escolher o roteiro que, além de uma boa história, oferecesse boas oportunidades de experimentação, considerando filmagens em locações de diferentes tipos (exteriores e interiores), mas sem excessos de produção, com uma decupagem adequada ao prazo de filmagem e aos recursos disponíveis. A comissão de seleção acabou sendo integrada apenas por professores do curso, na medida em que estes poderiam discutir mais detalhadamente os roteiros, conhecendo as condições do curso e o perfil dos alunos.

Observou-se entretanto, que a seleção de um determinado roteiro, nem sempre era bem aceita pelo grupo de alunos, provocando uma reação de indiferença que repercutia reduzindo o nível de motivação do grupo durante a realização do filme. Assim, no curso de extensão Oficinas Experimentais de Cinema, foi adotado um novo mecanismo de seleção dos projetos de conclusão. A seleção passou a ser feita através de um processo no qual os projetos são pré-selecionados pelos alunos e apresentados aos professores orientadores para discussão, ajustes e correções, antes da produção. O professor responsável pelos conteúdos de roteiro, passou a atuar como orientador, discutindo as idéias e os roteiros formatados apresentados pelos alunos. O roteiro escolhido passou a ser analisado em conjunto também pelos demais professores orientadores, nas áreas de produção, direção, fotografia, som e montagem.

Neste novo curso, foi ampliada a capacidade de produção para três projetos, sendo um em 16 mm, outro filmado em 16 mm com finalização em digital (com cópia final vídeo) e um terceiro projeto opcional, para documentário produzido e finalizado em vídeo. Neste sistema, foi possível observar que os roteiros escolhidos passaram a ser trabalhados pelos alunos sem nenhuma perda de motivação, ao contrário, com melhores níveis de dedicação e interesse.

Na realização destes projetos de conclusão, foi aperfeiçoado o método de trabalho iniciado no curso de especialização, com professores orientadores que acompanham todas as etapas da realização. Não há entretanto, interferência ou cerceamento da criatividade ou da expressão artística dos alunos. Em nenhuma destas etapas, o professor substitui o aluno na realização das tarefas. Trata-se

## Estudos Socine de Cinema

de um acompanhamento que contribui para a formação do aluno, levantando questões relativas aos processos de produção, nas suas diferentes áreas, chamando a atenção para detalhes que passam despercebidos, mas que podem comprometer o andamento dos trabalhos ou a qualidade do produto final. Pode ser a cor de um figurino, a difícil localização de um ambiente, a organização do set, um diálogo do roteiro que merece ser repensado, um movimento de câmara fora do lugar, ou mesmo a alimentação da equipe nos dois dias de filmagem. De modo geral, muitas perguntas são respondidas a partir de uma outra pergunta: o que será melhor para o filme que está sendo feito?

A orientação tem se mostrado eficiente na medida em que se estruturou como um laboratório de realização, no qual o aluno conta com a presença do professor como um consultor capaz de oferecer informações para o entendimento das complexidades do fazer cinematográfico. Neste espaço, cabe ao professor, mais do que esclarecer dúvidas, assumir a função de provocar um processo de reflexão permanente no aluno e contribuir para a construção de um profissional consciente, capaz de compreender o cinema como uma atividade essencialmente coletiva.

O mesmo formato de trabalho foi adotado no Projeto Experimental em Cinema, realizado com alunos de Jornalismo. Nesta disciplina, os alunos são orientados por dois professores sobre as práticas de roteiro, produção, direção, fotografia, som e montagem. Todas as tarefas são realizadas pelos alunos, organizados em duas equipes, contando com a ajuda de um assistente de câmara e um aluno monitor para auxiliar na operação do equipamento de edição não-linear.

As experiências acumuladas com as atividades de ensino de cinema na FAMECOS estão servindo de base para a implantação de novos projetos de ensino contemplando a realização audiovisual e, sobretudo, tiveram um impacto direto na produção da unidade que no ano de 2001 chegou a mais de 20 títulos anuais, entre obras de ficção e documentários.

# **CINEMA BRASILEIRO I**

## ***Nas margens de um rio (mix carioca)***

TUNICO AMANCIO

UFF

Tudo começa com um cartão postal, passaporte inevitável para o universo imaginário. No nosso modo ocidental de ler as imagens, ele é a primeira coisa a ser vista e ele ocupa esta intencional posição porque tem a capacidade de deslanchar um circuito integrado de expectativas, memórias, emoções, experiências reais e ilusórias que se assemelham ao que se vive na sala do cinema, durante a projeção de um filme, acrescido do som e do movimento. É este o princípio que aqui vai nos permitir verificar a representação do território iconográfico da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro a partir de uma série de fragmentos de filmes.

Mix de imagens, mistura de gêneros, uma proposta radical de retirar planos e sequências de seu contexto dramático, ficcional e transformá-los em documentos da cidade e dos olhares que os conceberam. Desse modo, então, reconstruir uma certa coreografia das formas, nos seus contrastes, complementos e oposições. Vamos mesmo reverenciar uma inefável galeria de tipos cinematográficos, atores e personagens, instados a compor uma entrecruzada grade de referências a obras, escolas, movimentos e estilos. Justapor Rogéria a Jean Paul Belmondo e extrair graça dessa sugestão. Montar pares românticos com Cary Grant e Ingrid Bergman, Vera Fischer e José Wilker e mostrar que o beijo de cinema transcende a locação onde é filmado. Editar a ação de James Bond no bonde do Pão de Açúcar com a correria de uma fuga de adolescentes da favela, compondo a trilha do movimento entre planos. Fixar Carmem Miranda como um marco brejeiro, simultaneamente lá fora e cá dentro, evoluindo ante as falsas formas cenográficas do relevo carioca. O Rio posto em cena é persona, ação, composição e paisagem.

Primeiramente nos vem a constatação de que o Rio de Janeiro tem uma identidade territorial bem definida, enquanto natureza cartográfica e geográfica que não se esmaece quando se inscreve numa iconicidade imaginária, que lhe confere uma dimensão conceitual e cinematográfica<sup>1</sup>. Por outro lado a cidade, tal qual tradicionalmente representada, é como se fosse refém de seus ícones urbanos, naturais ou artificiais, por ser prisioneira de sua condição de sítio comprimido entre o mar e as montanhas e dilatado em vários sentidos por força de sua diversidade cultural muito particular. Resultado de um lastro geo-político específico, fundado na exuberância de uma coreografia singular, composta de elementos variados (montanhas, praias, floresta), de um registro histórico de grande envergadura (capital do Reino, do Império e da República), caixa de ressonância cultural e política do país, a cidade se oferece enquanto ícone máximo da brasilidade, seguida de longe pela coleção de imagens da Amazônia e de

outras poucas cidades brasileiras. Por conta de toda essa complexidade, que obedece a determinações muito precisas, a persistência da representação da paisagem carioca no cinema nacional e estrangeiro é a prova de sua supremacia frente ao conjunto de imagens projetadas pelo Brasil<sup>2</sup>.

A cidade é reconhecida, antes de qualquer coisa, pelo seu perfil físico. Depois, pela singularidade das expressões culturais que lhe dão substância e cujo fundamento histórico resulta em mitologias de interação e sociabilidade, num contexto de lazer e disponibilidade que as transformam em repertório de apelo irresistível. Ainda que esse edênico e intangível território esteja cada vez mais se contaminando com as mazelas de nosso modelo econômico e um outro campo de gravitação esteja se impondo, baseado na exclusão e na violência.

Mas este princípio de realidade não se confunde com o imaginário. O Rio de Janeiro dos filmes é diferente da cidade histórica, porque nesta última, à força das imposições da vida moderna, dilui-se a memória e dispersam-se as ilusões. Apesar disto há sempre

“o sonho da cidade e a cidade sonhada. A cidade (que) brinca de cinema, sem filme nem máquina, mas com todo o resto, os planos fixos, os *plongées*, os *contre-plongées*, os claro-escuros, os contraluzes. A partir de então, tudo ou quase tudo que se dá a ver da cidade, ou melhor, da representação que ela nos dá dela mesma, ficou mais parecido com o que desfila numa tela de cinema do que pela janela de um carro de turismo. Daí em diante, todo olhar sobre a cidade, toda luz, todo ângulo, todo ponto de vista, nos vem antes como um eco, uma piscadela, uma citação, uma referência, um traço desdobrado, um plano de filme.”<sup>3</sup>

Então nossa tela se enche dessa cidade-cinema que transita entre diferentes narrativas que vão de Orfeu a Carlota Joaquina, cidade-cinema que passeia em panorâmicas pelos arcos da Lapa e pelo caos urbano dos ônibus, aviões, barcas, bondes e automóveis, que percorre o centro e a periferia, que contrasta o velho e o novo, que alterna Suzana Freire e Ingrid Bergman no mesmo “raccord”, a cidade vista do alto, suprema e sublime disposição do olhar. Um recorte que prioriza em primeiro lugar a vista majestosa da Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar e a enseada de Botafogo com insignificantes variações, imagem síntese da cidade, agregadora de todos os sentidos dispersos e consolidados nos mais indistigáveis estereótipos e clichês.

São várias as formas de apropriação desse espaço, estruturadas historicamente, e marcadas pela busca de sedimentação de uma auto-imagem, forjada à revelia dos cronistas e viajantes que, de fora para dentro, estabeleceram as premissas dessa representação. Isabela, Grande Otelo e Antonio Pitanga serão os sinalizadores dessa busca de auto-suficiência expressiva que, em variados matizes, perpassa da chanchada ao cinema novo. Assim como Sandra Bréa, Débora Bloch e Maria Zilda apontam para um cinema que busca um contato com o público, a preço fechado de ingresso num universo cinematográfico mais comprometido com a eficiência e a facilidade da linguagem. Michael Caine, Steve Jones e Paul Cook, remanescentes dos Sex Pistols confraternizando com

o ladrão inglês Ronald Biggs são a contrapartida estrangeira de um cinema que busca o Rio como cenário enganoso das velhas utopias.

São distintas, como vemos, as disposições da apreensão do território carioca. Por elas temos o *cinema tomada de vista*, forjado de fora para dentro, equivalente ao olhar pirata, que de passagem, se apropria de um butim e o *cinema tomada de posse*, que, visto de dentro, assume um ponto de observação no interior do campo representado, enquanto contempla e convive mais intensamente com sua paisagem e com suas gentes.

Os primeiros seriam aqueles que usam a cidade como pano de fundo, como monumento turístico, como passagem extensiva, panorâmica veloz, e que mantêm com aquela sociedade um contato de superfície. Eles obedecem a uma tradição do exotismo, alimentada pelos fluxos turísticos, pela literatura imaginosa e romântica, não raro de raízes coloniais, mesmo que os filmes não sejam estrangeiros. Neste caso, as imagens da cidade estão a serviço de uma clichéria que acomoda, adocica e glamouriza a intensidade do olhar. A natureza é mera moldura para o homem e suas construções, a antropologia cinematográfica é articulada por uma dinâmica de repetição desatenta que torna equivalentes, os vários fenômenos culturais particulares, não raro carregados de atributos desqualificadores. São os filmes que sustentam a imagem idílica da cidade.

No outro sentido temos o *cinema tomada de posse*, onde o corpo a corpo com a cidade traz à tona a expressão de suas descontinuidades, de sua fragmentação, da crise de suas consciências e da instabilidade de suas engrenagens urbanas, e até mesmo do caos. São os filmes que investigam, que escrafunham, que reviram o tecido mesmo da tela social e revelam ali sua ferida, a ferida que gira a grifa, movimenta a película e aciona o projetor.

O Rio sobrevive às duas versões, Adolfo Celi e Jane Powell, Edson Celulari e Dolores de Rio, quem representa o quê? A cidade sobrevive vista através de seu casario colonial, dos vetustos prédios da Cinelândia, pelas artes mágicas da *back-projection* que encantou a Hitchcock, fez Betty Davis perder o rumo na Baía de Guanabara e os argentinos flanarem em sua lua de mel no Rio. A cidade se imortaliza por suas ruas vazias do centro da cidade por onde os personagens se perdem em largas passadas, belmondo e pitanga à procura um do outro, em filmes diferentes, em histórias que não vão jamais se encontrar. Por isto também não causa nenhum espanto que sejam equivalentes, na tela, os passos de Fred Astaire em meio às mirabolantes acrobacias aéreas de um grupo de americanas voando para o Rio, nos anos 30 e a solitária e noturna dança funk do pivete favelado sob os holofotes da imprensa e da polícia contemporânea, pouco antes de descobrir como nascem os anjos.

Essa simetria dos contrários, que nosso filme revela, se embebeda de uma reserva inesgotável de idéias e de imagens que compõem esse rico repertório sobre a cidade maravilhosa, do puro grafismo à fantasia da história. Uma *imagem infecção*, uma imagem envolvimento que contamina, pela força de seus ícones, a cidade real que pulsa nas margens do Rio.

Entre setembro e outubro do ano 2000, fim de século, portanto, o Museu de Arte Moderna do Rio acolheu a exposição “A paisagem carioca”, realizada pela

## Estudos Socine de Cinema

Rioarte, proporcionando um mergulho na rica iconografia da Cidade Maravilhosa, passando pela documentação histórica, pela literatura dos viajantes, pelo teatro, pela música, pela fotografia, pelas artes plásticas e, naturalmente pelo cinema. Duas imensas telas reproduziam num *loop* trechos de 15 filmes estrangeiros e 17 filmes brasileiros, segundo uma organização muito criativa e particular do editor holandês Tijs Van den Donk, sob a coordenação do videomaker Marcello Dantas, a partir de uma seleção feita por mim, com a colaboração prestimosa de Hernani Heffner. A estratégia de composição, gerada pelo curador Carlos Martins na origem do projeto da exposição, previa já a espetacularidade dessa dupla exibição, uma arrojada “substituição da visão ciclópica, de um olho só, como o do cinema, pelo sistema binocular, para fugir de um ponto de vista centrado e limitado<sup>4</sup>. A idéia de colocar lado a lado filmes estrangeiros e brasileiros servia como estímulo à comparação e permitiria uma leitura lúdica dos trechos escolhidos.

O direito de uso de tais imagens foi negociado a duras penas, no mercado persa em que se transformou o cenário audiovisual brasileiro. Alguns produtores conhecidos cobraram muito alto pela cessão de um minuto das imagens de seus filmes e foram sumariamente descartados. Outros, mais solícitos, aceitaram com prazer a brincadeira. Por isto, certos filmes emblemáticos da cidade estão fora de nosso trabalho. Mas o resultado aí está. Uma leitura multimídia da cidade. Um mix carioca.

Foi um olhar estrangeiro que organizou esses fragmentos, e este fato deve ser levado em conta, considerando tanto o valor emocional que esta iconografia tem no cenário brasileiro quanto a singularidade desse resgate, executado por alguém distante dos comprometimentos da memória afetiva e da tradição. O resultado é este quebra-cabeça que revela e ao mesmo tempo escamoteia as reais dimensões da representação, sedimentada pelo cinema, onde as platéias populares ainda investem e usufruem de seus desejos de espetáculo. E onde, inequivocamente, a cidade do Rio de Janeiro mantém o papel de protagonista.

## Notas

<sup>1</sup> Idéia apropriada de João Mário Grillo, em *A ordem no cinema*, Lisboa: Relógio D'água Editorial, 1997, p.21.

<sup>2</sup> Conforme demonstrado em meu livro *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

<sup>3</sup> COMOLLI, Jean-Louis, ALTHABE, Gérard. *La ville filmée*, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994

<sup>4</sup> COMOLLI, Jean-Louis, ALTHABE, Gérard. *La ville filmée*, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1994, p.13

# REIFICAÇÃO E VIRTUALIDADE

# A informação num universo futuro de comunicação

ANTONIO HOHLFELDT  
PUCRS

*O real nunca passou de uma miragem,  
Juremir Machado da Silva, in Um século de filmes*

Os conceitos de *informação* e de *comunicação* são sempre experienciados, no nosso cotidiano, dos modos mais diversos possíveis. Escolhemos, para esta reflexão, uma prática concreta, a partir de um filme recente, *Matrix*, dos irmãos Andy e Larry Wachowski<sup>2</sup>, talvez um simples filme de aventuras, no campo da ficção científica, mas também uma problematização das idéias de um pioneiro destas reflexões, Platão.

Não apenas a partir da conhecida alegoria ou *mito da caverna*, que inicia o Livro VII de *A República*, quanto em diferentes outras passagens de seus diálogos, Platão discute o problema do conhecimento, sob a perspectiva da educação (*paideia*<sup>3</sup>), segundo a qual a passagem da ignorância para a sabedoria, embora ocorra em nível individual, é um processo que participa e, sobretudo, se projeta no social, pois constitui a base da estruturação do Estado verdadeiramente ideal, como o imaginou o filósofo. Assim sendo, as funções de *informação* e de *comunicação*, como as consideraremos aqui, e cremos que na ótica do pensador grego, constituem instrumentos importantes para se chegar a tal objetivo.

## **Alusões múltiplas para uma leitura intertextual**

O enredo de *Matrix* faz um *mélange* estilístico apropriado para o grande público, e que, aliás, tem sido característica de algumas produções recentes de Hollywood. Neste caso, vai-se da releitura antes mencionada do *mito da caverna* platônico; passa-se pelo romance de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*<sup>4</sup>; refere o conhecido filme *O mágico de Oz*, quando menciona a jovem Doroty; e retrabalha um sem-número de alusões bíblicas e mitos clássicos<sup>5</sup>. Como não pretendemos fazer um estudo do filme em si, fiquemos com estas sugestões, não sem lembrar a combinação entre lutas marciais, uma citação explícita – quase ao final do filme – à clássica cena do desafio do gênero *far west*, quando Neo enfrenta o Sr. Smith, além de referência implícita – inclusive pelas cenas de interior, sempre em ambientes reclusos e escuros – a *Blade Runner*, de Ridley Scott. Ou seja, tem de tudo, para ninguém botar defeito. É, claramente, um filme de ação, que consegue mesmo alcançar seu *happy end* como a platéia gosta e, por isso mesmo, logo transformou-se em filme *cult*.

### **Uma leitura possível**

*Matrix* se constrói numa forma circular: se, no início, Morfeu busca alertar Neo a respeito da falsidade do mundo em que vive, ao final é Neo quem se dirige aos outros humanos, buscando revelar-lhes esta mesma realidade. Os processos contudo, se aproximam e diferenciam, e por isso o filme assume, na verdade, uma falsa forma circular: se Morfeu – o símbolo do sonho na mitologia grega, mais tarde alçado pela psicanálise ao mais verdadeiro momento de conhecimento do ser humano – é a *revelação individualizada*, Neo buscará um processo de *revelação coletivizada, sociabilizada*, como é próprio do Estado ideal platônico. Mais que isso, a referência final de que aquilo não é o fim, mas sim o começo, e que sua busca é por um mundo sem regras, controles ou limites, onde tudo seja possível, inclui um terceiro conjunto de receptores, a própria platéia no cinema. Porque Neo diz que o atual estágio de relacionamento entre homens e máquinas não deverá mudar, mas caberá a *vocês, vocês* é que deverão fazer a escolha sobre *como este relacionamento* será desenvolvido.

O filme, assim, afirma-se desde logo como uma espécie de lição pedagógica – ele também é uma alegoria ou mito, à semelhança da caverna platônica – sobre os perigos que a humanidade atual (de 1999, época em que o filme foi realizado, projetando uma era mil anos mais tarde, no futuro) poderá evitar – se souber bem utilizar tais invenções.

Mas ainda aqui há dois níveis de abordagem: Anderson não acredita em destino, pretende governar sua própria vida. Esta perspectiva será retomada por Morfeu como justificativa (e provocação) para levá-lo a tomar a pílula vermelha e teletransportar-se até o que ele denomina de *verdadeira realidade*. Ainda a referência ao destino será apresentada a Neo pelo Oráculo, fazendo o jovem titubear à saída do encontro. Mais adiante, contudo, Morfeu vai ensinar a Neo que uma coisa é o caminho, e outra, diversa, o percorrer deste caminho. Assim, quando se coloca para Neo a escolha entre as duas pílulas, ele não hesita, do mesmo modo que, mais tarde, decidirá salvar Morfeu. É sob tal perspectiva que se faz a escolha de Neo que, embora, na maioria das vezes, seja provocado *desde fora* para decidir sobre algo, toma sua própria iniciativa (porque é livre para tal) e exerce sua liberdade, escolhendo: seu rito de iniciação, quando chega à *verdadeira realidade*, é, em muito, semelhante ao que nos descreve Platão em relação à saída da caverna, especialmente quanto à dor e ao sofrimento que tal movimento provoca, sobretudo pelo encontro com a luz do sol (no filme, o treinamento acelerado, por programas de computador, a que ele é submetido).

No século XXI, como se projeta no filme, não necessitamos mais a imagem buscada por Platão. Substituímos a caverna e o mundo externo a ela por um universo marcado pela inteligência artificial, programas de computador e máquinas que regulam a vida, inclusive a da humanidade. O controlador de tudo, *Matrix*, é tão amplo que não pode ser decodificado. O excesso de informação na rede, aliás, sua *entropia*, fez com que ela extravazasse sua própria di-

mensão, revoltando-se contra seu criador e passando a dominá-lo. Nesta parábola, a estrada que ascende à montanha foi substituída pelo telefone e, em especial o telefone celular. É pelas imensas galerias de fibras óticas da telefonia contemporânea que sinais sonoros, sinais gráficos e, depois, sinais eletromagnéticos são teletransportados: no fundo, é tudo a mesma matéria, conjunto de impulsos elétricos que, codificados, recodificados e decodificados, constituem as mensagens transmitidas e recebidas, como já estabelecera nos anos 50, o conjunto de estudos de Claude Shannon e Warren Weaver<sup>6</sup>.

É a pergunta que nos impulsiona – diz, logo no início do filme, Trinity a Neo. A pergunta, como sabemos, é também a preocupação do filósofo. A filosofia, aprendemos desde cedo, é a indagação sobre as coisas. Ora, o universo da informação e da comunicação vive exatamente deste mesmo princípio. A pergunta é sempre aquele princípio ativo que produz a sociabilidade. É a necessidade de informação, que atende à curiosidade inata do indivíduo, que o move, do mesmo modo que é a busca de informação e seu domínio, redistribuindo-a através de diferentes teias de comunicação, que dimensiona a organização social do Estado.

Neo, quando colocado frente a seu destino, refuta-o porque pretende decidir sobre sua própria vida. O Oráculo acata sua decisão e, por isso mesmo, entrega-lhe uma dúvida: ele não seria o Escolhido, evidentemente, porque, se o fosse, não decidiria sobre isso mesmo. Mas como depois dirá Morfeu a ele, uma coisa é o caminho, e outra o seu percorrer. Neo, no decorrer do caminho, decide-se e se assume enquanto tal, descobre-se a si mesmo e faz-se o Escolhido, na medida em que vai conscientizando o aprendizado de Morfeu e transforma tudo o que os programas de computadores lhe haviam ensinado em prática efetiva de vida. No final, cumprida a etapa de auto descobrimento, Neo inicia uma outra: a da difusão deste conhecimento. Daí que a imagem final é do jovem misturado à multidão, nas ruas da grande cidade (virtual), a que se sucedem rápidos *takes* que se vão distanciando da paisagem urbana, como se a mesma fosse visualizada a partir do espaço exterior, daquela *verdadeira dimensão do real* a que chegara Neo e, antes dele, alguns poucos companheiros.

### **A educação dialogante como virtude do Estado**

O conhecimento é o princípio da ordem, inclusive política, pois significa organização e medida (*areté*), constituindo-se no exercício máximo da sabedoria (*sophia*) e da justiça<sup>7</sup>. Este princípio se aplica tanto ao indivíduo quanto à organização social, concretizada no Estado. Na verdade, para Platão, não há sentido em que o conhecimento exista circunscrito ao indivíduo. Ele deve ser, necessariamente, sociabilizado.

Obtido através da educação, o conhecimento é um processo de desalienação<sup>8</sup>, em busca da verdade, ou, dito ao contrário, de distanciamento à mentira<sup>9</sup>. Esta desalienação se dá através da memória: Mnemósine era, entre os gregos, a mãe das musas, irmã de Cronos, inspiradora dos poetas. Era através

da poesia que se dava o primeiro nível de conhecimento, memória primária, inspirada pelos deuses. Mas é através da memória racional que se fixa e transmite o repertório de conhecimentos que permite ao indivíduo, e ao grupo social, decifrar o que seja seu “passado”<sup>10</sup>. Na contemporaneidade, estes relatos acham-se substituídos por programas de computador, que trazem dentro de si um conjunto de conhecimentos que pode ser rapidamente assimilado, como vemos ao longo de *Matrix*, em diferentes momentos: quando Neo é treinado, logo depois de sua chegada ao Nabucodonozor, ou por Trinity, quando ela necessita *aprender* a pilotar o helicóptero e assim salvar Morfeu.

O conhecimento, assim, para Platão, não é exatamente uma descoberta, mas uma (re)descoberta: “E como procurarás, Sócrates, o que ignoras totalmente? e das coisas que ignoras, quais te proporás a investigar? e se porventura chegares a encontrá-la, como perceberás que é essa a que não conheces? Compreendo o que queres dizer, Menon... Queres dizer que ninguém pode indagar o que sabe nem o que não sabe, porque não pesquisaria o que sabe, pois já o sabe; nem o que não sabe, porque não saberia mesmo o que deve investigar (...) Mas, dizes que... aquilo a que chamamos aprendizagem é reminiscência? (...) A operação que chamamos *aprender* não é um recuperar o que era nosso? E não falamos certo ao dizer que esta operação é um *recordar*?”<sup>11</sup>.

Para Platão, portanto, todo o aprendizado é um (re)conhecimento de algo já conhecido anteriormente, mas *esquecido*. Recuperar o esquecido é, assim, uma operação individual mas, à medida em que insere o indivíduo no contexto social, também uma atividade política. Porque o aprendizado que leva ao conhecimento não é uma capacidade auto-suficiente ou auto-esgotante. Ela deve ter um emprego prático, de auto-afirmação e de sociabilização: a educação é a busca da justiça, afirma Platão<sup>12</sup>. O homem deve ser capaz de dominar-se e de abraçar em uma só unidade a variedade contraditória de suas forças interiores, o que constitui seu bem supremo<sup>13</sup>. O Estado deve ser capaz de harmonizar essa mesma variedade contraditória, apresentada por cada um de seus cidadãos, numa administração que tenha, como único princípio, o bem comum, que é o bem maior. Por isso, o Estado justo é um Estado sábio. Aliás, as virtudes do Estado, ampliação das virtudes individuais, são exatamente estas: sabedoria, valor (coragem), prudência (temperança) e justiça<sup>14</sup>.

A atividade política – que é a administração do Estado – é uma ciência teórica, diretora, relativa à auto direção dos seres animados enquanto vivem em rebanho, ou seja, em coletivo, relembra Rachel Gazolla de Andrade, referindo a teoria platônica<sup>15</sup>. A escolha dos governantes do Estado, assim, deve ser realizada dentre os melhores guardiães, e a escolha desses melhores é preparada através da melhor educação, porque exige a possibilidade de revelação e desenvolvimento das melhores aptidões naturais<sup>16</sup>. Este alguém constituir-se-á no que Platão chama de *filósofo-rei*, um *artesão do invisível*, “iluminado pela verdade e pelo ser”<sup>17</sup>.

A atividade política, para ser bem exercida, depende da *persuasão* e da

*coaço*<sup>18</sup>, tomando como referência um conjunto de princípios ou valores que Platão denominou de *paradigmas*<sup>19</sup>, transformados em modelos de comportamento: “o que constitui um paradigma é o fato de que um elemento, ao encontrar-se o mesmo num grupo novo e totalmente distinto, aí é exatamente interpretado e, uma vez identificado nos dois grupos, permite incluí-los numa única opinião verdadeira”, dirá Platão no *Político* (278c)<sup>20</sup>. O paradigma é uma técnica necessária à ciência dialética para provocar a alma em direção ao inteligível, com o que acaba por servir de modelo para um outro paradigma, auxiliando a reminiscência ou memória (*anamnese*).

O aprendizado dos guardiães dirige-se especialmente ao (re) conhecimento dos paradigmas, isto é, à recuperação, através da reminiscência, dos modelos individuais e sociais de justiça, ao mesmo tempo em que o leva a compreender o significado, a importância e, por decorrência, a hierarquia desses modelos, projetando-os no social. O bom guardião, para tanto, deve ter aptidões físicas como a agudeza das percepções dos sentidos, a presteza no apurar o percebido e a energia na luta para alcançar seu objetivo. Em *Matrix*, encontramos exatamente este tipo de iniciação em relação a Neo: recém-chegado à *verdadeira realidade*, ele passará por uma série de programas computadorizados de treinamento. Num primeiro momento, ser-lhe-ão transferidos milhares de programas de conhecimento físico. Tais conhecimentos ser-lhe-ão exigidos, enquanto aplicação prática, quando se defronta com Morfeu. Mas o principal aprendizado que então se desenvolve, e desenvolver-se-á ao longo de boa parte das relações que se desdobram entre ambos, é o auto conhecimento, capaz de permitir à personagem distinguir o quê, o quando, o a quem, o onde, o por quê e o como de tal prática, ou seja, a capacidade de distinguir a oportunidade – diga-se – a justiça de sua prática<sup>21</sup>. Melhor dito, é o (re)conhecimento que Neo fará de si mesmo, à medida em que sua experiência vai-se desenvolvendo e ele descobre a verdade sobre si mesmo, uma verdade que, ao mesmo tempo em que é descoberta, vai-se fazendo enquanto tal. Por isso, o Oráculo foi por ele mal-compreendido. Em sentido estrito, de fato, ele não era o Escolhido. Mas, na medida em que escolheu – reconhecendo e fazendo seu caminho – transformou-se no Escolhido anunciado por Morfeu. Reconhecido por Morfeu enquanto um guardião, sua educação é a melhor dentre as melhores, de modo a torná-lo, efetivamente, o governante.

Para tanto, a perspectiva dialogante – ou dialética – é necessária. Platão parte da experiência maiêutica socrática, que desenvolve e aprofunda. O conhecimento humano não é apenas conhecimento de si mesmo quanto conhecimento dos outros, em especial de como aplicar a justiça na administração do Estado. O conhecimento, assim, é sempre dialogante, tanto do ponto de vista interno ao próprio indivíduo (diálogo interior<sup>22</sup>) quanto do indivíduo com os demais. Não por acaso, a busca do conhecimento denomina-se, em Platão, como *atividade dianoética*<sup>23</sup>, porque este conhecimento, na verdade, um re-conhecimento, só se efetiva à medida em que se é capaz de dialogar, ou seja, levar em conta também ao outro, seu interlocutor.

## O mito da caverna e a teoria da comunicação

Pode-se dizer que a primeira formulação teórica da comunicação se deve a Platão, justamente naquela parte *d'A República*. Se nos limitarmos, contudo, apenas à passagem mais citada, corremos o risco de perceber esta primeira formulação como algo negativo e cético, ou seja: nem compreenderemos como um prisioneiro chega a *ser obrigado* a deixar a caverna em busca da luz do conhecimento, nem deixaremos de imaginar como impossível a comunicação e, por conseqüência, a informação, entre a humanidade. Afinal, nenhum prisioneiro se comunicava entre si na caverna; nem os prisioneiros aceitam a boa-nova que aquele que dali saiu lhes traz, ao regressar à caverna. Inexiste, pois, nesta primeira formulação, a comunicação e, enfim, as informações circunscrevem-se à equivocada percepção sensorial que os prisioneiros recolhem das sombras projetadas sobre as paredes da prisão.

No entanto, a leitura completa do Livro VII nos alarga esta visão. Percebemos que, na verdade, o que pretende Platão é afirmar não só a possibilidade quanto a necessidade da comunicação humana, enquanto processo social, eminentemente político. Neste sentido, o conceito de *comunicação* deve ser entendido literalmente na perspectiva do que a própria palavra já expressa: *a ação de tornar comum alguma coisa, dentro de determinado contexto*. Ora, esta *coisa* a ser tornada comum é o conhecimento, concretizado através de diferentes *informações* transmissíveis. O contexto mencionado é, evidentemente, a vida social, em especial a vida comunitária, ou seja, a política (de *pólis*).

Tanto a alegoria da caverna quanto a do filme *Matrix* desenvolvem exatamente esta perspectiva. O conjunto de programas computadorizados dominado pelas máquinas lhes dá o poder perdido pela humanidade a partir do momento em que seu excesso de informação produziu-lhes um processo de *entropia*, isto é, a perda de seu controle. As máquinas, assim transformadas em senhores do Estado, administram-no, contudo, sob uma ótica tirana, espécie de *oligarquia*, nos termos do próprio Platão.

Neo, ao se perguntar sobre aquela realidade – móvel de todo o conhecimento – sai em busca de um caminho sem retorno, que é o caminho da educação: ele (re)conhece, assim, aquilo que já sabia (de que guardava escassa memória). Em seu processo de auto descoberta, construirá, ao mesmo tempo, seu conhecimento e o conhecimento a respeito dos demais. Assim, às perguntas que se faz, aporta implicitamente as respostas: o *quê*, quem, quando, onde, por *quê*, como? as quais alcança na medida em que, *emissor*, de certo modo *programa* suas *mensagens* em direção ao *receptor*, num primeiro momento, ele próprio e, depois, a humanidade. Repete, neste sentido, o processo de Morfeu que, ao buscá-lo, (re)conhecendo-o enquanto o Escolhido, havia lhe provocado através de perguntas que já continham, em germe, as respostas: o *emissor* sempre pressupõe as respostas, ainda que caiba ao *receptor* dar o sentido final à mensagem. Neste caso, Neo, advertido pelo Oráculo, compreende equivocadamente a men-

sagem, num primeiro momento, relendo-a corretamente apenas a partir do momento em que (re)conhece a si mesmo, construindo-se: o auto conhecimento (conhecimento interior) leva-o ao conhecimento exterior. Ele está, agora, apto a repartir – pela comunicação – o conhecimento que possui entre os demais.

A comunicação, assim, se torna um processo eminentemente sociabilizante e político: ela permite não apenas o (re)conhecimento da verdade, quanto a administração da justiça, pelos indivíduos e pelo Estado, em busca do bem-comum, que é aquele bem que se encontra além do bem particularizado dos indivíduos ou dos grupos, como no caso do universo de máquinas que então domina a terra. Se a *coação* é a opção das máquinas, mediante o ocultamento da verdade à humanidade e o poder da força (que significa a *coerção*), é a *persuasão* a opção de Morfeu e de Neo, redimensionando o conhecimento e buscando ultrapassar a realidade virtual em que vive mergulhada a humanidade, levando-a ao verdadeiro conhecimento que a cidade de Sião simboliza.

A *revolução tecnológica* do século XX, projetada para o século seguinte, no filme *Matrix*, atualiza a alegoria platônica, mas não modifica, essencialmente, aquela abordagem. Neste sentido, a identidade dos processos comunicacionais com o contexto político continua sendo, essencialmente, aquele mesmo já esboçado por Platão, e sua responsabilidade, enquanto ferramenta que leve a humanidade até a justiça e o bem maior, continuam, também, exatamente as mesmas. Da comunicação dependem todas as decisões políticas, assim como a informação e sua quantificação permanecem sendo o principal parâmetro para a real avaliação do poder de um indivíduo ou de uma administração.

## Notas

<sup>1</sup> SILVA, Juremir Machado da. *Um século de filmes* in: Sessões do Imaginário, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, Agosto de 1999 n. 4, p.17.

<sup>2</sup> WACHOWSKI, Andy e Larry. *Matrix*, 1999; Fotografia de Bill Pope; Efeitos especiais de John Gaeta; Edição de Zach Staenberg e Música de Don Danis.

<sup>3</sup> A perspectiva aqui adotada é aquela de Werner Jaeger, em *Paidéia*, México, Fondo de Cultura Económica. 1957.

<sup>4</sup> Na tela do computador, numa das primeiras cenas do filme, Thomas Anderson – na vida cotidiana, mas que se transforma no *hacker* Neo, durante as madrugadas, recebe uma mensagem para seguir o coelho branco, encontrado, logo depois, na tatuagem de uma jovem que acompanha um cliente que vai buscar uma fita de simulacro em sua casa. Isso leva Anderson a uma festa, onde encontra Trinity, com quem trocava mensagens, clandestinamente, ao longo das madrugadas, buscando responder à curiosidade em torno de *Matrix*.

<sup>5</sup> Dentre as alusões bíblicas, temos a nave de Morfeu, chamada *Nabucodonozor* e a referência à última cidade humana, remanescente da hecatombe sofrida, chamada Sião. Quanto aos mitos, boa parte dos personagens partem desta construção, desde Morfeu, que comanda a resistência, alusão ao Deus do Sonho grego; Trinity, que significa a Trindade; Cypher, que é a terminação de Lúcifer, o demônio, e no enredo encarna o traidor, como Judas Iscariotes o foi em relação a Jesus Cristo. Por seu lado, Neo é um prefixo que representa o *novo* e, enquanto o *Escolhido*, segunda a expectativa de Morfeu, é o próprio Cristo, como Salvador da humanidade. Temos ainda o Oráculo, em busca do qual vai Neo, à espera da revelação de seu destino – se o Oráculo em si é apenas uma simplória negra, cozinheira e dona-de-casa que, não obstante, antecipa-lhe o futuro, ainda que de modo codificado, logo na sala de entrada do seu apartamento, encontramos um velho cego,

de cajado na mão, imagem dos velhos *aedos* gregos. Observe-se que outras brincadeiras perpassam o filme, como o nome do policial ser Sr. Smith, nome comum escolhido pelo dramaturgo Ionesco para batismo de personagens de suas primeiras peças, como *A cantora careca*, e o diretor da empresa onde trabalha Anderson chamar-se Sr. Reagan, alusão simultânea ao ator e ao ex-Presidente norte-americano. A própria designação do programa de computador que cria a realidade virtual na qual estariam mergulhados os humanos, *Matrix* é, enquanto termo latino, símbolo da *matriz, do modelo original* que, segundo se explica no filme, sofreu mutações entre sua primeira versão – de felicidade constante e exclusiva – e a segunda – em que se alternam momentos de alegria e de tristeza, tais como na antiga vida real dos humanos. Poder-se-ia, enfim, analisar o nome do hotel em que se iniciam e concluem as ações do filme, do hotel que os adeptos de Morfeu utilizam para suas incorporações no mundo virtual da terra, que se chama *Delivery*, e assim por diante.

<sup>6</sup> SHANNON, Claude et WEAVER, Warren – *Teoria matemática da informação*, Difel/Forense, São Paulo. 1975.

<sup>7</sup> ANDRADE, Rachel Gazolla de – *Platão – o cosmo, o homem e a cidade*, Petrópolis, Vozes. 1994, ps. 86, 87 e 96.

<sup>8</sup> DROZ, Geneviève – *Os mitos platônicos*, Brasília, UnB. 1997, p. 82.

<sup>9</sup> DROZ, Geneviève – op. cit., ps. 81 e 82. Ver também VERNANT, Jean-Pierre – *Mito 7 pensamento entre os gregos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1990, p. 127.

<sup>10</sup> VERNANT, Jean-Pierre – op. cit., ps. 107, 111 e 112.

<sup>11</sup> PLATÃO – *Menon, XIV/XV* e, depois, *Fedon, XVIII/XX* apud MONDOLFO, Rodolfo – op. cit., ps. 212 e 213.

<sup>12</sup> JAEGER, Werner – op. cit., ps. 594, 599, 636 e 637.

<sup>13</sup> JAEGER, Werner – op. cit., p. 687.

<sup>14</sup> PLATÃO – *A República*, Livro IV, in MONDOLFO, Rodolfo – op. cit., ps. 269/270.

<sup>15</sup> ANDRADE, Rachel Gazolla de – op. cit., ps. 133/134.

<sup>16</sup> JAEGER, Werner – op. cit., p. 643.

<sup>17</sup> ANDRADE, Regina Gazolla de – op. cit., p. 111.

<sup>18</sup> JAEGER, Werner – op. cit., p. 701.

<sup>19</sup> ANDRADE, Regina Gazolla de – op. cit., ps. 145, 146, 147 e 149. Ver também JAEGER, Werner – op. cit., p. 657.

<sup>20</sup> Deste modo, os guardiões são arrancados à massa e escapam à opinião genérica (*doxa*), que não se constitui em conhecimento científico propriamente dito. Para Platão, o governante deve ter um conhecimento diferenciado e superior, específico, capaz de lhe propiciar a plena administração da justiça.

<sup>21</sup> Estes são os quesitos que, segundo a moderna Teoria do Jornalismo, devem constituir o *lead*, o primeiro parágrafo de qualquer informação jornalística. São as informações básicas que se buscam, as essenciais. A decisão de condensá-las num primeiro parágrafo da informação jornalística foi tomada pelas agências noticiosas do início do século XX, quando dependiam de telégrafos ainda precários e por vezes sofriam a interrupção de suas transmissões. Afim de se garantir a compreensibilidade da informação, resumia-se os principais dados no primeiro parágrafo da mesma, desdobrando-se os demais – o *como* e o *por quê* – nos demais parágrafos. O princípio passou a ser adotado por todo o jornalismo.

<sup>22</sup> MONDOLFO, Rodolfo – op. cit., p. 214.

<sup>23</sup> ANDRADE, Rachel Gazolla de – op. cit., p. 142.

## Referências Bibliográficas

- SILVA, Juremir Machado da – *Um século de filmes* in *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS. Agosto de 1999, n. 4, p. 17.
- WACHOWSKI, Andy e Larry – *Matrix*, 1999; Fotografia de Bill Pope; Efeitos especiais de John Gaeta; Edição de Zach Staenberg e Música de Don Danis.

## **A imagem como realidade: uma análise de *Blow-Up***

ANNATERESA FABRIS

USP

“Las babas del diablo”, o conto de Cortázar no qual Antonioni se inspira livremente para realizar *Blow-up*, encerra uma série de considerações sobre a relação entre um fotógrafo e a realidade que devem ser analisadas de imediato, pois nelas reside uma das diferenças substanciais entre a visão de mundo do escritor e aquela do cineasta.

O protagonista do conto, o franco-chileno Roberto Michel, tradutor e fotógrafo amador, parece estabelecer com o mundo uma relação mediada pela imagem técnica e, portanto, pelo simulacro, ao postular a existência de um pacto ineludível entre o homem e a máquina fotográfica:

“(...) quando se anda com a câmara há como que o dever de estar atento, de não perder esse brusco e delicioso ricochetear de um raio de sol numa velha pedra, ou a corrida, tranças ao ar, de uma menina que volta com um pão ou uma garrafa de leite. Michel sabia que o fotógrafo opera sempre como que uma permuta entre sua maneira pessoal de ver o mundo e outra que a câmara lhe impõe insidiosa (...) porém não se fiava nisso, sabedor de que lhe bastava sair sem a Contax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250”.

Ao dar seu passeio dominical pela Île Saint-Louis, Michel depara-se com uma cena de sedução que desperta sua atenção: a de um garoto de 14-15 anos por uma mulher madura. Quase sem perceber, prepara a câmara para tirar uma fotografia, pois esta seria capaz de restituir “as coisas à sua estúpida verdade”. Em sua memorização póstuma, o fotógrafo descreve essa busca do “instantâneo essencial”:

“Levantei a câmara, fingi estudar um enquadramento que não os incluía, e fiquei à espreita, certo de que apanharia afinal o gesto revelador, a expressão que tudo resume (...). Coloquei tudo no visor (com a árvore, o parapeito, o sol das onze) e bati a foto. Em tempo para compreender que os dois se haviam dado conta e que estavam me olhando, o garoto surpreso e como que interrogador, mas ela irritada, com o corpo e a cara decididamente hostis por se saberem roubados, ignominiosamente presos numa pequena imagem química”.

Sua intervenção quebra o encanto da cena, provoca a ira da mulher, a fuga do garoto e a intervenção de um homem que parecia um simples espectador. Tendo se recusado a entregar o filme, alguns dias depois, Michel faz uma série de ampliações que, a princípio, parecem confirmar sua idéia de que a

fotografia representa uma perda de realidade, um nada, que é o verdadeiro elemento que fixa a cena. Assassinado por aqueles cuja ação interrompera, Michel volta a olhar para a cena e finalmente compreende o seu significado: sua intervenção havia desbaratado um aliciamento homossexual. Aliciamento que parece voltar a ocorrer e que interrompe, de novo, com sua câmara:

“Pela segunda vez fugia deles, pela segunda vez ajudava-o a fugir, devolvia-o a seu paraíso precário. Ofegante, fiquei diante deles; não havia necessidade de avançar mais, o jogo estava feito. Da mulher se viam apenas um ombro e alguns cabelos, brutalmente cortados pelo quadro da imagem; porém, de frente, estava o homem, que, com a boca entreaberta, onde via tremer uma língua preta, levantava lentamente as mãos, aproximando-as do primeiro plano, ainda por um instante em foco perfeito, e, em seguida, apenas um vulto que apagava a ilha, a árvore (...)”<sup>1</sup>.

A complexa relação de Michel com a imagem fotográfica – do simulacro a um gesto de intervenção que desarruma um episódio que poderia ter tido outro desfecho, de uma primeira atitude de *voyeur* a uma compreensão mais precisa da realidade, graças a um recurso como a ampliação, que lhe permite ir além das aparências imediatas – coloca Cortázar entre aqueles autores que percebem na fotografia um método de investigação, embora duvidando da crença positivista no poder de objetividade do ícone técnico. Se, a seu ver, a fotografia desempenha uma função inquietante e ambígua, ela é, no entanto, um ato de intervenção, uma interferência que pode modificar um acontecimento, bem longe da idéia de Susan Sontag de que o registro impede a intervenção. Para a autora norte-americana, fotografar é um modo de participar, de solicitar que o que está acontecendo continue a acontecer, de desejar que o *status quo* permaneça invariável, mesmo às custas do sofrimento ou da desgraça de uma outra pessoa<sup>2</sup>, elemento que não permeia o conto de Cortázar, no qual o sacrifício do fotógrafo é especular ao desvendamento da trama sexual e da salvação do garoto.

No mesmo ensaio em que faz referência à não-intervenção do fotógrafo, Susan Sontag desenvolve uma reflexão pontual sobre *Blow-up* a partir de uma das primeiras seqüências do filme, aquela em que Thomas simula um amplexo com Verushka sem parar de fotografar:

“Na realidade, usar uma máquina fotográfica não é uma maneira muito eficaz de estabelecer uma relação sexual com alguém. A máquina não estupra e também não possui, mesmo se pode intrrometer-se, invadir, transgredir, distorcer, explorar e, levando à metáfora ao extremo, assassinar, atividades que, à diferença do ato sexual, podem ser realizadas também de longe, e com um certo distanciamento”<sup>3</sup>.

Ao fazer tal tipo de afirmação, Susan Sontag atinge aquele que pode ser considerado o eixo central do filme: a impossibilidade de se estabelecer uma relação verdadeira com a realidade, tanto pessoalmente, quanto por intermédio do olho artificial. O próprio Antonioni fornece pistas nesse sentido, quando afirma a propósito de *Blow-up*:

“Nesse filme, eu dizia que nunca sei com o que se parece a realidade. A

realidade escapa; transforma-se continuamente. Quando cremos tê-la alcançado, já é outra. (...) Pessoalmente, desconfio sempre do que vejo, do que a imagem me mostra, porque não imagino o que está além dela. É impossível saber o que há por trás de uma imagem. O fotógrafo de *Blow-up*, que não é um filósofo, quer ver mais de perto. Mas, ao ampliar em demasia o objeto, este se decompõe e desaparece. Há, pois, um momento em que se capta a realidade, mas ela foge logo em seguida. Era um pouco isso o sentido de *Blow-up*. Parecerá estranho eu dizer isso, mas *Blow-up* foi um pouco meu filme neo-realista sobre a relação entre o indivíduo e o real, mesmo se havia uma componente metafísica, justamente por causa dessa abstração das aparências”<sup>4</sup>.

Numa outra entrevista, o diretor estabelece uma relação precisa entre a visão sensorial e a visão mediada pela câmara:

“Ver o que o fotógrafo vê no parque – um homem e uma mulher discutindo perto de uma árvore à distância – é uma coisa. Mas, ver o que o olho da câmara vê é inteiramente outra realidade. Thomas nunca sabe o que sua câmara está captando. O olho da câmara é mais sensível que seu próprio olho. Ele tampouco muda sua disposição, ao passo que quando nós olhamos para alguém ou para algo, o que vemos está subordinado ao sentimento do momento. O olho da câmara é muito preciso... quem sabe o que surgiria se continuássemos a ampliar um trecho de filme. Provavelmente, uma realidade totalmente desconhecida para nós. Mas, até onde pode ser levado esse processo? Ao entrarmos mais profundamente dentro de nós, para onde vamos, o que descobrimos? Estas são as perguntas por trás de *Blow-up*, como eu o concebo”<sup>5</sup>.

Thomas, o protagonista do filme, estabelece uma relação mediada com a realidade, tanto criando um universo artificial em seu estúdio especializado em fotografia de moda, quanto tentando captar uma visão realista de Londres, num conjunto de imagens em preto e branco, que deveriam dar vida ao projeto ambicioso de um livro capaz de resgatá-lo da futilidade da primeira atividade. O fecho do livro deveria ser uma imagem lírica, tomada por acaso num parque: um jogo amoroso entre uma garota e um homem de meia idade. Algo, no entanto, se interpõe entre a vontade de usar essa imagem e a possibilidade de fazê-lo. A garota, ao perceber que foi fotografada, pede-lhe o filme, tenta apossar-se da máquina fotográfica, segue-o no estúdio, oferece-se a ele em troca das imagens realizadas e finalmente vai embora com alguns negativos.

A atitude da garota desperta a curiosidade de Thomas: ao ampliar as fotografias do parque, descobre uma realidade oculta que lhe havia escapado no momento da tomada das imagens. Seguindo o olhar da garota, avista um vulto entre os arbustos e, em seguida, uma mão empunhando um revólver. Satisfeito por ter evitado um assassinato com sua intervenção fortuita, mais tarde se dá conta de que a verdade é outra: ao refotografar com uma câmara de chapa maior o parque deserto, depara-se com o cadáver do homem que acreditava ter salvo, no chão.

E não poderia ser de outro modo, porque Thomas vive com a fotografia uma relação dessimétrica. Se, no estúdio, cria uma realidade que se molda à

sua vontade (bastaria atentar para o tratamento despótico e displicente, ao mesmo tempo, que dá aos modelos – manequins e não sujeitos, para ele), expressando seu poder por meio da imagem, o impacto com uma realidade que foge a seu controle, que se oferece ao olho da máquina fotográfica sem se deixar penetrar, coloca em xeque aquela capacidade demiúrgica de que se cria investido. Destituído de qualquer identidade pessoal, em constante trânsito entre uma atividade e outra, Thomas acredita poder organizar o mundo graças a seu instrumento até descobrir que isso é impossível, se faltar um envolvimento efetivo com a realidade. O que a máquina fotográfica produz é um conhecimento ilusório da realidade, pois o olhar de Thomas sobre as coisas é indiferente, é um olhar morto, como escreve Joëlle Mayet Giaume:

“Thomas não sabe que o cadáver, em sua maneira de não amar, é ele. Não vê mais nada nas fotos e, de repente, se pergunta o que via antes. Só vê o nada, (...) o que cega sua retina e lhe faz levar em conta o papel do logro”<sup>6</sup>.

Como afirma Lino Micciché, o verdadeiro protagonista de *Blow-up* é o real em sua indiferença polivalente. Nele, Thomas tem o papel de um agente catalisador que registra objetivamente porções de realidade e as analisa, sem se envolver, contudo, nos acontecimentos. Sua relação com a realidade é distanciada, sua própria “curiosidade” para com as coisas não implica numa tomada de posição ou em qualquer tipo de problemática:

“(...) a vida de Thomas é um palco de objetos (belos objetos), de cores (belas cores), de aparências humanas (belas aparências) que o tocam de leve e com os quais se funde ou dos quais se separa com a mesma indiferença”<sup>7</sup>.

Se o tema central de *Blow-up* é a problemática da relação com a realidade a partir da mediação do artifício, tal questão se torna ainda mais clara no momento em que o filme envereda pela abordagem da ampliação, que estabelece uma nova possibilidade de leitura para a tese proposta por Antonioni. É importante assinalar que, em inglês, *blow-up* designa tanto a ampliação quanto a explosão. Isso não deixa de ser significativo no caso de Thomas, o qual, ao ser confrontado com o imprevisto, vê insinuar-se a dúvida numa relação que, até então, parecia ser tranqüila e pautada pelo equilíbrio.

A ampliação sucessiva das imagens do parque e a descoberta de uma realidade, que só a câmara foi capaz de captar, faz explodir – ao menos por um momento – a relação técnica que Thomas havia estabelecido com o ambiente exterior e com as próprias pessoas. Ao ampliar as imagens, o fotógrafo depara-se com duas atitudes inerentes ao processo fotográfico: a fragmentação do ícone em detalhes que permitem identificá-los melhor, acompanhada por uma perda de referencialidade, que pode deixar fora de alcance o conjunto geral da tomada. É interessante perceber que essas imagens – comparadas por Patricia com os quadros abstratos de Bill – adquirem um significado preciso, revelando a substância dos acontecimentos registrados no momento em que Thomas consegue estabelecer uma seqüência narrativa. A ampliação torna-se, assim, realidade, a ponto de o fotógrafo ouvir o mesmo vento que havia ouvido pouco antes no parque.

À medida que a imagem do parque é ampliada, a paisagem torna-se mais e mais um conjunto de grãos, a rememorar um quadro tachista, embora o referente exterior permaneça ainda e seja passível de identificação. Nesse sentido, a comparação feita por Patricia entre a ampliação e os quadros de Bill deve ser vista como um instrumento de que se serve Antonioni para colocar mais uma vez a problemática da imagem no centro de *Blow-up*. Se Thomas acredita saber o que está fotografando (até descobrir que o olho da câmara é bem mais penetrante do que o seu), Bill não sabe de antemão que tipo de imagem nascerá de suas pinceladas e de sua disposição da matéria na tela. Num e noutro caso, a imagem aparente é colocada em crise. Na fotografia, porque a ampliação introduz uma dúvida sobre a relação entre o homem e o real, antepondo, por um momento, o que é necessário ver ao que é dado a ver. Na pintura, porque o quadro é resultado total da visão interior do artista, sem qualquer ponto de apoio em referentes exteriores.

De um modo ou de outro, o que se impõe como evidência em *Blow-up* é o domínio absoluto da imagem na sociedade dos simulacros, na qual o real se afirma cada vez mais como uma construção alicerçada na lógica da comunicação social. Não é por acaso que Antonioni transpõe a ação para a *swinging London* dos anos 1960, se lembrarmos que é na Inglaterra que é gerada a proposta estético-artística da arte *pop*, com a qual *Blow-up* apresenta vários pontos de contato – desde a onipresença da imagem técnica até um voluntário manter-se na superfície, deslizar pela epiderme dos objetos e seres sem qualquer possibilidade de penetrar em seu interior, de desvendar aquilo que a aparência oculta. O que *Blow-up* denota é a ausência da realidade para além da dimensão da imagem, emblematicamente demonstrada pelo desaparecimento do cadáver e pela impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser pela única fotografia que resta após a devastação do estúdio, na qual a presença do homem morto se confunde, em grande parte, com uma mancha luminosa.

A relação indiferente que Thomas mantém com o real é quebrada, aparentemente, pela atenção que dedica ao parque e a suas várias imagens. Mas, mesmo nesse caso, a verdade que ele parece encerrar acaba por revelar-se como impossível de ser conhecida, remetendo o protagonista novamente à dimensão da aparência<sup>8</sup>. O final do filme é bem significativo quanto ao papel de Thomas na realidade: após ter constatado o desaparecimento do cadáver, aceita como verdadeiro um jogo de tênis encenado por mímicos. A seqüência parece encerrar as idéias centrais que Antonioni quis demonstrar na obra. Para entrar no jogo, o fotógrafo coloca a câmara no chão, apanha a bola e a devolve aos jogadores. Ouve-se o barulho de uma bolá real, a câmara do diretor sobe, Thomas é reduzido a um ponto e finalmente desaparece, como que para testemunhar sua falta de consistência, sua impossibilidade de existir sem a mediação do artifício técnico, sua presença fantasmática num universo absolutamente moldado pela preexistência do real enquanto simulacro, enquanto artefato. Por isso, não há linha de demarcação entre realidade e ficção: tudo é igualmente real, isto é, construído; tudo é igualmente ficcional, isto é, forjado. Na falta de um

engajamento com o mundo e consigo mesmo, Thomas só pode viver uma alucinação lúcida, a ponto de ser possível perguntar-se se a experiência do parque existiu de fato ou se não se trata de um fruto de sua imaginação excitada.

A operação de *Blow-up* acaba por mostrar, com toda a evidência, que “Las babas del diablo” não passa de um motivo remoto para Antonioni: este subverte a visão humanista de Cortázar e sua crença na possibilidade de transformação do real, graças a uma intervenção interessada, ao contrapor-lhe um universo meramente objetual, no qual a reificação é a nota dominante e a adaptação inerte à realidade não é exclusiva de Thomas, mas de toda uma sociedade que perdeu de vista a dimensão do afeto.

Se esta pode ser considerada a diferença “ideológica” entre Cortázar e Antonioni, seria interessante refletir sobre o modo pelo qual os dois autores lidam com a questão da imagem. O que para o escritor constitui uma evidência, é, ao contrário, fonte de dúvida e de interrogação para o cineasta. “Uma imagem é uma imagem”, idéia que perpassa “Las babas del diablo”, é questionada a todo momento por *Blow-up*, no qual Antonioni não deixa de estabelecer uma séria reflexão sobre sua relação, enquanto diretor, com a câmara. No prefácio de *Sei Film* (1964), ao se interrogar sobre o que era uma tomada cinematográfica, ele já dizia que consistia numa seleção, numa interpretação que “falsifica” o real, feita por uma câmara que deve ser programada.<sup>10</sup> Talvez a cena mais emblemática nesse sentido seja aquela em que Thomas refotografa a imagem do parque vazio, entrando não apenas definitivamente no universo do simulacro, mas deflagrando também uma operação de *mise-en-abîme*, pela qual uma imagem reproduz outra imagem graças à câmara (fotográfica), por sua vez captada por outra câmara (cinematográfica). Se, nesse momento, o ponto de vista do diretor coincide com o do fotógrafo, no resto do filme o olhar de Thomas vagueia sem um projeto preciso, deslizando pela superfície das coisas, que só parecem despertar seu interesse enquanto pontos de luz capazes de transformar-se em imagens virtuais.

A idéia de René Prédal de que o mundo é, para Thomas, um estúdio fotográfico, isto é, uma série de modelos colocados à sua disposição<sup>11</sup>, pode ser considerada o fulcro de *Blow-up* que, novamente comparado com o conto de Cortázar, marca a passagem de um mundo ainda dominado pelo olhar para um mundo totalmente moldado pelo artifício tecnológico. O que não é de pouca conta, se considerarmos o papel da imagem fotográfica em “Las babas del diablo” e *Blow-up*: da intervenção que salva ao registro impotente e morto já antes de nascer.

## Notas

<sup>1</sup> CORTÁZAR, Julio. “Las babas del diablo”. In: *Ceremonias*. Barcelona: Seix Barral, 1970, p. 203-204, 207, 208-209, 214.

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. “Nella grotta di Platone”. In: *Sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 1978, p. 11-12.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>4</sup>Apud: Mayet Giaume, Joëlle. *Michelangelo Antonioni: le fil intérieur*. Crisnée: Editions Yellow Now, 1990, p. 75-76.

<sup>5</sup>WITCOMBE, R.T. *The new Italian cinema*. London: Secker & Warburg, 1982, p. 10.

<sup>6</sup>MAYET, Giaume. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>7</sup>MICCICHÉ, Lino. "I 'sentimenti' di Michelangelo Antonioni". In: *Il cinema italiano degli anni '60*. Venezia: Marsilio, 1986, p. 239-240.

<sup>8</sup>*Idem*, p. 241.

<sup>9</sup>*Ibid.*

<sup>10</sup>Vide: BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. New York: The Continuum Publishing Company, 1991, p. 223.

<sup>11</sup>PRÉDAL, René. *Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1991, p. 120.

# **DOCUMENTÁRIO I: RELIGIÃO**

## ***A manifestação da fé: de festa popular à celebração de massa***

MARIAROSARIA FABRIS

USP

Brasil, perto do final do século XX. Um barco navega pelo rio Amazonas. Fora de campo, ouvem-se vozes femininas que entoam um canto em que se pede perdão e misericórdia ao Senhor Deus. É com esses dizeres e essa imagem que o documentário *Fé* (1999), de Ricardo Dias, convida para uma peregrinação a vários lugares de culto ou de contato com entidades sobrenaturais. Do Baixo Amazonas, o filme passa para Belém do Pará (Festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré), Canindé e Fortaleza, no Ceará (Festa de São Francisco das Chagas e Centro Espírita de Umbanda Índia Guacira, respectivamente), Praia Grande, no litoral paulista (Festa de Iemanjá), a Bahia (Candomblé Ilê Axé Itaylé, em Cachoeira, e Igreja do Bonfim, em Salvador), Aparecida do Norte, no Estado de São Paulo, Juazeiro do Norte, no sertão cearense (Festa de Nossa Senhora das Candeias), Uberaba, em Minas Gerais (Centro Espírita Aurélio Agostinho), Planaltina, no Distrito Federal (Vale do Amanhecer) e a cidade de São Paulo (Igreja da Resolução Cristã e VII SOS da Vida), arrolando, assim, alguns dos cultos praticados no Brasil e levando a tecer, desde as primeiras imagens, uma série de considerações sobre a simbologia subjacente ao próprio filme e ao tema tratado.

Já na primeira festa focalizada, a do Círio de Nazaré, dois momentos chamam a atenção: um rápido plano em que devotos carregam barcos e uma cena reiterada de fiéis segurando cordas. Por mais que os barcos lembrem as embarcações para passageiros que, de Belém, seguem rio acima, eles são também uma reminiscência do antigo símbolo da barca, presente em várias culturas desde tempos remotos. Viver é navegar e, para fazer a travessia da existência em segurança, invoca-se a proteção da Igreja. Ademais, a barca permite a passagem da vida terrena para o Além.

Uma embarcação, porém, é também um receptáculo e, enquanto tal, pode representar o elemento feminino, portador de vida. Esse valor simbólico de geratriz atribuído à nave relaciona-se ao segundo momento destacado, no qual, ao redor de cordas, corpos masculinos de um lado e femininos de outro executam um movimento oscilatório. Se, por uma parte, como informa o filme, esses devotos estão perpetuando um acontecimento de 1855, quando o carro com a Virgem atolou e foi puxado no braço, por uma corda; por outra, através do balanço que imprimem a seus corpos, repetem um antiquíssimo ritual de fertilidade e fecundidade, o mesmo presente na própria simbologia do círio, que tanto

pode ter um sentido fálico (como potência geradora de vida), quanto pode significar, com sua chama ardente, a alma e a imortalidade<sup>1</sup>.

Desde essa primeira seqüência, portanto, tradições populares locais e antigos rituais religiosos são colocados lado a lado, mostrando, já nas entrelinhas, qual é o conceito de fé que perpassa todo o filme: na crença em seres supremos, a humanidade busca amparo e consolo para enfrentar as atribulações da vida e a passagem para a morte.

No bloco dedicado aos festejos que ocorrem no Ceará para celebrar São Francisco, esse aspecto de geradora de seguridade que a religião assume em suas manifestações populares torna-se mais patente. Osromeiros a caminho de Canindé são pessoas extremamente humildes: vestem roupas simples, o saio franciscano ou até mesmo andrajos; se locomovem a pé, a cavalo ou num paude-arara; dispõem de pouco ou nenhum dinheiro; as acomodações e as refeições que os aguardam em nada diferem daquelas de seu dia-a-dia; as diversões são as de sempre (tocar uma gaita, ouvir um cantador, dançar num forró), ligadas à cultura regional, a mesma que se reflete nas cerimônias e nos cantos religiosos<sup>2</sup>. Em suma, tudo os caracteriza como seres que vivem à margem das decisões do poder e que, portanto, buscam no culto ao santo dos pobres a proteção divina e a possibilidade de se integrarem numa comunidade. Estigmatizados por uma sociedade de bem-estar da qual foram excluídos, encontram na imagem de São Francisco das Chagas (dos estigmas) remédio para seus males, apaziguando na identificação com a vida do santo as inquietações de seu viver sacrificado e sem perspectivas de resgate social. Como dirá mais adiante o psiquiatra Adalberto Barreto, num dos tantos depoimentos que pontuam o filme, pertencer a uma confraternidade de devotos é ter a própria identidade reconhecida:

*“(...) é exatamente nesse grande espaço meio caótico, em que o Estado não está presente, (...) que os santos concentram seu poder, agregando os desagregados e oferecendo uma carteira de identidade cultural que é negada pela sociedade. Então, para a maioria dessas pessoas, ser devoto de São Francisco, ser devoto do Padre Cícero, ser devoto de Nossa Senhora Aparecida, ser devoto da Virgem de Nazaré é mais importante do que dizer sou um brasileiro”.*

Esse vazio deixado pelo Estado em muitas esferas da vida nacional, que acaba sendo preenchido pela religião, consubstancia-se também na seqüência dedicada ao Candomblé Ilê Axé Itaylé, quando um de seus integrantes ressalta a estrita ligação entre a fé e a esperança de que dias melhores virão. Lá onde a palavra escrita do Estado (a Constituição) é omissa, o verbo divino não falha. Esse tipo de constatação atesta bem o papel de mantenedora do *status quo* que a religião exerce, e isso na obra de Ricardo Dias, embora não seja propriamente explicitado, é sugerido pela montagem dos vários segmentos, os quais, ao contrário do que uma parte da crítica afirmou, não constituem apenas *“uma seqüência de lindos painéis sem a mínima sensibilidade para transcender a velha e sem graça interpretação marxista do fenômeno religioso”*<sup>3</sup>. A refutação desse tipo de comentário pode ser feita a partir das palavras do próprio realiza-

dor, que declarou: “a religião não pode ser classificada simplesmente como o ópio do povo, já que a fé tem uma importância decisiva para a maioria da população. Por causa disso, é um excelente referencial para se conhecer e entender o povo brasileiro”<sup>4</sup>. E entendê-lo não só a partir dos cultos católicos, mas igualmente retratando as religiões de origem africana em suas várias manifestações no Brasil. Se, ao focalizar o Centro Espírita de Umbanda Índia Guacira, a Festa de Iemanjá e o Candomblé Ilê Axé Itaylé, o documentário ainda não havia tratado do sincretismo, este surge ao se abordar a devoção a Nosso Senhor do Bonfim.

Atualmente, o convívio da Igreja romana com as denominadas religiões brasileiras (Macumba, Umbanda, Candomblé)<sup>5</sup> é mais pacífico, mas elas já foram execradas exatamente pela aproximação entre os Orixás africanos e os Santos católicos. Como os Orixás são divindades, o politeísmo dessas religiões entrava em contraste com o monoteísmo do Cristianismo, que parecia ignorar que, junto com o conceito do Deus único do Judaísmo, havia absorvido simbologias do mundo greco-romano, permitindo a sobrevivência de deuses e heróis, transformados às vezes em diabos a serem exorcizados. Por exemplo, antigas representações da deusa Hera, com uma criança no colo, perpetuam-se ainda hoje na iconografia da Mãe Santíssima. Embora monoteísta, o Cristianismo, com sua multiplicidade de objetos simbólicos (cruz, relíquias, escapulários, santinhos, ex-votos) e de imagens de veneração (Virgem Maria, anjos, mártires, santos, beatos), pode levar à idolatria, fazendo esquecer a unidade de Deus<sup>6</sup>. E, nos momentos de aflição, é a esses medianeiros que os fiéis se dirigem, para que intercedam junto ao Criador.

No Brasil, um dos casos mais eloquentes nesse sentido é a veneração pelo Padre Cícero Romão Batista, da qual *Fé* trata ao focalizar a Festa de Nossa Senhora das Candeias. O misticismo popular atribui-lhe poderes divinos na concessão das graças e transformou o recinto onde ele viveu e a estátua erguida em sua homenagem em lugares sagrados. Nos restos mortais de Padre Cícero, em seu leito de morte, nas coisas que ele tocou busca-se a proteção taumatúrgica contra os males físicos e espirituais, contra as calamidades naturais e sociais que continuam afligindo o sertão<sup>7</sup>. Os doentes e os pecadores em romaria à casa de Padre Cícero estão à procura de consolo para as angústias, da remissão dos pecados, mas também da saúde do corpo, este um dado importante sobretudo em rincões onde não chegam as terapias mais avançadas e o povo apela para a medicina popular, para os Santos e beatos ou para as benzedadeiras, como Maria dos Anjos, na periferia de Canindé, que cura em nome de Jesus Cristo. Além disso, na contemplação das imagens votivas na Sala dos Milagres de Juazeiro, na visão de todos aqueles objetos que emulam corpos despedaçados, persegue-se a recomposição de um *corpus* social dilacerado. Embora Oswald de Andrade Filho os definisse “*um monte de angústias*”<sup>8</sup>, os ex-votos são o testemunho da misericórdia divina. Diante deles, a fé se revigora, ganha-se novo alento para suportar o vale de lágrimas.

No filme de Ricardo Dias, fé e cultura popular continuam andando lado

## Estudos Socine de Cinema

a lado, se imbricando, como nos casos citados ou como na Missa dos Vaqueiros, durante os festejos de São Francisco das Chagas (sempre em Canindé), ou como na participação dos bacamarteiros na festa de Nossa Senhora das Candeias (de novo em Juazeiro do Norte).

Voltando ao sincretismo, este atinge seu ápice na apresentação do Vale do Amanhecer, uma comunidade religiosa localizada em Planaltina, a 50 quilômetros da Capital Federal, fundada em 1959, por Neiva Chaves Zelaya. Embora o espectador possa se sentir mergulhado num pesadelo *kitsch*, o documentário mantém a mesma equidistância respeitosa que teve para com as outras vertentes religiosas. Os seguidores de Tia Neiva, com seus trajes multicoloridos e extravagantes, podem trazer à memória a estética que preside os grandes espetáculos de massa contemporâneos, porém a simplicidade de seus depoimentos vem dissipar essa dúvida. Mas, em *Fé*, essa caracterização das manifestações religiosas já havia começado a configurar-se. A lógica dos espetáculos de massa acaba por se impor quando um ato de fé é transformado em mais uma ocasião para ser visto ou ter a própria participação registrada. Esse exibicionismo da própria religiosidade, obviamente, pode ter diferentes níveis, indo da foto-lembrança das pessoas mais simples, que funciona como um atestado de fé (e, no documentário, em sua parte final, há toda uma seqüência de cliques em locais de culto), a uma “atuação” ditada pela presença de um olho mecânico que leva a mudar de comportamento. É a participação do cantor e compositor Carlinhos Brown nos festejos do Bonfim; é a atitude de uma das fiéis no VII SOS da Vida, em São Paulo, a qual, em vários momentos encara a câmera.

Neste último culto focalizado no filme, aliás, é quando mais se afirma a conotação de espetáculo que as celebrações religiosas vêm adquirindo nos últimos tempos. Isso se manifesta ao longo de toda a cerimônia. No comportamento do público, formado por jovens, que, aglomerado num estádio, repete o slogan “Ah, eu sou de Cristo!”, calcado num grito popular ouvido em jogos de futebol: “Ah, eu tô maluco!”. Na postura dos oficiantes, desde a bispa Sônia Hernandez (que canta, fala, se comporta e se veste como uma legítima representante do *show business*), até os anunciadores que, entre as “atrações internacionais” apresentam um “*pop star gospel*”. Na *performance* do apóstolo Estevam Hernandez, que pede “uma supersalva de palmas para Jesus”, enquanto um painel luminoso anuncia “(...) Cristo mais perto de você”. No refrão “*Jesus, Jesus is number one*”, que o público repete, ao som de um *reggae* jamaicano, a pedido dos animadores. Tudo exatamente como em qualquer *show* de música popular.

Na verdade, mesmo a Igreja católica não ficou imune a esse tipo de celebração mais espetacular em que, ao menos aparentemente, o fiel se torna mais participativo. É o caso dos encontros dos carismáticos comandados pelo padre Marcelo Rossi, que Ricardo Dias não quis incluir no filme. A falta de um segmento católico quando o documentário começa a enveredar pelos cultos religiosos como mais uma vertente da espetaculosidade que predomina na sociedade brasileira de hoje, no entanto, pode ter embaçado a imparcialidade de *Fé*. É

claro que as grandes festas católicas retratadas pelo filme já são todas regidas pela lógica do espetáculo – afinal, os lugares sagrados sempre foram palcos da manifestação divina –, mas ainda é possível reconhecer nelas expressões de uma cultura popular (embora contaminada), e não de uma cultura de massa. Ao contrário, nos encontros dos carismáticos, como no culto evangélico acima descrito, o oficiante se torna um astro, assumindo para si o papel de mediador entre o crente e a divindade, papel antes desempenhado pelos Santos, por Jesus Cristo, pela Virgem Maria.

Para se ter uma idéia de até onde se pode falar de cultura popular, bastaria comparar o comportamento dos devotos nas festas católicas e nos cultos afro-brasileiros retratados no documentário, com a atitude dos seguidores da bispa Hernandez ou do padre Marcelo Rossi. Nessas “Woodstocks de Deus”<sup>9</sup>, perde-se o sentido de comunhão mística; o que sobra é a procura de emoção, como em qualquer outro espetáculo de massa. E a comunhão mística é a que permite conciliar a mesmice da vida cotidiana com o acontecimento excepcional representado pela celebração religiosa, durante a qual a alma peregrina se reconforta, recupera o alento. Como diz o psiquiatra Adalberto Barreto no início de *Fé*:

*Toda esta violência, esta agressividade, esta hostilidade à vida (...) termina por atingir a alma da pessoa e alma vem do latim anima, aquilo que anima, é o animus. Então, estas pessoas quando são atingidas na sua alma, na sua espiritualidade, naquilo que constitui o ânimo da vida, (...) começam a recorrer aos centros de cultos religiosos mais diversos, buscando reanimar a alma desanimada.*

Nas procissões, nas romarias, suspendem-se temporariamente as diferenças sociais e culturais; todos são, sem distinção, filhos de Deus. Ademais, seja no êxtase místico, seja no estado de possessão, o sujeito renuncia momentaneamente à sua identidade, sai de si para empreender viagem até o *animus*<sup>10</sup>, princípio de vida e sede das paixões e dos desejos. Como afirma Mario Costa:

*Em toda prática de transe há sempre uma dissolução preliminar das estruturas rígidas do eu; o invólucro se rompe e deixa fluir a dor, o medo, a angústia, junto com a reativação da vitalidade organísmica primigênia<sup>11</sup>.*

Isso no documentário de Ricardo Dias fica menos evidente nos rituais de incorporação dos Orixás do que no transe coletivo e paroxístico a que se entregam os adeptos da Igreja da Resolução Cristã. Diante dessas novas seitas surge a suspeita de que a elas possa ser aplicada a noção de “rito sem mito” proposta por Mario Perniola<sup>12</sup>: comportamentos, gestos, rituais tornam-se autônomos em relação a crenças, explicações, mitos. Perdido o elo com a herança cultural, toda ação parece imotivada. Mas esse “rito do rito” encontra seu correspondente em outras práticas da sociedade contemporânea na qual a auto representação acabou se transformando num elemento essencial de sua realidade. Nesse sentido, a religião se tornaria uma simulação de si mesma, o que não quer dizer, como lembra Mario Costa<sup>13</sup>, que mesmo a sociedade de massa não sinta a “necessidade de transe”: a humanidade continua atraída pela possibilidade de volta

## Estudos Socine de Cinema

ao magma comum, para recompor uma unidade despedaçada. Aceitar essas hipóteses, significa tentar encontrar uma legitimidade também para essas celebrações de massa que, aparentemente, tão pouco se parecem com os rituais religiosos tradicionais.

E esse desejo de volta ao magma comum nada mais é do que o desejo de volta ao ventre da grande deusa-mãe, onde vida e morte se correlacionam<sup>14</sup>. No fundo, é isso que está em jogo em todo o documentário de Ricardo Dias, não a fé somente enquanto manifestação dessa ou daquela crença, mas a fé enquanto fenômeno que permite ao homem enfrentar a travessia da vida e aceitar sem angústia a passagem para a morte. O filme inicia com palavras emprestadas de Adélia Prado (“*Queria que nossa fé fosse como está escrito. Aquele que crê viverá para sempre*”) e termina com uma dedicatória em memória de Antônio Carlos D’Ávila e Joaquim Claudino da Silva. A primeira imagem que oferece ao espectador é a de um barco cruzando o rio Amazonas. Esse rito de passagem da vida para a morte, tendo freqüentemente a água ou a barca como símbolo, estará presente o tempo todo: nas aspersões da benzedeira no Bairro do Monte em Canindé; nas várias purificações pela água (Festa de Iemanjá, na Praia Grande; Festa do Bonfim, em Salvador); nos estados de transe (em Fortaleza, em Cachoeira, em São Paulo, em Uberaba), onde dissociar-se da própria personalidade significa sair de si para se comunicar com forças sobrenaturais; nas manifestações fúnebres em Juazeiro: o enterro (com o ataúde que corresponde à barca<sup>15</sup>); o corpo embalsamado de Padre Cícero e prazer de se enterrar junto dele; em muitos dos depoimentos; na longa e emocionante sessão de psicografismo, no batismo na Igreja da Resolução Cristã, pois o movimento de imersão/emersão na água simboliza o sepultamento e a ressurreição<sup>16</sup>; no canto que abre e fecha circularmente o documentário, em que se suplica um Deus de misericórdia, aquele com o qual todo crente espera se encontrar no Além.

## Notas

<sup>1</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 115-116, 121-122, 256-257, 418, 632; COSTA, Mario. “‘Fujenti’, Transe e Ornamento”. *Rivista di Estetica*, Torino, XXIV(18): 131, 1984.

<sup>2</sup> Leitura ‘a luz de considerações de ROSSI, Annabella. “Le feste dei poveri”, In RAUTY, Raffaelé (org.). *Cultura Popolare e Marxismo*. Roma: Editori Riuniti, 1976, p. 176-185.

<sup>3</sup> PIMENTEL, Spensy. “Turistas na própria Casa”. *Sinopse*, São Paulo, I(3): 15, dez. 1999.

<sup>4</sup> “O Brasil que tem Fé”. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 12 jul. 1999.

<sup>5</sup> CONCONE, Maria Helena Vilas Boas. *Umbanda: uma Religião Brasileira*. São Paulo: FFLCH/USP-CER, 1987.

<sup>6</sup> COSTA, cit., p. 134, 137.

<sup>7</sup> Leitura ‘a luz de considerações de NIOLA, Marino. *Sui Palchi delle Stelle: Napoli*,

*il Sacro, la Scena*. Roma: Meltemi, 1995, p. 55.

<sup>8</sup> Apud: SEGALA, Lygia. *Fotógrafos de Romaria: a Memória do Milagre e a Lembrança da Festa*. Rio de Janeiro: Funarte-CNFCP, 1999, p.17.

<sup>9</sup> Expressão tirada de FIORI, Antonella. “Molte Religioni per un Giubileo”. In: FEDI, Roberto & LEPRI, Laura. *L'Italia Oggi: Musica, Cinema, Moda, Costume e Varia Umanità di un Paese non più Antico*. Perugia: Guerra, 1999, p. 122.

<sup>10</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, cit., p. 31.

<sup>11</sup> COSTA, cit., p. 139.

<sup>12</sup> PERNIO LA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

<sup>13</sup> COSTA, cit., p. 137.

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 138; CHEVALIER & GHEERBRANT, cit., p. 580.

<sup>15</sup> CHEVALIER & GHEERBRANT, cit., p. 122.

<sup>16</sup> *Ib.*, p. 127.

# **CRÍTICA DE CINEMA I**

## **A revista *Fundamentos e a crítica de cinema (1948-1954)***

AFRÂNIO MENDES CATANI

USP

*Fundamentos*, “Revista de Cultura Moderna”, foi editada ao longo de pouco mais de seis anos (junho/1948 a outubro/1954), tendo saído 35 números da publicação.

Monteiro Lobato (1882-1948) fundou a revista e editou o número inicial, na qualidade de redator-chefe, tendo falecido antes de sair o segundo. O diretor-responsável era Ruy Barbosa Cardoso e Gustavo Nonnenberg e J. E. Fernandes, secretários.

No editorial de abertura, lê-se que “FUNDAMENTOS se propõe a proporcionar, com a cooperação de todos os intelectuais democratas, honestos e conseqüentes, o material necessário ao pensamento racional e objetivo, e assim contribuir para a análise dos problemas básicos do Brasil e para a compreensão do presente histórico no mundo” (p. 3).

Na realidade, *Fundamentos* contava em seu corpo editorial com muitos membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), embora se constituísse em espécie de “frente ampla” de intelectuais. No expediente do número de março-abril/1949 aparecem como integrantes da Comissão de Redação Afonso Schmidt, Artur Neves (o editor de fato), Caio Prado Jr., J. E. Fernandes e Ruy Barbosa Cardoso. O Conselho de Redação, por sua vez, tinha 16 membros: Annibal M. Machado, Aparício Torelli, Artur Ramos, Astrojildo Pereira, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Edison Carneiro, Galeão Coutinho, Graciliano Ramos, J. Vilanova Artigas, Léo Ribeiro de Moraes, Mário Schenberg, Moacir Werneck de Castro, Oscar Niemeyer, Samuel Barnsley Pessôa e Sérgio Buarque de Holanda. No nº 34 (Janeiro/1954), o redator-chefe é Afonso Schmidt e o Conselho de Redação é ampliado para 29 membros (destaque-se a inclusão de Bráulio Pedroso, Fernando Henrique Cardoso e Fernando Pedreira).

Os temas abordados pela revista eram amplos, em vários domínios: política, história, sociologia, ciências físicas e naturais, energia, literatura, música, artes plásticas, teatro e cinema – quase tudo se constituindo em móvel de luta contra o “imperialismo” norte-americano, num momento em que a “guerra fria” se intensificava. Além dos nomes citados no Conselho de Redação (e sem incluir os que irão dedicar-se à reflexão sobre cinema), merecem destaque os trabalhos de Alceu Maynard Araújo, Anna Stella Chic, Antônio Branco Lefèvre, Caio Prado Jr., Catulo Branco, Cláudio Santoro, Clóvis Moura, Edoardo de Guarnieri, Elias Chaves Neto, Emiliano Di Cavalcanti, Fernando Pedreira, Gabriela, Mistral, Guerra Peixe, H. J. Koellreutter, Ilya Ehrenburg, Isaac

Akcelrud, I. Stepanov, Jacob Gorender, Jamil Almansur Haddad, Jean Marcenac, João Belline Burza, Jorge Amado, Jorge Rizzini, Louis Aragon, Mário de Andrade, Paschoal Leme, Palmiro Togliati, Roberto Cardoso de Oliveira, Rodolfo Ghioldi, Rômulo Argentier, Rossini Camargo Guarnieri, T. D. Lysenko – em tal caso, recupera-se a controvérsia entre as teorias genéticas de Mendel e de Lysenko e incluem-se trechos dos debates realizados na Academia Agrônômica da URSS (artigo de Plínio Ribeiro Cardoso).

No número 17 (janeiro/1951), há duas matérias não assinadas que refletem fielmente a linha editorial de *Fundamentos*. A primeira, “O 71º Aniversário de Stálin”, inicia-se assim: “Construtor da Pátria do Socialismo, campeão da Paz e inspirador da fraternidade entre os povos, Stálin é o grande líder que completa no dia 21 de dezembro 71 anos de vida inteiramente devotada à Humanidade, na sua luta árdua para a conquista do bem-estar pacífico e do progresso útil, liberta da exploração e da opressão do mundo capitalista, agora definitivamente agonizante. Admirável é a sua inteligência, invejável é a sua formação científica e empolgante é a sua capacidade de trabalho e direção, qualidades essas que lhe deram posição, ainda não superada em nenhuma época, dentre os mais destacados vultos do gênero humano. Fiel seguidor de Lênin, cuja obra preservou das investidas dos inimigo e desagregadores, Stálin acrescentou ao marxismo-leninismo contribuições valiosas que enriqueceram sobremaneira a ciência inaugurada por Marx e Engels”. Prossegue a matéria laudatória: “Contra a sua pessoa existe uma permanente mobilização de quadros da reação, procurando inutilmente atingir a sua posição de liderança no mundo, mas tudo se quebra diante dessa rocha viva que é a autoridade e o prestígio de sua figura grandiosa. Os chacais do imperialismo estouram de fúria pela sua incapacidade de atingir os pés do dirigente máximo do proletariado mundial”. O texto se conclui com o realce ao que consideram ser características ímpares do líder supremo: “FUNDAMENTOS se rejubila com a passagem de mais um aniversário do grande Stálin, fazendo calorosos votos para que o mundo possa continuar contando com a sua invulgar e decisiva sabedoria. Salve, grande Amigo!”.

A outra matéria, logo abaixo da anterior (“A Derrota dos Intelectuais do Anticomunismo nas Eleições”), refere-se às eleições de 03/outubro/1950, em especial para a Assembléia Legislativa e para a Câmara Federal. O tom é raivoso e não poupa os não-comunistas: “O povo soube repudiar nas ruas, a 3 de outubro, os farsantes socialisteiros, renegados, provocadores trotskistas, aventureiros – toda essa malta de agentes profissionais do anticomunismo distribuídos pelas diversas legendas dos partidos da reação. Muitos desses esbirros e pelegos do meio intelectual paulista saíram à rua a pedir votos ao povo, pensando que o povo iria premiar-lhes tão indigna missão”. Após chamar aos derrotados nas urnas de “serviçais dos senhores do latifúndio e da dominação imperialista”, examinam-se alguns casos: Febus Gikovate, “*fuehrer* do trotskismo em São Paulo, considerado o cérebro das provocações em grande escala, conseguiu o irrisório resultado de 390 votos para deputado estadual”. Patrícia Galvão,

Pagu, “antiga precursora do existencialismo, delirante agente da provocação contra os comunistas, esbaldou-se em sua propagando eleitoral, tendo mesmo percorrido várias zonas do interior do Estado, procurando insinuar-se aos meios camponeses, à cata de votos para a assembléia estadual (...) foi repudiada pelos votantes, pois alcançou apenas (...) 171 votos em todo o Estado”. Na legenda estadual do partido socialista, “destacaram-se também os dois pelegos intelectuais, Mário Neme, velho coroinha dos Mesquita, guarda-costas intelectual dos usurpadores da ABDE de S. Paulo (...) (e) o agitado poeta-rocó Domingos Carvalho da Silva, compenetrado zelador da linha política do jornalão do Jafet, perante o qual o seu ‘socialismo’ não vai além do simples direito de pedir gorjetas aos patrões como meio de resolver o problema dos trabalhadores. Neme teve a merecida votação de 90 votos e o poeta de dobradiças na espinha alcançou 261 votos de parentes e eleitores desprevenidos”. A artilharia pesada prossegue, atingindo a alguns candidatos à Câmara Federal. O primeiro alvo é Antonio Candido, “Ílvica vestal dessa cultura socialisteira de desconversa e escamoteação, a encobrir covardia e safadeza. Passeando a sua importância professoral de sublime zelador da sociologia americanizada e contando com a força que todos os seus cupinchas fizeram para insinuar a sua candidatura, conseguiu o pelego os magros 454 votos para a sua pública derrota nas urnas”. Sobram estilhaços, ainda, para outros expoentes da cultura paulistana: “Em uma das muitas legendas do latifundiário Borghi, não podia deixar de concorrer o canastrão das letras, Osvald de Andrade, provocador anticomunista, cuja propaganda foi feita toda nos moldes mais reduzidos do Miguel Petrilli. Osvald, mais letrado que o seu êmulo de publicidade, apelava até para que os eleitores fossem desonestos, aconselhando-os a prometerem os seus votos a todos os candidatos, mas que na hora votassem ‘no candidato inteligente’, que, no caso, era ele, claro. (...) velho agente da pornografia, envolveu até inocentes crianças em sua propaganda nas páginas alugadas (ou cavadas) dos jornais, talvez para conseguir uma recomendação da liga eleitoral católica. Pois, olhe lá que o velho gaiteiro do antropofagismo ainda conseguiu mil e tantos votos, o bastante para ser derrotado fragorosamente”. Há outros três petardos, destinados a Sérgio Milliet, Arnaldo Pedroso d’Horta e Lourival Gomes Machado: estes e outros “que foram escolhidos pela convenção estadual socialisteira, trataram de saltar fora da legenda, cansados que estão de expor o seu desprestígio já antes mostrado em outras eleições, em que foram alvos de umas poucas dezenas de votos”. A matéria conclui-se no mesmo tom ácido. “Apesar dessa triste lição perante o povo, esses agentes da provocação anticomunista continuam sua ingloria mas bem remunerada função”.

Entretanto, deve-se salientar, *Fundamentos* sempre manteve, ao longo de sua trajetória, incondicional alinhamento ao stalinismo. Tal postura pode ser observada no nº 11 (janeiro/1950), onde se encontra um *dossier* intitulado “O 70º aniversário do Generalíssimo Stálin” (p. 23-27). Inicia-se com artigo não assinado, verdadeiro culto à personalidade, onde se destaca a trajetória vitoriosa do governante soviético, terminando por afirmar que “sob a inspiração de

## Estudos Socine de Cinema

seu exemplo, guiada pelos seus ensinamentos, a humanidade marcha resolutamente para a construção de um novo mundo. Longa vida àquele que deu o melhor de sua vida pela causa da felicidade de todos os homens, em todos os quadrantes da Terra!”. Na seqüência, vem o “Retrato de Stálin”, desenhado em página inteira por Virgínia Artigas, bem como dois longos poemas, de Nicolás Guillén e de Rossini Camargo Guarnieri.

No nº 32 (abril/1953) há apenas um editorial, seguido do clássico retrato de Stálin, pintado por Portinari, a lamentar a morte do líder. A revista já devia ter fechado a edição, não havendo tempo para refazê-la. A grande homenagem a Stálin é prestada por *Fundamentos* em setembro/1953 (nº 33), com mais de trinta páginas dedicadas a ele. O conteúdo é o seguinte: “Stálin imortal” – Jorge Amado; “O pão e as rosas” – Afonso Schmidt; “O artífice genial da cultura soviética” – Artur Neves; “A abolição das contradições entre o trabalho intelectual e físico e a liquidação das diferenças entre eles” – J. Stálin; “História de um monumento a Stálin” (história em quadrinhos); “A Intelectualidade paulista reverencia o nome de Stálin” (depoimentos); “Tu nos deste a honra, a bandeira, o Partido” – Jacob Gorender; “Stálin” – Antonieta D. M. Silva; “Em sua morte” – Pablo Neruda; “Stálin” – Terezinha Almeida; “Poema a Stálin” – Walter M. Sampaio; “Retrato de Stálin” – Renina Katz; “Na sala das colunas da casa dos sindicatos” – Boris Palevoi; “Adeus ao Camarada Stálin” – Aluysio Sampaio; “A vida luminosa de Stálin” – A. S.; “O maior amigo do nosso povo” – Luiz Carlos Prestes; “Stálin quer dizer paz” – E. Sucupira Filho; “Ante o féretro de Stálin” – Alexei Surkov; “O amigo dos escritores soviéticos” – Jean Richard Bloch; “Eu vi a guerra bacteriológica” – Samuel Pessoa; “Nossa dor e nossa confiança” – Pedro Mota Lima; “Uma cultura nacional pela forma” – José Stálin.

\* \* \*

*Fundamentos* dedica, também, considerável espaço ao cinema, contando com a colaboração de jovens de esquerda que davam o necessário tom crítico à temática. Há cinco artigos sem assinatura e outros sete sob a rubrica “Notas e Notícias”. Escrevem sobre cinema Carlos Ortiz (quatro artigos); Alex Viany, Bráulio Pedroso e Rodolfo Nanni (três cada); Néelson Pereira dos Santos e V. Pudovkin (dois cada); Fernando Pedreira, José Soares, Nilo Antunes, João Belline Burza, Charles Chaplin e John Alexander (um cada), num total de 35 textos.

Merecem destaque as seguintes matérias inseridas em “Notas e Notícias”: o lançamento do livro de Georges Sadoul, *Les Pionniers du Cinéma* e a criação recente da “Cinema 16 Film Society” (nº 1, junho, 1948, p. 80-81). O número de agosto/1948 (nº 3) traz informes sobre o cinema educativo, dedica algumas linhas à situação do cinema francês, além de notas envolvendo a censura cinematográfica e o I Congresso da União Mundial dos Documentaristas, realizada em Praga, ocasião em que o cineasta brasileiro Rui Santos exibiu seu documentário sobre o comício realizado no estádio do Pacaembu em homena-

gem a Luiz Carlos Prestes (p. 258-260). “Cantinflas sócio da Associação Brasileira de Escritores” ocupa-se da visita do comediante popular mexicano à A.B.D.E. (seção de São Paulo, presidida por Galeão Coutinho), bem como da passagem pela capital paulista de Silvana Mangano, atriz de *Arroz Amargo*, que voltava do Uruguai, onde participou do Festival Internacional de Cinema de Punta Del Este, estando acompanhada pelo marido, o produtor Dino de Laurentiis (nº 18, maio/1951, p. 29).

Em julho/1951 (nº 20, p. 30-31), noticia-se a fundação da Associação Paulista de Cinema (APC), criada dois meses antes, como sendo o “órgão que reúne os cineastas e profissionais de cinema do nosso Estado”, além de informar a eleição de sua primeira diretoria e de transcrever o programa da entidade. Presidida por Carlos Ortiz, tinha como vice-presidentes Oduvaldo Viana e Ortiz Monteiro; Alex Viany era o Secretário Geral, Galileu Garcia o 1º secretário, Bráulio Pedroso o 2º e Rodolfo Nanni o Tesoureiro geral. O Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro realizou-se em 28, 29 e 30 de março de 1952. Apoiado pela APC, o temário do evento “encerra os problemas ligados à Defesa e ao Progresso do Cinema Nacional, nos setores econômicos e cultural” (nº 26, março/1952, p. 31). Em abril de 1953 (nº 32, p. 39), há informes sobre a APC acerca da estréia e da produção de várias películas nacionais, sobre a polêmica realização do filme “O Americano” (dir.: Ted Tetzlau), estrelado por Glenn Ford e produzido por Robert Stillman, além de noticiar o lançamento, pela Livraria-Editora da Casa do Estudante, do livro *O romance do gato preto* (ou História Breve do Cinema), de autoria de Carlos Ortiz – “é o primeiro livro no gênero que aparece em língua portuguesa, em Portugal ou no Brasil”. No último número de *Fundamentos* (nº 35, outubro/1954, p. 26), há uma breve nota sobre o retorno do cineasta Alberto Cavalcanti ao Brasil, após viagem à União Soviética, Alemanha Oriental, Tchecoslováquia, Polônia e outros países da Europa. Destaca, ainda, que o realizador havia sido laureado no Festival de Karlov Vary, com *O canto do mar*.

Robert Shaw realiza entrevista com Charles Chaplin, “três semanas antes de seus 63 anos”. Declara o criador que havia feito, até então, 77 filmes, acrescentando que “‘Limelight’ será completamente diferente de ‘Monsieur Verdoux’, que data de cinco anos atrás”. A matéria, intitulada “O riso e as lágrimas contra o ódio”, contém sete fotos e, além de detalhar o enredo de *Limelight* (película que deveria ser rodada em 36 dias, mas que durou 50, “um *Record* de brevidade para um filme de longa metragem de Chaplin”), tece uma série de considerações sobre seu método de trabalho, fala da campanha que se moveu contra ele na Europa (em razão dos seus dois processos de divórcio e, sobretudo “depois de seu apelo de 1942 por uma frente contra Hitler”) e conclui a entrevista com a essência de suas opiniões então mais atuais: “eu sou um fautor de paz!” (nº 29, agosto/1952, p. 23-25). Outro artigo traduzido, de John Alexander (“Tendências do Cinema Norte-Americano”, nº 27, maio/1952, p. 21-22), faz um balanço da produção daquele país, sintetizando ensaio publicado na revista inglesa *The Modern Quaterly* (inverno/1951-52).

V. Pudovkin tem dois artigos divulgados em *Fundamentos*: “A grande arte” (nº 15, maio-junho/1950) – onde faz um longo balanço da produção soviética contemporânea – e “Discurso de Pudovkin no Congresso de Perugia” (nº 20, julho/1951). Além dessa matéria fazer breve biografia do diretor (nascido em 1893, químico de formação e realizador de cerca de 15 filmes), tece considerações que têm como eixo central a pergunta colocada pelos italianos de Perugia (evento ocorrido de 24 a 27 de outubro de 1949): “O cinema de hoje encara os problemas do homem moderno?”

No campo cinematográfico brasileiro dos anos 50, mais especificamente em São Paulo, onde se encontravam radicados, temos uma *esquerda* bastante atuante, representada pelos nomes de Carlos Ortiz, José Ortiz Monteiro, Néilson Pereira dos Santos, Alex Viany, Noé Gertel, Rui Santos, Bráulio Pedroso, Luís Giovannini, Artur Neves, Tito Batini, Modesto e Jackson de Souza. Suas tomadas de posição, na quase totalidade das vezes, é anti-americana, pró-soviética, a favor do cinema europeu e geralmente ataca as produções hollywoodianas. As seguintes colaborações constituem-se em exemplos disso: “Cinema” (que fala do marcantismo e da indústria cinematográfica dos EUA), de O. C. (Carlos Ortiz), de fevereiro/1950). “Hollywood na ‘Guerra Fria’”, de José Soares (nº 16, julho-agosto/1950); “Cinema–Joris Ivens: herói e campeão do documentário”, de Rodolfo Nanni (nº 21, agosto/1951); “Duas entrevistas” (com Howard Keel e Kathryn Grayson, norte-americanos e os franceses a Arletty, Michel Auclair, Daniel Gelin e Brigitte Auber), de Bráulio Pedroso (nº 26, março/1952) e “O cinema soviético a serviço da paz” (nº 33, setembro/1953), “conferência pronunciada em 05/3/53 pelo cineasta Carlos Ortiz ao microfone da Rádio Moscou”.

Alex Viany, em “Breve Introdução à História do Cinema Brasileiro” (julho/1951), escreveu o que seria o embrião de *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959). É autor, também, de artigo que condensa as discussões havidas no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (abril/1952), no qual defende postura nacionalista quanto ao nascente sistema de produção do país (“O cinema nacional”, junho/1952). Finalmente, em “A função do crítico de cinema” (fevereiro/1952), discute o exercício dessa função num país cinematograficamente colonizado por Hollywood.

“Resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (realizado em São Paulo de 12 a 20 de dezembro de 1953)”, janeiro/1954, condensa as decisões do certame. Significativos são os textos de Carlos Ortiz, que recuperam a memória do cinema brasileiro: “Balanço histórico-crítico do cinema nacional” (janeiro/1953) e “I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro” (abril/1953). Posturas nacionalistas extremadas aparecem em “Mesa-redonda do cinema nacional”, de Bráulio Pedroso (dezembro/1951) e em “A defesa do cinema brasileiro” (Nilo Antunes, abril/1950). Rodolfo Nanni, partindo de epígrafe extraída de Lênin (“de todas as artes, a mais importante para a construção do socialismo é o cinema”), é autor de “O Instituto Cinematográfico do Estado” (maio/1951). Fernando Pedreira realiza longa reportagem (“O cinema nacional:

enquete”, julho/1951), enquanto Néelson (Pereira) dos Santos detona a produção nacional realizada pela Vera Cruz em “Caiçara – negação do cinema brasileiro” (janeiro/1951) e, também, em crítica da película *Ángela* (setembro/1951). Aliás, não é distinta a postura de Bráulio Pedroso em “Um belo par: *Cangaceiro e Sinhá Moça*” (setembro/1951).

A análise da produção crítica de cinema contida em *Fundamentos* contribui decisivamente para o conhecimento de como uma parcela da crítica escrevia, debatia, militava e estudava o cinema (nacional e estrangeiro) no Brasil entre o final dos anos 40 e meados da década seguinte – tal visão deve ser entendida no bojo do emergente campo cinematográfico, em que a luta encarniçada pela verdade nesse domínio dava o tom.

## **Recife, anos 50: observações sobre a crônica de cinema**

LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO  
UNICAMP

Entre 1952 e 1953, Alberto Cavalcanti filma no Recife o longa-metragem *O canto do mar* (1953), produção da Kino Filmes. Nesse mesmo período, a crônica cinematográfica local se encontra particularmente ativa.

Alguns jornalistas em textos dos anos 50 chegam a apontar o ano de 1949 como o marco do “reaparecimento” da crônica cinematográfica no Recife. Jovens colaboradores e veteranos que voltam à ativa restabelecem o vigor da crônica – praticamente estagnada desde meados dos anos 40 –, estimulados pelo neo-realismo italiano, pelas produções hollywoodianas do pós-guerra, pelas experiências de cinema industrial no Brasil, Vera Cruz à frente, pelo circuito de cineclubes que se consolida na cidade.

Tal retomada acontece num contexto diferente dos anos anteriores em relação aos novos procedimentos implantados na imprensa. Na década de cinquenta começa a se consolidar o jornalismo especializado, que coloca em xeque a tradicional figura do cronista de assuntos gerais, capaz de transitar com desenvoltura e com maior ou menor propriedade entre diversas áreas. Por outro lado, o cinema deixa de ser mero passatempo e passa a ser encarado com “seriedade”, falando-se até em “cultura cinematográfica”. Cria-se, então, um campo específico, com repertório e vocabulário próprios.

No início de 1952 – antes, portanto, da chegada de Cavalcanti – o cronista José de Souza Alencar faz um balanço do ano anterior, onde comenta a posição de Pernambuco no cenário cinematográfico brasileiro:

“Diante de toda esta balbúrdia (INC, 8x1, saída de Cavalcanti da Vera Cruz), Pernambuco permaneceu como mero espectador. Nem mesmo com a realização de um filme (como sucedeu com Minas e Rio Grande Do Sul) nossa terrinha deu o ar de sua graça, e fez muito bem. Assistiu de camarote e fez seus comentários a respeito das mostras que chegaram às telas do Recife” (*Diário de Pernambuco*, 13/jan/1952, 2ª Seção, p.2).

Cavalcanti e a realização de *O canto do mar* vão abalar essa comodidade em se assistir de camarote, sem maiores envolvimento. O filme entra como um dado concreto, real, dentro de um universo repleto de idealizações. Não faltam, na crítica deste período, atitudes de recusa diante do cinema que, de fato, existe.

Na teia de idealizações, é retomado até mesmo o debate entre cinema mudo e cinema sonoro. Em plena década de cinquenta, encontramos os cronis-

tas pernambucanos envolvidos numa discussão que, dez anos antes, já se revelava tardia na célebre polêmica capitaneada por Vinicius de Moraes nas páginas de *A Manhã*, em 1942, da qual participaram leitores e um expressivo grupo de intelectuais. Essa polêmica, inclusive, ganhou versão pernambucana. Entre junho e agosto de 1942, o jornalista Otávio de Freitas Júnior promoveu uma enquete no *Jornal do Commercio*, na qual tomaram partido pelo cinema mudo ou sonoro alguns nomes ilustres do meio cultural da cidade, como Aderbal Jurema, Paulo do Couto Malta, Vicente do Rego Monteiro e Antônio Maria.

Quando, em meados de 1953, comenta-se a notícia de que Hollywood voltaria a produzir filmes mudos (notícia cuja fonte não é referida em momento algum), o cronista Jorge Abrantes vê aí a possibilidade de se continuar a evolução do cinema – do cinema mudo –, que é “puro, perfeito, inigualável!” (...) “o cinema mudo é o cinema em estado puro (...) sua expressão mais alta” (*Diário da Noite*, 13/maio/1952, p.3).

Apesar de ter mobilizado particularmente os cronistas veteranos, o suposto “novo projeto hollywoodiano” não conquistou a adesão de Jota Soares, um dos protagonistas do Ciclo do Recife. Reconhecendo a “riqueza do som” (*Jornal do Commercio*, 19/jun/1953, p.4), ele classifica o projeto como “uma regressão” (*Diário da Noite*, 20/jun/1953, p.3). Jota Soares recusa a nostalgia em torno do cinema mudo – logo ele, que teria razões bastante compreensíveis para adotar essa postura. Ainda mais porque, nesse universo de idealizações por parte da crônica de cinema, o Ciclo do Recife ocupa posição privilegiada.

O Ciclo do Recife é o orgulho cinematográfico do estado. Como escreveu o cronista Luiz Vieira, em 1952, o Ciclo confere a Pernambuco as credenciais de “pioneiro da cinematografia nacional” (*Diário da Noite*, 28/ago/1952, p.8). Há também um contraponto local, uma espécie de negativo dessa idealização. Trata-se de *Coelho sai*, único filme sonoro de enredo produzido em Pernambuco entre o Ciclo do Recife e *O Canto do Mar* (do qual infelizmente não existe mais nenhuma cópia). Lançado em novembro de 1942, o filme recebeu críticas ferozes quanto à improvisação e ao oportunismo que teriam orientado sua realização.

O filme de Cavalcanti, portanto, vai ter como baliza, como parâmetro, estes dois momentos: *O Canto do Mar* será um sucesso, fazendo jus ao pioneirismo cinematográfico de Pernambuco (o Ciclo do Recife) ou será mais uma prova de que é impossível fazer um cinema sonoro “apresentável” na região (*Coelho Sai* seria a prova irrefutável desse estigma).

As idealizações, no entanto, não se restringiam à esfera local, alcançando também a produção brasileira como um todo. Idealização do passado e – como o outro lado da mesma moeda – rejeição do presente. Um exemplo extremo dessa postura é a crônica do veterano cronista Luiz Ayala (que assina L.), onde ele lamenta a ausência de mártires no cinema brasileiro. Ele reconhece a importância de pioneiros como Jota Soares, mas insiste que o ideal seria a existência de mártires, verdadeiros ícones de um passado glorioso, nobre e digno de orgulho. Percebe-se aqui uma clara rejeição à contribuição fundamental de tantos

pioneiros e profissionais, muitas vezes anônimos, que tornaram possível fazer cinema no Brasil. Mas como entre eles figuram incontáveis “cavadores” e “aventureiros” o passado deixa de ser motivo de glória e orgulho. Pelo contrário, contribui para acentuar ainda mais o incômodo “complexo de inferioridade” e a vergonha que os filmes brasileiros despertam na crítica.

É dentro dessa tendência a ignorar o passado (e mesmo o presente), considerado pouco honroso, que a Vera Cruz se instala, colocando-se como um empreendimento inteiramente desvinculado das produções “que nos enchem de vergonha”, como escreve o cronista Mauro. Essas produções são, é claro, as chanchadas – que a maioria dos cronistas sequer considera como cinema.

Assim como os colegas de outras cidades, os cronistas recifenses tendem a colocar de lado o passado e as experiências “vergonhosas”, apostando num promissor ponto de partida que irá finalmente proporcionar o “verdadeiro” cinema nacional. É freqüente encontrar na crônica recifense referências a uma nova etapa ou mesmo a um início do cinema brasileiro, que viria sobretudo da experiência industrial paulista (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes). A premiação de *O Cangaceiro* no Festival de Cannes, por exemplo, é saudada como o marco de “uma era nova no cinema brasileiro, encerrando a fase de domínio dos ‘abacaxis’ para consumo interno” (editorial do *Diário da Noite*, 02/maio/1953, p.3).

Para o cronista L., o filme *Areão* (direção de Camilo Mastrocinque, 1952), da pequena produtora paulista Inca Filme, supera *O Cangaceiro* por ter tido a coragem de cortar cenas que pudessem comprometer a unidade e a estética do filme. Conclui, categórico: “Para nós, e embora os entendidos nos desacompanhem, o cinema nacional *começou mesmo em Areão*” (*Diário de Pernambuco*, 12/jun/1953, p.6).

Essa postura de encarar o momento atual como o marco zero para o cinema brasileiro está muito presente nos textos do cronista Agostini, do *Jornal Pequeno*. Cada novo filme nacional comentado por Agostini carrega em si a salvação ou a desgraça do cinema brasileiro como um todo. Como as experiências anteriores não são levadas em conta, cada novo filme tem um caráter inaugural, projetando seu valor (ou ausência de) sobre as produções que virão a seguir. É assim que filmes como *A Mulher do Diabo* (direção de Milo Harbisch, 1952)

“comprometem *para sempre* o nosso ainda irregular e incipiente cinema, e acabam por abater o entusiasmo sincero dos que, efetivamente, lutam por dar um lugar ao sol à cinematografia nacional” (grifo meu) (*Jornal Pequeno*, 23/jul/1952, p.4).

É esse contexto que conjuga desconfiança e uma expectativa desmedida que Alberto Cavalcanti encontra no Recife, na época das filmagens e da exibição de *O Canto do Mar*. Em relação ao cineasta, convivem turbulentamente atitudes céticas, muitas vezes agressivas, e apoios empolgados, que chegam a alcançar estágios megalomaniacos ao atribuir a Pernambuco, através de Cavalcanti e *O Canto do Mar*, a condição de salvador do cinema brasileiro. Um

dos esforços mais sistemáticos para desqualificar o trabalho e as intenções de Cavalcanti vem a ser uma “Cine-Enquete”, promovida pelo jovem cronista Paulo Fernando Craveiro, durante o período de produção e início da filmagem de *O Canto do Mar*. A principal questão é: “Acredita que se possa realizar um celulóide apresentável em Pernambuco?”. A grande maioria dos entrevistados responde NÃO, alguns até acrescentando três sinais de exclamação para enfatizar ainda mais a negativa. A “Cine-Enquete” deixa bem evidentes tanto a atenção mobilizada pela realização de *O Canto do Mar* quanto o grande incômodo que representava para o pensamento cultural recifense.

Depois da pré-estréia de *O Canto do Mar*, em outubro de 1953, é surpreendente o número de resenhas publicadas na imprensa local. Entre crônicas cinematográficas, colaboradores e colunistas de outras áreas, quase vinte profissionais dividem o espaço dos jornais diários para escrever suas opiniões sobre *O Canto do Mar*, seu diretor, as filmagens e comentar as próprias críticas ao filme.

Na maior parte das crônicas sobre *O Canto do Mar*, o tom predominante é mesmo o de decepção. E quase todos reconhecem, como o cronista Luiz Felipe, que o motivo desse sentimento foi a expectativa “demasiadamente otimista” em relação ao filme. Esperava-se assistir a uma “obra-prima do cinema mundial”, um filme que “finalmente nos encheria de razão para falarmos sem constrangimentos no ‘cinema brasileiro’” (*Folha da Manhã*, edição vespertina, 15/out/1953, p.4).

Uma nota do cronista “Zé do Ponto” informa que Cavalcanti pretende voltar ao Recife, “talvez”, para filmar *Terras do Sem Fim*, baseado no livro de Jorge Amado. A recepção de *O Canto do Mar* na imprensa leva o cronista a perguntar:

“Vocês não acham que o Cavalcanti é corajoso, depois do nascimento de tantos ‘críticos’ de cinema no Recife, após a exibição mundial de *O Canto do Mar*?” (*Folha da Manhã*, edição vespertina, 08/out/1953, p.4)

*O canto do mar* oferece à crônica cinematográfica recifense a oportunidade de exercitar-se nas mesmas bases das crônicas de outras áreas culturais, ou seja, tomando como objeto de comentário uma produção local (ou, no mínimo, uma produção realizada na região). Em 1950 reclamava-se que o Recife possuía crítica de música, de teatro, mas não crítico de cinema. Valeria a pena lembrar que, da mesma forma, na época existia uma produção musical e teatral, mas não cinematográfica. A proximidade dos cronistas de cinema com a experiência prática da realização de *O Canto do Mar* (alguns até integram a equipe) levanta questões e intensifica as discussões sobre cinema. Mas, ao mesmo tempo que permite um movimento de expansão, essa proximidade também provoca um retorno da crônica em direção a ela mesma.

Nas várias crônicas publicadas por ocasião da pré-estréia de *O Canto do Mar* (assinadas por “especializados” ou não), o que predomina por trás das apreciações do novo filme de Cavalcanti é a satisfação com o vigor demonstrado pela própria crônica. O fato de tantos jornalistas terem falado sobre o filme

## Estudos Socine de Cinema

representa certamente uma vitória da crônica cinematográfica, que vê realizados seus propósitos de colocar o cinema como o assunto do dia, discutido “em cada esquina”, extrapolando o gueto das colunas especializadas e conquistando colaboradores de outras áreas. Tantas resenhas do filme não deixam de ser uma prova eloqüente da difusão do cinema e da “cultura cinematográfica”.

A sedução da crônica por ela mesma supera eventuais divergências entre seus colaboradores. É surpreendente como, em mais de um balanço do ano de 1953, a produção de *O Canto do Mar* no estado disputa importância com o destaque dado à atuação da crônica de cinema local. O que pode ser visto como uma estratégia para escapar do comprometimento com a desacreditada e vergonhosa produção cinematográfica brasileira. Com essa estratégia, a crônica parece procurar devolver Pernambuco à confortável posição naquele camarote, citado na crônica do começo de 1952. Ao mesmo tempo, ao insistir na autopromoção, a crônica cinematográfica acaba por enriquecer a série de idealizações comentadas acima. Sendo que, dessa vez, é a própria crônica seu objeto de idealização.

## Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar

ARTHUR AUTRAN  
UNICAMP, DOUTORANDO

A crítica cinematográfica brasileira foi particularmente rica na década de 50, como demonstra a militância de Alex Viany, Moniz Vianna, Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles, P. F. Gastal, Walter da Silveira e Cyro Siqueira, dentre outros nomes. Uma questão que serviu para unir este meio, extremamente díspare do ponto de vista político e também quanto às predileções estéticas, era a consciência da necessidade de modernização do pensamento sobre cinema entre nós, daí a leitura, discussão e divulgação de autores como Guido Aristarco, Umberto Barbaro, André Bazin, Georges Sadoul, Béla Balázs, John Howard Lawson, Paul Rotha, etc.

Aqui centrarei foco exclusivamente sobre um caso, a aplicação das idéias do italiano Guido Aristarco (1918-1996) por Alex Viany (1918-1992), ambos destacados irradiadores do pensamento cinematográfico de viés marxista.

Para Viany, que desde o seu ingresso no Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1951 seguia de forma ortodoxa o realismo socialista *zhdanovista* – a orientação stalinista no campo artístico –, a recepção da obra de Aristarco significou a possibilidade teórica de abertura em direção às outras formas do realismo. De fundamental importância neste sentido foi a leitura da *Storia delle teoriche del film*, publicada em 1951 na Itália. O crítico brasileiro certamente leu o livro até junho de 1953, pois nesta época escreveu ao seu confrade tentando editar o trabalho em português<sup>1</sup>.

A *História das teorias do cinema*<sup>2</sup> analisa o pensamento de Leon Moussinac, Dziga Vertov, Béla Balázs, Vsevolod Pudovkin, Serguei Eisenstein, Umberto Barbaro, etc. A obra parte do pressuposto de que os problemas da teoria cinematográfica devem se ligar aos problemas da estética em geral e, portanto, que a verdadeira questão é saber qual a estética realmente válida, se a idealista ou a materialista dialética.

Aristarco também entende, com relação às teorias discutidas, que a demonstração do antinaturalismo do cinema caracterizada pela defesa da montagem como base do específico fílmico e pelo predomínio da imagem sobre o som cumprira sua função na luta pela afirmação da nova arte, mas este momento já havia passado, fazendo-se necessário recolocar a discussão teórica em novos padrões, pois os antigos não davam conta dos filmes contemporâneos.

Significativamente o último capítulo do livro intitula-se “Crise duma teoria e urgência da revisão”. Afirma-se que a montagem não é específica do cinema podendo ser encontrada na literatura, na música e até no teatro, o som tem em alguns casos função central, a ausência de cortes não deve ser identificada com falta de valor artístico e a cor pode também exercer um papel relevante. Guido Aristarco reconhece a importância do “conteúdo” e até sua primazia, mas, ao contrário do *zhdanovismo*, não o coloca como único elemento da realização cinematográfica. O crítico precisa atinar para os “meios expressivos” utilizados no filme em função do conteúdo e, à luz de informações históricas e culturais gerais, dialogar com as obras.

Em 1954, Alex Viány publica na *Revista de Cinema* o artigo “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”<sup>3</sup>. Inicialmente destaca o nome de Guido Aristarco nas discussões em torno da revisão do método crítico e explica que ela seria necessária devido aos avanços técnicos e às novas experiências estéticas.

“Trata-se, penso eu, de facilitar-lhe (à crítica) o acompanhamento da evolução estética do cinema, de alertá-la para as possibilidades artísticas que se abrem ao cinema com a descoberta de novos processos mecânicos e com a enunciação de questões estéticas subordinadas a doutrinas filosóficas e políticas.”

O crítico brasileiro, ao defender que as “doutrinas filosóficas e políticas” devem subordinar a compreensão estética, está remetendo, de forma redutora, à oposição que Guido Aristarco classifica como fundamental entre a estética baseada na filosofia idealista e a estética baseada no materialismo dialético. Esta redução deve-se ao stalinismo, ainda um referencial forte.

Centrando-se nas contribuições do realismo socialista, Alex Viány aborda a relação entre forma e conteúdo declarando que, no cinema, o segundo predomina sobre a primeira. Porém, num sinal de desestruturação das idéias *zhdanovistas*, considera:

“Da mesma maneira, os adeptos do realismo socialista, estou certo, saberão encontrar um equilíbrio que permita a valorização do conteúdo, sem o sacrifício da forma – mesmo porque o conteúdo por mais valores humanos que contenha, pode ser escondido, dispersado ou prejudicado através da aplicação de uma forma deficiente ou inadequada.”

Não se sabe como será o equilíbrio entre forma e conteúdo, no qual o último predomina, mas se deixa aberta a possibilidade de que existam múltiplas soluções, dependendo de cada realidade nacional. Posso afirmar isso pelo destaque dado ao filme chinês *A Moça dos Cabelos Brancos*. O crítico explica que o cinema nos países socialistas está subordinado a um programa de educação coletiva, como na China a grande massa não tinha condições culturais para entender filmes mais complexos, era necessário que as suas produções fossem facilmente compreensíveis. Isso justificava o “*primarismo na história*”. Entretanto, na União Soviética e em outros países socialistas,

assevera o autor, já era possível a exposição de histórias mais desenvolvidas.

E nos países capitalistas, entre os quais o Brasil, como seria possível a busca do equilíbrio entre conteúdo e forma, já que neles o lucro rege a produção cinematográfica? A responsabilidade recairia sobre os cineastas conscientes de esquerda, cujo dever era tentar fazer filmes com finalidade educativa e/ou cultural, mas Viany não se aprofunda nos impasses inscritos nesta solução. Também não há discussão sobre qual o “equilíbrio” entre conteúdo e forma aplicável ao caso brasileiro especificamente.

\* \* \*

Em relação à discussão sobre a produção brasileira, a influência de Guido Aristarco far-se-á sentir três anos depois da publicação do artigo “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”, quando da estréia de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957)<sup>4</sup>. Neste interregno, mais precisamente em 1956, deve-se recordar, houve a apresentação do relatório Krushev no XX Congresso do PCUS denunciando os crimes de Stálin e acarretando a renegação do stalinismo, o que levou o PCB a aproximar-se cada vez mais da frente nacionalista, anteriormente taxada de “burguesa”<sup>5</sup>.

Mesmo classificando o filme de “sério”, Alex Viany julga-o friamente como um “reco” quando comparado a *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955)<sup>6</sup>. O articulista entende que devido ao título *Rio, Zona Norte* a sua ambientação deveria dar-se no subúrbio carioca e não no morro, pois este seria um “fenômeno urbano”. Viany também critica o fato de o personagem principal ser sambista, enquanto o “herói típico” do subúrbio deveria trabalhar como operário, comerciário, pequeno funcionário ou comerciante.

A questão do “típico” é central na estética de Georg Lukács e chegou a Viany através de Guido Aristarco, então crítico da revista milanese *Cinema Nuovo*. O teórico húngaro define a categoria do “típico” da seguinte forma:

“Sabemos que a figura típica não é banal (a não ser excepcionalmente, em casos extremos), nem excêntrica (embora escape, na maior parte das vezes, aos quadros da vida cotidiana). Para que ela seja típica, é preciso que os fatores que determinam a essência mais íntima da sua personalidade pertençam objetivamente a uma das tendências importantes que condicionam a evolução social.”<sup>7</sup>

E Guido Aristarco segue de perto esta definição, ao afirmar sua predileção pelos personagens dos filmes de Luchino Visconti.

“Jamais renunciando à imaginação, neste sentido, Visconti criou personagens que tendem ao típico, a uma dimensão realista do excepcional, não da média: seus personagens são todos vencidos, humilhados, mas não ofendidos, eles tomam consciência e à sua maneira se transformam em vencedores: Gino, Notoni, Maria Cecconi, Mahler.”<sup>8</sup>

Ora, já em Viany está implícito que o mediano, o comum definem o “típico”, justamente o condenado por Lukács e Aristarco.

Voltando à análise de *Rio, Zona Norte*, nada escapa: a partitura musical, o ritmo e até a fotografia são vistos negativamente. Mesmo quando Néelson Pereira dos Santos tenta seguir os preceitos zavattinianos, demorando-se nas pessoas na seqüência da festa na casa do vendeiro, não obtém bom resultado. Finalizando, a apresentação dos personagens burgueses, interpretados por Paulo Goulart e Maria Peter, é classificada como “sub intelectualóide”.

Em contraposição a *Rio, Zona Norte*, Alex Viany analisa *O grande momento* (Roberto Santos, 1958)<sup>9</sup>.

“Enquanto Néelson Pereira dos Santos, em *Rio, Zona Norte*, mostrou haver decorado mas não assimilado as lições do neo-realismo zavattiniano, este outro Santos, com espantosa segurança, dá uma demonstração prática de aculturação brasileira dos preceitos neo-realistas. Não se vê em *O grande momento* os tropeções de outras tentativas de crônica realística urbana, como aquelas de Néelson Pereira dos Santos ou Agulha no palheiro, de Alex Viany: Roberto Santos limpa o caminho de detritos e vai em frente.”

Se *Rio, Zona Norte* aplicava mecanicamente o neo-realismo, já *O Grande Momento* “aculturava-o” para o cinema nacional. Ou seja, não se tratava apenas de utilizar procedimentos técnicos/estéticos/temáticos já cristalizados no movimento italiano, era necessário repensá-los para utilizá-los “brasileiramente”.

Após listar as várias influências nas quais Roberto Santos teria inspirado-se – Zavattini, Sergio Amidei, Giuseppe de Santis, Paddy Chayefsky, René Clair e até Mack Sennett –, sentença:

“O mais equilibrado filme de estréia que conheço, em toda a minha experiência de cinema brasileiro, *O Grande Momento* capta admiravelmente – brasileiroamente – a humanidade do Brás.”

Enquanto *Rio, Zona Norte* não apresentou corretamente o subúrbio do Rio de Janeiro, no filme de Roberto Santos o Brás estava descrito. Ou seja, um mesmo princípio embasa ambas as críticas: a descrição adequada de determinada região.

Mesmo sendo coerente com o seu pensamento nacionalista ao exigir a “assimilação” do neo-realismo, pois se isso não fosse feito não se chegaria ao realismo brasileiro, Alex Viany nesse momento reduz a questão. Ainda quando de forma sensível percebe a força de uma seqüência como a do último passeio do personagem interpretado por Gianfrancesco Guarnieri com a sua bicicleta, insiste na importância da caracterização do Brás. O realismo passa a derivar da descrição correta de um espaço real. Aí novamente há uma compreensão bem distante das intenções de Guido Aristarco.

No célebre texto “Narrar ou Descrever?”, Georg Lukács identifica a narração como o procedimento chave para alcançar o realismo – representado por Honoré de Balzac –, enquanto a descrição seria característica do naturalismo –

representado por Émile Zola. E o teórico marxista diferencia os dois procedimentos:

“A narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.”<sup>10</sup>

Esse nivelamento empobrece o significado das coisas, pois não realça o que é verdadeiramente importante para a compreensão de determinada realidade.

Levando tais considerações para o cinema, Guido Aristarco identifica em Visconti o correlato de Balzac, enquanto a dupla De Sica-Zavattini aproximarse-ia de Zola<sup>11</sup>.

Ora, ao invés disso, Alex Viany insiste na descrição como elemento fundamental para a sua concepção de realismo, não existindo nenhuma reticência sua quanto à prática e à concepção realistas expressas nos filmes dirigidos por Vittorio De Sica e roteirizados por Cesare Zavattini.

Alex Viany parece querer harmonizar Aristarco com a dupla De Sica-Zavattini. Isso, aliado ao fato de o crítico não ter lido naquela época Lukács<sup>12</sup>, acaba diluindo os conceitos e torna-os confusos – o “típico” é interpretado como mediano, a descrição torna-se característica-chave do realismo e por aí vai. A salada é negativa, acima de tudo, por não permitir acuidade analítica maior em relação aos filmes.

Configura-se em todo este *imbroglio* um caso das “idéias fora do lugar”, conforme a conhecida expressão de Roberto Schwarz. É sabido que o autor se referia ao quadro de idéias liberais do Brasil do século XIX convivendo com o regime escravocrata, tornando a “vida ideológica” totalmente apartada da “relação produtiva fundamental”. Tal desencontro não se esgotou historicamente aí pois:

“Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio.”<sup>13</sup>

Faz-se necessário aprofundar a análise da confusão, talvez inevitável, empreendida por Alex Viany. Quando me refiro a uma certa inevitabilidade, penso no fato de que a produção italiana possuía efetivamente realizadores cujas características estilísticas permitiam o encaixe nas categorias prescritas por Lukács e adaptadas para a teoria cinematográfica por Guido Aristarco. Mas e no Brasil daquele momento, quem seria o correspondente a Luchino Visconti? Não havia. Viany certamente percebeu o problema e daí para começar a mudar os conceitos defendidos arduamente pelo crítico italiano foi um pulo. Em tal mudança busca-se forçar correspondências entre a teoria e os estilos dos realizadores brasileiros, numa verdadeira “aclimatação” daquela cujo resultado no caso específico é o seu desfibramento.

Hipoteticamente, Alex Viany bem poderia ater-se fielmente às idéias de Aristarco, bastando para tanto rejeitar toda a produção nacional e projetar as soluções no diálogo com o cinema de Visconti: uma espécie de Moniz Vianna esquerdista. Viany, enfim, recairia no que certa feita Paulo Emílio Salles Gomes diagnosticou como “... o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si mesmo”<sup>14</sup>. Mas isto o conduziria

## Estudos Socine de Cinema

para um absoluto autismo, o isolaria por completo e abortaria de saída sua pretensão de ideólogo do cinema brasileiro.

Outra opção hipotética seria Viany levar o seu nacionalismo às últimas conseqüências tentando elaborar uma teoria cinematográfica sem nenhuma influência de idéias entendidas como estrangeiras. Isto seria sempre ilusão, como nos lembra Roberto Schwarz, "... não basta renunciar ao empréstimo (das idéias) para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável."<sup>15</sup> Mesmo nos seus momentos de maior xenofobia o crítico nunca aventou tal absurdo, de resto incompatível com o seu pensamento marxista e impraticável no quadro de internacionalização do capital no qual o Brasil está inscrito.

A questão principal não reside, ao meu ver, na "aculturação" das idéias de Aristarco, mas no que leva Alex Viany nesta direção. Ao aprofundar a discussão teórica em torno do cinema nacional, o crítico mergulha de cabeça num dos dilemas centrais do intelectual brasileiro, a saber, a aplicação de modelos teóricos explicativos elaborados nos países centrais a partir do diálogo profundo com determinadas realidades sociais e tradições intelectuais utilizados para a análise de objetos constituídos num país periférico distante de tais realidades e tradições.

Roberto Schwarz adverte que:

"Largamente sentido como defeito, bem conhecido mas pouco pensado, esse sistema de impropriedades decerto rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía as chances da reflexão."<sup>16</sup>

Já observei que efetivamente a salada de idéias efetuada por Viany reduzia a acuidade das suas reflexões, entretanto, nem por isto deixou de ser fundamental o movimento do crítico nesta direção, pois, mesmo de forma tateante, colocava-se para o pensamento sobre cinema brasileiro a problemática do confronto entre um corpo teórico coerentemente construído alhures aplicado à discussão dos filmes nacionais.

As dificuldades surgidas revelam o teor complexo da empreitada e estavam longe de restringirem-se a Alex Viany. Para citar um exemplo, basta mencionar a hesitação de um crítico da envergadura Paulo Emílio Salles Gomes – cuja influência principal neste momento era André Bazin<sup>17</sup> – em discutir a produção nacional naquele momento. Guardadas as devidas proporções, ainda nos encontramos envolvidos até hoje no dilema apontado, cuja solução não está num horizonte próximo e que é constitutivo da própria reflexão contemporânea sobre o cinema brasileiro.

## Notas

<sup>1</sup> Carta de Alex Viany para Guido Aristarco. Rio de Janeiro, 10 jun. 1953. Arquivo Alex Viany, Cinemateca do M.A.M.

<sup>2</sup> ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*. Lisboa: Arcádia, 1961.

<sup>3</sup> VIANY, Alex. O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, v. I, n. 3, jun. 1954.

<sup>4</sup> VIANY, Alex. *Rio, Zona Norte. Leitura*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 6, dez. 1957.

<sup>5</sup> RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. São Paulo: tese de doutorado apresentada à FFLCH-USP, 1986. p. 68, 69 e 327.

<sup>6</sup> A recepção negativa de *Rio, Zona Norte* não se restringiu a Alex Viany, a crítica em peso na época teve a mesma posição. Ver SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 135-136. FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994. p. 151-152.

<sup>7</sup> LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969. p. 181.

<sup>8</sup> ARISTARCO, Guido. Luchino Visconti (continuação). *Positif*, Paris, n. 29, 1958.

<sup>9</sup> VIANY, Alex. *O grande momento*. *Shopping News*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1958.

<sup>10</sup> LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: \_\_\_\_\_. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 62.

<sup>11</sup> ARISTARCO, Guido. Luchino Visconti. *Positif*, Paris, n. 28, abr. 1958.

<sup>12</sup> A introdução de Lukács no Brasil deu-se efetivamente a partir de 1959. Ver FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *História do marxismo no Brasil*. v. II. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. p. 184-186.

<sup>13</sup> SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. *Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 3, jan. 1973.

<sup>14</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? In: \_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981. p. 291.

<sup>15</sup> SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras: 1987. p. 39.

<sup>16</sup> SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. Op. cit.

<sup>17</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. Bazin. In: \_\_\_\_\_. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. Organizado por Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986. p. 200.

**CINEMA BRASILEIRO 2:  
ANOS 90-01**

## **Cinema brasileiro 00/01: civilização, barbárie ou hibridação?**

DENIZE CORREA ARAUJO

UTP

Este breve ensaio tenciona provocar uma reflexão sobre a produção cinematográfica fim/começo de século. Minha proposta é analisar os filmes mais recentes em dois sentidos: 1) como integrantes de uma rede rizomórfica (Deleuze e Guattari) onde a metáfora cede lugar à metamorfose e onde a antropofágica apropriação das diversas técnicas e conceitos desconstrói qualquer possibilidade de continuidade linear; 2) como participantes de uma produção híbrida que ecleticamente produz filmes “civilizados”, “bárbaros” e “híbridos”, na tentativa de apreender e refletir a multiplicidade e polifonia do cenário atual.

Deleuze e Guattari, no primeiro capítulo de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, descrevem contrastivamente dois tipos de textos, o arbóreo e o rizomático. A característica que mais os diferencia é a unidade principal, um tronco em comum, próprio do arbóreo, ao contrário do rizomático, que possui raízes múltiplas, muitas das quais não se relacionam a um núcleo único.

Parece-me que essa imagem do rizoma, com sua “multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos” (12), pode ser utilizada para uma reflexão sobre a produção cinematográfica brasileira dos últimos anos. Os autores enumeram seis características: princípios de conexão e heterogeneidade; multiplicidade, princípio de ruptura a-significante, princípio de cartografia e decalcomania.

Se considerada em seu todo, nossa produção de filmes é heterogênea, não procurando seguir ou formar um perfil arbóreo, coerente com alguma proposta específica ou alguma filosofia de base, pelo qual os filmes se relacionariam pela lógica binária. Ao contrário, os filmes se sucedem, cada qual fazendo, desfazendo e refazendo sua leitura de mundo, de modo que possam ser conectados a qualquer ponto, não só a um ponto único, fixo, seguindo alguma determinada norma. “Não existe locutor-auditor ideal, como também não existe comunidade linguística homogênea... um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros” (Deleuze-Guattari 16). Assim, a trajetória do cinema atual se reconstrói a cada filme, recria seu próprio cenário e público, como se cada roteiro descentrasse o anterior, não mais metafóricamente mas por metamorfose, fluindo e se adaptando, subrepticamente como bulbos. Talvez o filme que mais ilustre o rizoma

## Estudos Socine de Cinema

seja “Eu, Tu, Eles”, por seu aspecto de maleabilidade, sem nenhuma estrutura dominante e sim por sucessão de eventos que se amoldam. Cada vez que um novo elemento se insere, há um reposicionamento dos outros.

De um modo geral, a produção funciona por agenciamento. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que mude necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas” (17). Assim, o conjunto de textos cinematográficos se forma por agenciamento. Quanto mais múltiplo, mais rizomático, sendo impossível encaixar os textos em categorias estanques, fixas ou limitadas. A cada produção, um novo brasil é ativado.

As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.... Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. (17-18)

Neste caso, “Estorvo” poderia ser uma desterritorialização, uma linha de fuga, se comparado à maioria dos produzidos ao estilo semi-hollywoodiano, como “Bossa Nova” e “Amores Possíveis”. Outra linha de fuga seria “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. Por outro lado, seguindo a estrutura do rizoma, onde cada ramificação pode se conectar a qualquer outra sem necessariamente passar por um tronco comum, estes dois filmes se conectam justamente por fugir do lugar comum, por forçar uma reflexão. A conexão assim não é por contigüidade estrutural nem por analogia temática, mas por ontologia.

Quanto ao último ponto, o conceito de mapa ao invés de decalque, a posição de Deleuze-Guattari é bastante clara, podendo-se fazer uma associação direta com nossa produção.

Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda... a árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore... O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social... Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida “competência”. (22)

A diversidade de técnicas e de pontos de vista faz com que o cinema brasileiro contemporâneo siga muito mais a idéia de “performance” do que a de

“competência”. Ao contrário do que está acontecendo com algumas propostas, como a do cinema iraniano e a do Dogma, onde há um molde a ser seguido, uma espécie de competência, o cinema brasileiro de hoje reflete as idiossincrasias de cada diretor, de cada roteiro. Apesar da predominância do cinema industrial, há quase que um a-centramento. Não se pode analisar a produção contemporânea como estanque, fixa, e sim como uma multiplicidade.

Nas interfaces, ou, como diria o texto de Deleuze-Guattari, no “intermezzo”, entre um filme e outro, há todo um movimento fluido, mutante, de metamorfose, afetado tanto por um e outro filme como pelo que está sutilmente colocado nos interstícios, “entrelaçado”, como cita Nelson Brissac Peixoto (238). “Eu, Tu, Eles” e “Amélia” se comunicam. Em ambos, os personagens se “contaminam”, como define Ismail Xavier, e se amoldam, descentrando as posições hierárquicas convencionais.

A multiplicidade de suportes, especialmente com o advento do digital, contribui para que não haja uma linearidade no processo de produção. As opiniões são tão variadas e as opções são tantas que cada diretor procura, com sua equipe, se amoldar às próprias restrições, criando e adaptando idéias. A velocidade é outro agravante. A tecnologia tem sido muito mais rápida que o processo de produção de um filme, incentivando as equipes de filmagem a pesquisar continuamente.

Em países onde a infraestrutura oferece uma estabilidade financeira ou de possibilidade de planejamento a longo prazo, a probabilidade de haver uma proposta coerente para toda uma comunidade ou um tipo específico de cinema é bem maior. Este parece ser o sonho de muitos: ter estabilidade. Por outro lado, um país como o Brasil estimula a diversidade, pois justamente a instabilidade cria mecanismos antropofágicos de defesa que remetem ao rizoma de Deleuze-Guattari. Assim, a produção ora segue mais fluida, ora estaciona, ora caminha lentamente, sem ritmo certo. A nossa é uma produção feita de “platôs”. Deleuze-Guattari explicam: “Chamamos ‘platô’ toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.... cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro” (33). Assim, se nossa produção começa a formar um platô, tentando propor um cinema comercial, por exemplo, um produto pode ser transposto a outro platô ou se conectar com outro somente em alguns de seus elementos. Este é o caso de filmes híbridos, que se destinam a grandes públicos mas que não necessariamente seguem os modelos traçados. Este é o caso de “Eu, Tu, Eles” que, apesar de ter um sucesso de bilheteria não tem a estrutura arbórea que sempre atrai o público.

Isto nos leva a uma segunda consideração, levantada por Lúcia Nagib, em seu artigo “Tendências do Cinema Brasileiro Atual”. Segundo a autora, o cinema brasileiro já atrai mais platéias que outros (21). Se este é o caso, talvez a razão seja exatamente a diversidade de propostas. O cinema está indo ao encontro de seu público.

Assim como a produção, o público também se divide em diversas categorias. Em minha opinião, os shoppings com suas exposições padronizadas ainda

são a maior atração. Ao lado disso, para um público mais intelectualizado, há diversas mostras e festivais. Quanto ao imaginário, a inclusão de um repertório brasileiro é lenta, especialmente em relação a filmes mais filosóficos como “Estorvo” e “Nós que aqui estamos”. A platéia também é rizomática, formando platôs, certas vezes elegendo unanimemente um filme, outras vezes divergindo. De qualquer maneira, nem as produções nem as platéias são “arbóreas”.

A falta de linearidade, o que por si só já é uma característica positiva, faz com que a produção se torne “híbrida”, com a inclusão de filmes “civilizados”, de um lado, e “bárbaros” de outro, mas sempre entremeados de “híbridos”. Entre os “bárbaros” podemos destacar o filme de Sérgio Bianchi “Cronicamente Inviável”, com seu enfoque apocalíptico, tão esclarecedor da faceta de um Brasil sem solução. Por outro lado, esta “Tônica Dominante”, com sua estética “civilizada” transcendente, filosófica, sua fotografia cuidadosa, sua trajetória rumo à sensibilidade artística. E no meio está “Amélia”, que inverte as posições colonizado-colonizador, reconstrói a dialética civilizado-bárbaro, e trabalha no “intermezzo”, nas limitações de ambas as posições e suas interfaces. “Latitude Zero” também trabalha com o tema da barbárie, até no sentido geográfico, mostrando uma situação limite. No final, porém, a nova geração é salva, deixando em aberto um futuro que talvez ainda tenha solução. Mas é com “Caramuru” que o texto se hibridiza totalmente, numa tentativa bem sucedida de carnavalizar a lenda, provocando uma reflexão sobre nosso descobrimento e questionando metalingüisticamente os valores europeus e brasileiros. Além disso, o texto trabalha com a problemática arte-realidade, implicando a questão ficção e não-ficção.

Outro filme que trabalha no a-centramento é o “Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas sebosas”. Nele há intervenções de personagens “civilizados” e “bárbaros” sem que sejam assim etiquetados e julgados pelo filtro do diretor. São pontos de vista mostrados sem hierarquia, desde opiniões próprias do “pequeno príncipe” sobre suas ações até depoimentos de representantes da lei.

“Copacabana”, em tentativa malograda, também contrapõe o cenário mais civilizado dos anos 50 ao pós-moderno. Um ponto positivo é o processo de metamorfose sofrido pelos personagens, que se adaptam e se misturam com os eventos, interagindo e amoldando-se às necessidades do momento.

No campo das adaptações, há dois deste ano. O mais antigo, “Bufo e Spallanzani”, tem formato industrial. O mais recente é “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, filme bastante diferenciado da produção anterior de seu diretor, André Klotzel ( “Marvada Carne”, “Capitalismo Selvagem” ). No desenvolvimento do rizoma, “Memórias Póstumas” pertenceria a uma ramificação que não teria comunicação com a produção industrial nem com a mais independente. Parece ser mais uma linha de fuga, contudo bem mais tênue e em outra direção se comparado ao “Estorvo” ou ao “Nós que aqui estamos”. Transversalmente, talvez possamos associar nesta linha o “Bicho de Sete Cabeças”, pela analogia da adaptação de livro. Por outro lado, não se pode comparar nem o processo de adaptação nem o texto de origem.

Da aliança TV-Cinema temos “O Auto da Compadecida”, terceiro lugar

em bilheteria no Brasil, que consegue adequar sua linguagem, e “A Partilha”, que não consegue se dissociar totalmente da linguagem televisiva.

Há dois filmes que nos reconduzem a nossas origens, com propostas complexas no tratamento do choque cultural: “Hans Staden” e “Brava Gente Brasileira”. Ambos podem estar no mesmo platô, se considerarmos a tentativa eficiente de problematizar noções históricas superficiais.

Em outro platô podemos agrupar Walter Salles e Tata Amaral, ambos com propostas coerentes, justificando o “plano de consistência” descrito por Deleuze-Guattari (p.17). Ambos retratam personagens alternativos, embora o primeiro os trate mais poeticamente e a segunda os situe dentro dos conceitos da tragédia grega. Comunicando-se obliquamente com os dois diretores está Bia Lessa, que tem uma proposta estética bastante inovadora. No gênero documentário está Eduardo Coutinho, com seus últimos trabalhos, “Santo Forte” e “Babilônia 2000”, localizados em outra linha do rizoma, mas com conexões com o “Rap do Pequeno Príncipe”.

Para concluir, acredito que estamos livres das dicotomias, das imposições arbóreas, das ditaduras de um perfil único, de um retrato fixo estereotipado. Não há mais lugar para comentários como o do Festival de Cannes, onde, de acordo com Ruy Guerra, o “Estorvo” foi julgado “não representativo do Brasil”, por afastar-se do clichê tão reconhecido e até esperado no exterior. O Brasil está cada vez mais bem representado nas produções cinematográficas. Por outro lado, é claro que estamos ainda longe de uma produção ideal que inclua mais filmes autônomos, reflexivos, filmes que inovem linguagens específicas e que explorem melhor as potencialidades das novas tecnologias. Mas já conseguimos uma produção rizomática que está conduzindo ao menos a uma quebra hierárquica, a uma polissemia saudável e a um acentramento de enfoques, embora pseudo em certos casos.

### **Referências Bibliográficas**

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. SP: Editora 34, 1999.
- NAGIB, Lúcia. “Tendências do Cinema Brasileiro Atual”. In: *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 18, 1999.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. “Passagens da Imagem: pintura, fotografia, cinema e arquitetura”. In: André Parente, org. *Imagem Máquina*. SP: Editora 34, 1999.
- XAVIER, Ismail. “Encontros Inesperados”, por Mário Sérgio Conti. *Folha de SP*, cad. “Mais”, 3 dez. 2000.

# Os caminhos aos centros do Brasil

NÁDEA REGINA GASPAR

UFSCAR

*A Cidade se torna o tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob os discursos que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir.*  
(De Certeau)

## 1. As rotas das identidades

Figueirôa (1999), numa síntese sobre a história do cinema nordestino, explicita que, entre os anos de 1950 a 1960, a região nordestina foi uma temática recorrente na cultura cinematográfica brasileira. Alberto Cavalcanti em *O Canto do Mar* (1953), Lima Barreto em *O Cangaceiro* (1953), Anselmo Duarte em *O Pagador de Promessas* (1962), iniciaram um percurso de representação do que era considerado, na época, valor autêntico da cultura e da identidade nacional. A seguir, Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963), Ruy Guerra em *Os Fuzis* (1964) e Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), embora se mostrando contrários ao que vinha sendo produzido, tanto estético quanto ideologicamente, também revelavam o desejo, no cinema, de uma mentalidade genuinamente nacional.

Em meados dos anos 90, o Nordeste volta às telas. Neste momento o que se revela além de um litoral paradisíaco, *Beladona*, de Fábio Barreto, contrastando com a secura – da terra e dos homens – em *O Cangaceiro*, uma refilmagem de Aníbal Massaini; é também, a sugestão de marcas, indícios e práticas discursivas, que em parte vão ter como “pano de fundo” a recorrência a temas que assegurem a questão da identidade nacional.

Um dos objetivos deste trabalho é o questionamento sobre a noção de identidade nacional, ou seja, como se pode pensar numa homogeneidade cultural, sendo que o Brasil é constituído, como esclarece BOSI (1987), pela *pluralidade cultural*. Neste sentido, ela é pensada como fazendo parte de um todo coletivo. Mas também, nas individualidades, pois é constitutiva do sujeito que enuncia. Nos amparamos Foucault (1997) e De Certeau (1994), quando esclarecem que é nas *práticas* e vivências da vida cotidiana, e nas *representações discursivas* destas práticas que se tenta preservar o antigo, mas também,

incorporar o novo. Um outro objetivo, é destacar via análise do filme *Central do Brasil* de Walter Salles Jr. que, se por um lado, há crises de identidades dos migrantes nordestinos num dos centros oficiais do Brasil (Rio de Janeiro), por outro lado, o diretor inaugura uma nova (e arrojada) inversão de valores culturais, pois, na volta dos migrantes ao nordeste, novos valores vão sendo incorporados, inclusive por quem vive no centro oficial, redefinindo e realocando a própria idéia de centro de um país.

## 2. Caminhos de errantes

Michel Foucault (1997:56) em *Arqueologia do Saber* enuncia que *os discursos devem ser tratados como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam*. Neste sentido, há várias práticas brasileiras que instauraram as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, como os principais centros urbanos. Dentre inúmeras indicações destaca-se, sob a ótica econômica, que uma industrialização tardia nestas cidades, criou uma urbanização desorganizada e caótica.

No outro extremo do país pode-se apontar, dentre outros fatores, que a ausência de uma política de reforma agrária e as secas sucessivas, intensificaram a *migração* no eixo Nordeste – Sudeste. Embora com experiências, vivências e práticas discursivas diferentes destas grandes cidades, migrantes nordestinos supõem encontrar no Sudeste, muitas vezes em vão, a realização de alguns dos seus desejos. Transformam-se, no dizer de Certeau (1994: 183), em errantes que vivem numa *cidade*, mas, são desprovidos de um *lugar*.

A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade.

*Central do Brasil*, de Walter Salles Jr., é uma das *materialidades discursivas* (Foucault), elaboradas via filme, em que se pode observar, dentre outros temas, as práticas do migrante nordestino na tentativa de criar vínculos no processo da ocupação do espaço urbano de um destes centros do Brasil – o Rio de Janeiro. Contudo, o processo de criar vínculos num espaço diferente do já vivido, exige de quem o faz (o sujeito), uma iniciativa de compreensão, e de *identificação* (ou não) com o novo lugar.

Partindo da temática da migração, o filme, me parece, é dividido em três grandes partes: a primeira é a tentativa de mostrar a não identificação do migrante com a cidade, a segunda é o retorno do migrante com as suas raízes, e o terceiro é um novo olhar do modelo tradicional de centro urbano.

É interessante observarmos que, na primeira parte do filme, há uma tendência em revelar como acontece a ocupação de alguns dos espaços da cidade.

## Estudos Socine de Cinema

Três lugares se diferenciam: a estação de trem Central do Brasil, a casa de Dora, e a casa das pessoas que compram as crianças para serem vendidas no exterior. Todas elas tendo como “paño de fundo” a presença constante do trem. O enfoque, nesta primeira parte, é para a estação da Central. Além das autoridades locais e inúmeros transeuntes, há também vários camelos ambulantes. Isadora Teixeira (Dora – representada por Fernanda Montenegro), é um desses camelos. Neste espaço, ela passa a ser, mais do que uma *função* (camelo) que domina uma *atividade profissional* (a técnica da escrita), numa determinada *cidade*. Dora, neste contexto, representa para os migrantes, o elo de ligação entre o espaço que está sendo ocupado por eles na atualidade, e o vivido, que deixaram para trás.

Pode-se observar isto, nas *marcas enunciativas* (Foucault) das cenas iniciais do filme, quando os migrantes procuram Dora e relatam suas vidas na cidade, mas, principalmente, seus desejos de reencontros com pessoas e lugares vividos. Estes relatos são expressos via enunciados gestuais – choram, se excitam, tremem, etc – e orais – relatam o que desejam contar nas cartas, e também os nomes e endereços dos remetentes. Certeau (1994: 188) expõe que, *as relíquias verbais de que compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e a gestos opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por esse fato, um conjunto simbólico. Elas se articulam por lacunas*. Lacunas que podem ser preenchidas, por exemplo, se observarmos o endereço dos remetentes. Bom Jesus do Norte (PE); Mimoso (PE); Cansansão (BA); Carambola (MG); Município de Relutaba (CE); Muzambinho (MG). Aparentemente –lacunarmente– nomes de cidades. Nomes próprios. Mas, não são só nomes próprios, pois são *nomes que no sentido preciso deixaram de ser “próprios”* Certeau (1994: 185). Perderam a propriedade de quem originalmente o ocupava – não mais os nomes, que agora se destacam no campo dos remetentes, mas, uma categoria social, que inúmeras vezes no cotidiano comum, é desqualificada – os migrantes.

É interessante observarmos que, o contato e a troca com novas regras, ordens e modalidades enunciativas (Foucault: 1997) criam no cotidiano destas pessoas, outros modos de agir e novos objetos de usos (De Certeau: 1994). As práticas deles, muitas vezes são conflituosas, entre os *saberes* aprendidos originalmente, e os que são enunciados por estes grandes centros. Embora estratégias de sobrevivência são acionadas neste momento – como por exemplo, a busca insistente na figura de Dora-, a não identificação com estes novos saberes e as crises de identidade que se avolumam, criam aspirações reais nestes migrantes, de retorno aos seus estados. Neste sentido, Dora representa nestas cenas iniciais, a mediadora de um elo que dificilmente é perdido, pois, neste momento (sabendo/ querendo ou não), ela também é partícipe de um processo em que o migrante nordestino intensamente ou sutilmente revela, ou seja, seu desejo de retorno com suas raízes. Embora estando num dos centros do Brasil, ele não se reconhece como fazendo parte deste núcleo urbano.

Neste sentido é que se destaca que fica bastante difícil hoje, se falar em identidade nacional ou mesmo regional. O nacional, em si, já sugere “os vários brasis”, e não somente a região nordestina.

Mesmo que se preserve a idéia de região, há tanta diversidade na história do cotidiano dos nordestinos, representada via práticas discursivas, como pudemos perceber nestes migrantes que vieram para o Rio de Janeiro, que se torna arriscado hoje, falar de uma identidade regional. Não há dúvida que há uma “mentalidade simbólica nordestina”, criada por várias representações. Mas, “olhando-se de perto”, esta mentalidade se esfacela.

Walter Salles, como *princípio de agrupamento de discurso* (Foucault: 1997) consegue mostrar estes esfacelamentos via vontades, desejos e saberes dos migrantes, no grande centro.

### 3. Ele vai voltar...

O retorno do migrante à sua cidade de origem – Pernambuco – é a segunda parte que se pode destacar do filme *Central do Brasil*. O caminho do menino Josué (vivido por Vinícius de Oliveira), em direção oposta ao centro “oficial” do país, inverte o eixo de migração norte – sul e permite que ele redefina a sua história, em busca de um outro centro.

Sem dúvida há uma forma de conceber e avaliar a *cidade*, pautada na organização, no planejamento de poderes econômicos, sociais e políticos que se tornam relativamente visíveis nas suas diferenças. Estas formas de organização e planejamento, geralmente se tornam critérios de nomeação, para que determinados centros urbanos se destaquem como principais, em relação a outros. Talvez seja esta visibilidade das cidades, uma das motivações das migrações dos nordestinos. No entanto, há outras regras e aspirações em jogo, quando se fala de *lugares*. De Certeau (1994:201) diz: *um lugar é a ordem (seja ela qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Um lugar... implica uma indicação de estabilidade*. Neste sentido, a volta do migrante indica a volta para suas raízes. Indica a não relação de coexistência onde ele se encontrava e, portanto, a não estabilidade.

Isto pode ser observado, no filme, quando na carroceria de um caminhão, na viagem de volta a Bom Jesus do Norte. Embora sendo a primeira vez que o menino Josué, toma contato com os nordestinos, (pois é filho de migrantes e sempre viveu no Rio de Janeiro), ele começa a cantar a música – ensinada por sua mãe – que os viajantes cantavam; come – pois já possuía o hábito – o caju oferecido a ele; e identifica de imediato o sertão nordestino, – já descrito anteriormente pela mãe. Isto revela o encontro com a identidade do lugar de quem era migrante (ou filho deles), e indica a *estabilidade*.

Mas o retorno do menino implica também, um novo acontecimento histórico. O dizer não a *cidade* – no caso, o centro Rio de Janeiro –, e sim ao *lugar* – representado por um outro centro – Pernambuco. É aqui que se destaca que o Brasil tem outros centros, que não só os tradicionalmente concebidos, e que Walter Salles, é um dos que redefinem este centro.

### 4. Onde então, o centro?

O filme revela, numa terceira parte, a figura de Dora, como representante do “centro oficial”. Parece-nos que ela também vai se desconstruindo, mas assumindo outros valores, quando se desloca para o espaço “real” das narrativas das cartas. Neste trajeto, além de repensar e verbalizar suas origens na cidade do Rio de Janeiro, ela vai construindo uma nova concepção de pensar a sua história. Neste encontro com os valores deste “centro nordestino”, embora também ela não encontre identificações com a cidade, a troca de experiências – *relações de coexistência* -incita a mudanças de comportamentos na relação consigo própria, e com os demais. Pode-se perceber isto nas cenas em que ela se percebe mais feminina, por exemplo, passando batom; ou quando coloca um vestido. Ou quando resolve abrir um espaço para paquerar; ou então convida Josué para morar com ela. Enfim, mudanças adquiridas na relação com o “outro centro”.

O outro, no caso, os migrantes nordestinos que fazem a história “no centro oficial”, mas que, por não terem um discurso escrito, ainda não se inserem na história oficial. Walter Salles foi um dos que conseguiu, via representação fílmica, oficializar este discurso.

### Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo (org.)– *Cultura brasileira: tema e situações*. São Paulo, Ática,1987.  
CERTEAU, Michel De – *A invenção do cotidiano.v.1.3.ed.*Petrópolis,Vozes, 1994.  
FIGUEIRÔA, Alexandre– *Nordeste: novos paradigmas de uma velha imagem*.In:Nordestes. Projeto SESC Pompéia. 5 a 31 de Outubro de 1999.  
FOUCAULT, Michel – *A arqueologia do saber*.5.ed. Rio de Janeiro, Forense Univer-sitária, 1977.  
SALLES, Walter – *Central do Brasil* (Filme) .São Paulo, Europa Filmes, 1998.

# PAINEL I

## **Lara Croft: do outro lado do espelho. Estudo do significado das estrelas de cinema no imaginário do espectador feminino**

MIILA DERZETT

BOLSISTA FULBRIGHT NOS EUA

*Este estudo trata do significado das estrelas de cinema no imaginário do espectador feminino a partir do estudo de caso em Lara Croft, personagem de jogos de vídeo games e do filme "Tomb Rider". O narcisismo, a teoria especular, o produto "star", o mito do corpo perfeito, a história da criação de Lara Croft e da interpretação da atriz Angelina Jolie para a versão cinematográfica, são tópicos presentes neste artigo. São as imagens das telas mercadorias expostas no intuito de modificar comportamentos? De que maneira influenciam e em que mente se escondem os Narcisos?*

Lara Croft, protagonista do filme "Tomb Raider" (2001, dirigido por Simon West), é uma invenção que se transformou num ícone da indústria de entretenimento e que, de acordo com Henry Jenkins, distribuiu não somente seqüelas nos jogos de vídeo games, mas também nos filmes. (*From Barbie to Mortal Kombat*, 1998). "Uma mulher que é musculosa, faz acrobacias e se garante em todas as cenas perigosas". O seu criador, Toby Gard diz que "Lara foi desenhada para ser durona, confiante em si própria, inteligente". De acordo com Jenkins, Lara Croft pode ser definida como algo forte e independente, definição das fantasias perfeitas de jovens adolescentes – "o intocável é sempre o maior desejo". Gard diz que pensou em criar qualidades que satisfizessem tanto meninas, num tipo de modelo para os jogos e uma figura sexualmente atrativa para o mercado dos meninos. Uma empresária de softwares pergunta: "Tomb Raider teria vendido tantas cópias se Lara estivesse vestindo um blusão e calças compridas?". Em outras análises ainda se discute que Lara Croft existe não para dar poder às mulheres, mas para permitir que os homens experimentem o "ser frágil".

No filme, a atriz Angelina Jolie encarna o papel da protagonista Lara Croft, depois de um treinamento rigoroso e aulas de acrobacia, boxe e atitude, muita atitude. A revista SET (julho, 2001), o repórter Roberto Saidowski pergunta à atriz se "Lara Croft representaria uma nova às mulheres do novo século". Angelina diz que gosta de pensar que sim. "Estou cada vez mais parecida com ela. Sou jovem, quero viajar, conhecer lugares, ter mais cultura.

*Também gosto de estar em forma, de ser saudável, o que são ótimas qualidades para uma mulher...".* O reporter segue: *"Por outro lado, você não acha estranho que uma personagem de vídeo games criada por homens, seja um modelo para mulheres?"* Ela responde: *"Na verdade, não. Acho que a heroína foi criada por homens, mas a mulher que você vê no filme foi criada por uma outra mulher. Não acredito que a personagem do jogo seja um modelo"*. Mas o fato é que Lara não foi criada por uma mulher e muito menos nasceu das telas de cinema e sim a partir de esteriótipos considerados perfeitos pelos homens a partir de uma pesquisa, seguido de um projeto de animação.

Bem, a má notícia é que o modelo perfeito de corpo sonhados pela maioria das mulheres e imposta por outra grande parte é bem diferente da realidade. Essa ficção transformada em realidade não é nem ao menos real. Este problema vem em forma de seios bem siliconados, que tem coxas finas e musculosas, pernas longas, uma cintura que se pode enlaçar com as mãos e joelhos perfeitos. Mostre Lara para qualquer garoto e certamente ele irá apontar as qualidades físicas nela, ao invés de querer se divertir com ela.

Você pode estar questionando como uma personagem virtual possa ameaçar as mulheres. Claro que somos sensíveis e racionais o bastante para não levá-la a sério, mas o mesmo não pode ser dito sobre os adolescentes. Sabe-se que a maioria deles na fase das descobertas sexuais têm as primeiras visões da anatomia feminina através dos vídeos eróticos e revistas, e crescem achando que as mulheres são exatamente assim, proporcionais e perfeitas. Agora, graças a Lara, também passarão a imaginar que são fortes, ágeis e com resistência suficiente para chutar postes e correr dezenas de maratonas seguidas.

Sobre a resposta da audiência quanto à imagem, Graeme Turner diz que a discussão sobre a relação entre o público e o que ele vê na tela nos leva a reexaminar aquilo que constitui a experiência de ir ao cinema (*Cinema como prática social*, 1992). A acusação de escapismo se baseia na sensação de estar separado da realidade. Estamos sentados no escuro, fazendo parte de um grupo de pessoas, mas, ao mesmo tempo, separados delas; vemos imagens realistas que, no entanto, são representações superdimensionadas do real. O fato de que a imagem do cinema se parece real e de que reagimos a ela como se fosse, desperta discussões.

Lacan parte da idéia de que desde criança damos uma importância privilegiada ao espelho (*Para Compreender Lacan*, 1971). Logo no começo da identificação pelo espelho, a criança, de acordo com Lacan, reage como se a imagem apresentada fosse uma realidade. Mais adiante, ela passaria então a reconhecer esse outro como sendo sua própria imagem. "É uma identificação reduzida a dois termos: o corpo da criança e sua imagem. É imediata e narcísica".

Joan Ferrès diz que *"a preferência dos espectadores provém do exercício de sua inteligência e do seus sentimentos Quando ele avalia um programa, avalia a si mesmo"* (Joan Ferrès, *Televisão e Educação*, 1996). Qual seria o efeito de Lara Croft para o campo feminino? Christopher Lash diz que, na vida

moderna, a individualidade transforma-se numa espécie de bem de luxo (*O mínimo Eu*; 1984). Ele acredita que no mundo contemporâneo o narcisismo pode ser definido como o auto-interesse, o egoísmo e a indiferença ao bem comum. Ele diz que o mínimo eu ou narcisista é um eu inseguro de seus próprios limites que almeja reconstruir o mundo a sua própria imagem, ocorrendo a substituição de um mundo confiável de objetos duráveis por um mundo de imagens oscilantes, onde torna difícil a distinção entre a realidade e a fantasia.

Todos os dias as mulheres se deparam com os contornos ditos como “o essencial”, de acordo com as exigências assistidas nos filmes, nas revistas, nos out-doors, em todo lugar. Isso desperta tanto uma necessidade de busca por aquele objetivo visto na imagem, quanto uma ansiedade por consumir aquele objeto, mesmo ele se tratando do corpo como uma mercadoria. Assim sendo, as imagens do cinema – algo próximo do real e de um real espetacular, prazeroso, perfeito, – o ser humano feminino passaria a almejar aquela realidade, tentando, a qualquer custo, criar um mundo real a partir de uma fantasia. E o sentimento de frustração e de anormalidade seria apenas uma das conseqüências por não poder exibir formas que se destaquem na vida real, como aquelas refletidas nas telas. Como se explicaria então esta tendência do cinema de criar certas fantasias que acabam virando um sonho para ambos os sexos? Para Lash, o efeito psicológico do consumismo está no exercício repetido da auto vigilância constrangida, da submissão ao julgamento dos “especialistas” (de moda, de aparência), da descrença em sua própria capacidade de tomar decisões inteligentes, falseando a percepção das pessoas tanto em relação a elas mesmas como ao mundo que as rodeia. Esse mesmo efeito estimula, de acordo com Lash, um novo tipo de autoconsciência que tem pouco a ver com a instropecção ou a vaidade. O indivíduo não apenas aprende a avaliar-se face aos outros mas a ver a si próprio através dos olhos alheios; aprende que a auto-imagem projetada conta mais que a experiência e as habilidades adquiridas. Ele adota uma visão teatral de sua própria performance, numa sociedade que se baseia na produção e consumo de massa, e que estimula uma devoção às imagens e impressões superficiais. O que parece é que você não é mais dono de suas vontades e opiniões. A mensagem agora é que é.

Edgar Morin fala do culto pela estrela de cinema como uma necessidade de conhecimento fetichista: o peso corporal, a comida predileta, a marca das roupas, a medida do busto, são portadores de sua presença, dotados da concretude e da objetividade do real na ausência do próprio real (*As estrelas – mito e sedução no cinema*, 1989). Morin observa que entre os primitivos e as crianças, a primeira consciência de si é o exterior de si. A indústria da beleza difunde os padrões modelados pela estrela-padrão, que pode ser arquétipo global como também poder ser particular, cada qual imitando a estrela com a qual se julga mais parecido. Morin crê na existência, dentro da personalidade humana, do mito e da realidade, quando cada um fabrica para si mesmo uma personalidade postiça que, de certa forma, é o oposto da personalidade real, mas também é o intermediário através do qual se chega à verdadeira personalidade, que pode nascer tanto da criação como da imitação.

Joan Ferrès vai mais adiante afirmando que “*as pessoas precisam dos mitos para viver*” (*Televisão e Educação, 1996*). Ele diz que a identificação se produz quando o espectador assume emotivamente o ponto de vista de um personagem, ao considerá-lo reflexo da sua própria situação de vida, de seus sonhos e ideais. No mito grego, Narciso via seu rosto refletido nas águas e ficava hipnotizado por sua própria beleza e perfeição. No caso, a tela é o espelho que projeta para o espectador uma imagem idealizada de si mesmo e do mundo. Usando algumas palavras de Jean Baudrillard: “*quando aparentemente mais nos aproximamos da realidade, mais nos afastamos dela*” (1991). Ocorre que atualmente o escândalo já não está mais no atentado aos valores morais e sim no atentado contra o princípio da realidade. “*O que conta é a imagem, a capacidade de sedução. É a vitória do parecer sobre o ser*” (Ferrès, 1996). Nos EUA, as mulheres gastam 1/3 do salário para manter a forma, onde é cada vez maior o número de pessoas insatisfeitas com seu corpo. Como consequência, o aumento da anorexia tem alcançando níveis alarmantes: nos EUA afeta 5,1% da população e mata 150 mil pessoas por ano. “É um trágico preço a ser pago para se viver próximo da tirania da imagem, sem ter capacidade de assumir a realidade com maturidade”, conclui Ferrès.

Turner diz que nos identificamos com ou vemos a nós mesmos nas personagens da tela (*Cinema como prática Social, 1992*). É comum julgar que heróis do cinema oferecem algum tipo de satisfação do desejo, supondo que nossa admiração por eles é a expressão de um desejo que gostaríamos de realizar. Quem viu Lara Croft certamente desejou ter suas coxas, os braços, busto, a força, as tranças... E os homens a desejam por representar a maturidade de suas fantasias. Não que não existam exceções, mas a idéia de poder soquear dezenas de homens ao mesmo tempo e ser uma mulher aos moldes das modelos de sucesso, faz nascer um desejo incontrolável para se obter tais características. Turner acrescenta que “*parece haver aspectos do processo de identificação com o filme que emanam de nossos impulsos mais primários*”. São eles: prazer narcisista (ver a si próprio refletido na tela); *voyeurista* (apreciar o poder da imagem de outro na tela) e fetichista (uma maneira de enxergar o poder de coisas materiais ou de pessoas a fim de lidar com o medo que se tem delas). “*São todas expressões da sexualidade humana, ou deslocamentos de desejos; pode-se dizer que todos oferecem os meios de identificação entre o filme e o público.*”

Ao longo de mais de um século de história, o cinema se revelou como um meio extraordinariamente eficaz na indução de comportamentos e valores. Em 1936, o penteado de Greta Garbo mudou a moda dos cabelos. A cabeleira loira de Marilyn Monroe foi copiada por multidões de fãs, inclusive por outras estrelas como Madonna e Marta Sanchez. Marlene Dietrich e Greta Garbo impuseram um tipo de vestir um tanto masculino, à base de calças e casacos amplos. Mas as estrelas de cinema pagam caro para refletir a imagem do mito, resistente ao tempo e ao envelhecimento.

As constantes visitas dos atores aos cirurgões plásticos dão relevo a uma

atitude obsessiva por responder às expectativas dos “especialistas”. Elisabeth Taylor visitou cirurgias incontáveis vezes para fazer estiramentos epidérmicos. Richard Gere eliminou rugas ao redor dos olhos e pescoço. Julia Roberts deve ao colágeno a sensualidade de seus lábios. Kim Basinger, que teve que corrigir até mesmo um estrabismo, conseguiu seus lábios carnudos graças ao silicone, e em várias ocasiões recorreu aos *liftings*. É a outra face do estrelato, o drama das estrelas que são obrigadas a ser o que aparentam ser, condenadas a responder a uma imagem e, ao mesmo tempo, a lutar contra o desgaste do tempo. Como reflexo desta aparência, no ano 2000, os médicos brasileiros fizeram mais de 350 mil cirurgias plásticas, 30% a mais que no ano anterior. Do total, 100 mil foram lipoaspirações. O cirurgião plástico Paulo Muller diz que está preocupado com o que ele denomina “síndrome de Miss Brasil”. A revista *Época* (abril, 2000) traz uma reportagem sobre a Miss Brasil Juliana Borges e as 19 intervenções cirúrgicas, matéria que repercutiu no mundo todo. De acordo com a reportagem, com um metro e 80cm e 58 quilos, a modelo aumentou o busto para chegar aos 90cm, a mesma medida dos quadris. Lipoaspirações na barriga e nas costas afinaram a cintura para 60cm. Aos cabelos acrescentou-se um aplique de 10cm. Em 1980, a idade dos brasileiros que faziam cirurgia plástica era de 55 anos. Hoje caiu para 35 anos. “Toda veneração é um reconhecimento da uma insuficiência”, revela Ferrès (*Televisão Subliminar, 1998*). Ele acredita que esses comportamentos são uma consequência do caráter de envolvimento da sedução que os mitos exercem. “As estrelas são vividas como prolongações da própria personalidade, como compensações da própria personalidade, como compensações das próprias limitações e carências”. Os seios fartos de Lara Croft e o corpo escultural são regras básicas para que as mulheres pareçam normais. Nas mulheres “comuns”, as obsessões costumam se concentrar no excesso de peso, que se reflete em doenças como anorexia nervosa, afetando adolescentes entre 12 e 25 anos. As anorexas se vêem gordas mesmo estando em pele e ossos. São, pois, uma manifestação evidente do caráter subjetivo da percepção, um exemplo inapelável de como os desejos e temores podem distorcer as percepções. Nos EUA, de cada 100 adolescentes, 20 são anoréxicas e seis bulímicas.

A edição da revista *TIMES* (julho, 2001), traz a dançarina Carla Perez na capa e a preocupação de como as mulheres latinas estão esculpindo o corpo de acordo com os modelos americanos. Na busca desenfreada por um novo visual e aumento da auto-estima, as brasileiras lideram o ranking mundial. Entre 1996 e 1999, o número de cirurgia plástica aumentou 50%. Enquanto que nos EUA cerca de 2/3 das cirurgias são reconstrutivas, no Brasil 60% são estéticas. Para o sociólogo venezuelano Roberto Briceño Leon, a mania do silicone é resultado do imperialismo cultural. “A cultura dos seios fartos é acompanhada por uma verdadeira blitz da mídia nacional”.

Mas o que Carla Perez, mulher real, tem em comum com Lara Croft, personagem virtual? A transformação do corpo para a admiração masculina. Vítimas de modismos, a mulher enfrenta o erotismo falso e exagerado como

## Estudos Socine de Cinema

única forma de ser valorizada. A confusão da fronteira do real e do sonho já não é mais merecedora de atenção pelo espectador feminino. O prazer do hipnotismo causado pelo mercado pós-moderno audiovisual e das indústrias do consumismo agora sorri de arma em punho e peitos enormes, como se enfim chegassem ao topo do Everest, de *shorts* e regata. E salta sobre qualquer burburim que lhe denote semelhança com técnicas persuasivas, caindo sempre em terreno seguro, sem um único arranhão. E as clínicas de cirurgia plástica transbordam de mulheres, enquanto que caminhões da FEDEX entregam encomenda de próteses de silicone para mama, bundas e panturrilhas...

Enquanto isso, consórcios de implantes são sorteados, porque pobres também têm vaidade e não estão protegidos contra a cultura do corpo perfeito. E meninos crescem arquivando modelos de mulheres que não existem quando eles desligam o vídeo game ou saem das salas de cinema. Na escola, são as adolescentes que exibem os peitos precocemente como se estivessem num salão de bordel prontas para serem vendidas. E as que não têm, abrem mão da Disneylândia em prol do sutiã 44. Mas claro! Se a feiticeira, além de ser idolatrada por meninos do Brasil inteiro, ainda recebe fortunas rebolando, porque todo o resto deve se esconder detrás de mesas 12 horas por dia, ir pra casa, criar filhos e ainda assistir espetáculos televisivos de corpos exuberantes enquanto o marido sorri para a tela? Nada mal em transformar o mundo terreno no jardim do Éden, com direito à bunda sem celulites, peito que nunca cai, cerveja que não engorda e cigarros que não matam. Azar de quem não tiver dinheiro pra reservar seu lugar na luz dos holofotes.

## Referências Bibliográficas

- CASSEL, *Justine*. From Barbie to Mortal Kombat – Londres: MIT Press, 1998  
FERRÈS, *Joan*. Televisão e Educação – Porto Alegre: Artes Médicas, 1996  
FERRÈS, *Joan*. Televisão Subliminar – Porto Alegre: Artmed, 1998  
LASH, *Christopher*. O mínimo Eu – São Paulo: Brasiliense, 1990  
MORIN, *Edgar*. As estrelas – mito e sedução no cinema – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989  
STACEY, *Jackie*. Star Gazing – New York: Routledge, 1994  
TURNER, *Graeme*. Cinema como prática Social – São Paulo: Summus, 1992  
REVISTAS: *Época*, edição 3 de 2001 Matéria “A reconstrução do Corpo”; *Set*, edição de julho de 2001 Matéria “Angelina Jolie é Lara Croft”; *Time*, edição de julho de 2001 Matéria de Capa.

## **Cidadão Slade: a vida de um homem é seu intertexto, uma análise da intertextualidade em Velvet Goldmine**

ADRIANA AMARAL

PUCRS

Nossa realidade é mediada por textos que absorvemos, reconstruímos e os desconstruímos em outros textos, por vezes nem percebendo o processo de significação e de comunicação neles implicados. É nesse campo nebuloso da análise da construção de significado que a semiótica faz-se necessária para a compreensão das mensagens que nos circundam e, conseqüentemente, da expressão da subjetividade, tratando assim de uma tomada de posicionamento frente ao fenômeno da significação, como explicita Umberto Eco (1984). “Creio que a semiótica seja, antes de tudo uma atitude, um ato de curiosidade em relação a um objeto que está presente em diversas ciências, em diversas disciplinas”.

Enquanto busca pelo sentido, a semiótica aparece como um estudo cuja preocupação parece estar voltada para “um processo de teorizar envolvendo uma contínua reestruturação de paradigmas conceituais para a explicação de interações sociais” (Cauduro, 1991). O modelo semiótico textual, aborda não mais as mensagens veiculadas, mas sim, as possíveis relações comunicativas que se formam ao redor dos conjuntos de práticas textuais.

Concentremo-nos, então, no conceito de *texto* e em suas implicações. Santaella (1992) fala da dificuldade que temos de delimitar o texto por ele possuir uma variabilidade imensa. Ela considera que, na contemporaneidade, há uma abundância tão grande de fenômenos que podem ser chamados de texto, que sua amplitude, dilatação e complexidade torna inevitável uma reflexão que abranja as mais diversas famílias teóricas.

Vejam, então, a noção de signo para Peirce (*apud* Eco, 1989). Ele não privilegia a linguagem verbal e sim, a coloca juntamente a todos os demais sistemas de linguagem. Outra questão relevante em Peirce, destacada por Cauduro (1993), é a importância dada ao papel do sujeito na produção da significação, que o diferencia da semiologia proposta por Saussure, cuja ênfase está no entendimento da função dos signos nas culturas, nas estruturas sociais. Além disso, Peirce (*apud* Santaella, 1992) não estabelece distinções entre texto e signo. Um pode conter o outro e vice-versa, num processo expansivo aonde podemos antever a intertextualidade.

A imbricação entre signo e texto é destacada por Eco (1984) que acre-

dita na impossibilidade da construção de uma semiótica do texto sem que ela esteja relacionada a uma semiótica do signo, pois, “em um sistema semiótico bem organizado um signo já é um texto virtual, e num processo de comunicação um texto nada mais é que a expansão da virtualidade de um sistema de signos”.

Para Santaella (1992), a diferença entre signo e texto não é problematizada por Peirce pois, na sua concepção, o signo possui uma noção tão ampla que ultrapassa até mesmo o conceito de texto dado pela lingüística. Óperas, demonstrações matemáticas, artigos de jornais, entre outros, podem ser entendidos como signos e também como textos.

Sendo assim, para Peirce (*apud* Eco, 1989), o signo tanto pode ser uma unidade constitutiva quanto uma complexidade mais ampla, um argumento continuamente em expansão, sem limites predeterminados. Esse processo recebe o nome de *semiose ilimitada*. Observa-se aqui uma convergência entre signo e texto pois, nesse caso, temos o texto como um sintagma em expansão.

O pragmatismo e o processo subjetivo da significação estão contidos na semiose ilimitada peirceana:

*a doutrina dos interpretantes e da semiose ilimitada leva Peirce ao máximo do próprio realismo não-ingênuo. Peirce jamais se interessou pelos objetos como conjunto de propriedades, mas como ocasiões e resultados de experiência ativa* (Eco, 1989).

Segundo essa perspectiva, entrando em contato com uma seqüência de signos ou com um texto, alteramos permanente ou transitoriamente nosso modo de agir no mundo.

Eco (1989) afirma que “nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos. A competência intertextual (extrema periferia de uma enciclopédia) abrange todos os sistemas semióticos familiares ao leitor”

A relação de absorção de um texto por outro foi introduzida e definida inicialmente por Julia Kristeva nos anos sessenta. Daniel Chandler(2000) comenta que para Kristeva a intertextualidade encontra-se na conexão entre um texto e todos os outros já produzidos ou a produzir, aonde, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, *apud* Jenny, 1989)

Laurent Jenny (1989) constata que todo os processos intertextuais requerem um trabalho de assimilação e transformação. A característica básica da intertextualidade seria um olhar crítico sobre os outros textos, seja em forma de paródias, apropriações, citações, plágios, montagens, etc.

*A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que a caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero. O que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade, nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal.*(Jenny, 1989)

Quanto à idéia de intertextualidade de gênero, Chandler (2000) afirma

que estes são sistemas de signos convencionados que possuem estruturas dinâmicas. Cada exemplo de determinado gênero utiliza convenções que os liga a outros membros daquele mesmo gênero. Para o autor, a intertextualidade encontra-se na mistura dos gêneros e em sua fluidez e limites borrados entre eles e suas funções

J. Rey-Debove (*apud* Chandler, 2000) refere-se a três modos básicos de intertextualidades podendo elas estarem relacionadas aos diferentes modos de discurso.

1. A *intertextualidade direta* é a citação nominal de um texto anterior e está relacionada com o *como se diz*, isto é, o discurso direto, *ipsis litteris*.

2. A *intertextualidade indireta* é aquela na qual o leitor deve valer-se de um conhecimento que abranja outros textos produzidos e considerados de caráter universal. Está no âmbito do *como o outro diz*, do encadeamento de lugares comuns, ou mesmo dos clichês.

A esse termo, listou cinco subtipos<sup>1</sup>. São eles:

*Intertextualidade*: citação, plágio, alusão (a *intratextualidade* pode ser adicionada aqui, a alusão de um texto a si próprio); *Paratextualidade*: a relação entre um texto e seu *paratexto* (aquele que cerca o corpo principal do texto) tais como títulos, chamadas, prefácios, epígrafes, dedicatórias, notas de rodapé, ilustrações, etc; *Arquitextualidade*: designação de um texto como parte de um gênero ou gêneros. *Metatextualidade*: comentário crítico explícito ou implícito de um texto a respeito de outro texto (a *metatextualidade* pode ser difícil de distinguir da próxima categoria); *Hypotextualidade* (o termo de Genette era *hypertextualidade*): a relação entre o texto e um *hypotexto* precedente – um texto ou gênero no qual se baseia, mas que o transforma, modifica, elabora ou estende (incluindo paródia e seqüência). A esta lista, deve ser acrescentada a *hipertextualidade* utilizada na informática: trata-se de um texto que pode levar o leitor diretamente para outros textos.

A intertextualidade em algumas de suas variadas formas apresenta-se de forma radiante no filme *Velvet Goldmine*<sup>2</sup>, de 1998, dirigido pelo cineasta norte-americano Todd Haynes. Haynes é roteirista e diretor de provocadores filmes independentes como *Poison* (1991) e *Safe* (1995). Ambientado na Londres do início dos anos 70<sup>3</sup>, o mundo assiste à emergência da cena *glam-rocker*, que desafia a sinceridade da geração *hippie* com maquiagem *glitter* e sons selvagens.

O filme segue a ascensão de Brian Slade (Jonathan Rhys Meyer), um ícone mítico do *rock* que se encontra no epicentro dos prazeres e da decadência de seu tempo. O músico transformou o comportamento e o gosto da época levando inúmeros adolescentes a usarem maquiagem e a explorar sua ambigüidade sexual. No ápice de sua fama, Brian e sua esposa Mandy (Toni Collette) se encontram com Curt Wild (Ewan McGregor), *punk rocker* e gêmeo espiritual de Slade. Incapaz de sobreviver à persona que criou, Maxwell Demon, Brian forja a própria morte em um golpe publicitário, deixando um legado de sexo, drogas e *rock n' roll* para as próximas gerações. Dez anos depois, em 1984,

Arthur Stuart (Christian Bale), um jornalista inglês, mergulha no mistério para descobrir o que aconteceu.

Originalmente, o filme deveria contar a história de David Bowie, o grande expoente do movimento *glitter/glam*<sup>4</sup> no *rock* inglês. Além de traçar um panorama da época, mostrando o envolvimento de Bowie com a androginia, a bissexualidade, as drogas e os outros astros da cena como Iggy Pop, Lou Reed, Marc Bolan. Contudo, o pedido de inclusão das músicas de Bowie e do uso de seu nome no filme foi negado.

Sem a vinculação direta ao *rockstar* inglês, Todd Haynes libertou-se mais das amarras da realidade e criou um universo de fantasias sobre o que pode ter acontecido. A revista Rolling Stone considerou *Velvet Goldmine* o mais visualmente suntuoso filme já feito sobre *rock & roll*, apontando-o como o mais honesto por sua indistinção entre verdade e ficção. A relação estabelecida entre *Velvet Goldmine* e os outros textos que o circundam é bastante clara. A narrativa do filme é uma citação direta à de Cidadão Kane, de Orson Welles.

*Velvet* mostra a morte *simbólica* do personagem através das matérias jornalísticas da época, apresentando aos leitores-espectadores toda a vida pública de Brian Slade, desde o início pobre e suburbano da Inglaterra até o sucesso, a controvérsia e a polêmica presentes em sua obra, bem como sua falsa morte em frente à mídia. Outras alusões diretas à Cidadão Kane apresentam-se em algumas seqüências<sup>5</sup> que mostram o trabalho do repórter em cenas<sup>6</sup> e planos idênticos aos do filme de Wells. Vejamos as três principais seqüências-citações:

1ª – Após a apresentação da reportagem de TV mostrando a falsa morte e a carreira do *popstar* Brian Slade, o projetor é desligado e aparecem em cena vários jornalistas em uma reunião de pauta na qual designam o repórter Arthur para escrever sobre os dez anos da farsa da morte de Brian. Em *Cidadão Kane*, logo após a apresentação do documentário contando a vida do magnata das comunicações, Charles Kane, vemos uma sala com jornalistas debatendo sobre a morte do milionário. Um dos repórteres também é designado para escrever sobre a vida de Kane.

2ª – Uma das fontes que Arthur entrevista é o primeiro empresário de Brian. A seqüência mostra a entrevista, e o empresário está velho em uma cadeira de rodas internado em um asilo. Quando ele começa a lembrar-se de Brian, aparecem cenas em *flash-back* mostrando o encontro dos dois. Depois disso, o empresário sugere que Arthur entreviste Mandy, a ex-mulher de Brian. Essa seqüência é semelhante à entrevista com um antigo amigo de Kane. Esse amigo também está internado em um asilo e preso a uma cadeira de rodas. Em ambas as seqüências, os entrevistados referem-se às ex-esposas dos amigos (Slade e Kane).

3ª – Outra entrevista, dessa vez com Mandy. A seqüência tem início quando é mostrado um cartaz na porta de um bar. Nesse cartaz aparece o nome dela e os horários em que se apresenta. Depois desse plano, a vemos sentada em uma mesa com um copo de whisky na mão e uma face envelhecida. Ela discute com Arthur e diz que não dará entrevistas sobre o ex-marido. Depois disso, ela acende um cigarro e aceita contar sua versão. Essa seqüência é uma remissão

direta a uma das mais famosas seqüências de *Cidadão Kane*, quando o repórter entrevista a ex-esposa do milionário. No entanto, há modificações no número de planos (que em *Velvet* é bem menor), embora, mantendo a seqüência reconhecível. No filme de Wells, a seqüência começa mostrando letreiros em *neon* com o nome da ex de Kane e uma indicação de que ela se apresenta ali como cantora. Vemos então o famoso plano no qual a câmera mostra a chuva nos vidros da janela, depois passa a mostrar a janela, cortando em seguida para Susan dentro do bar, sentada em uma mesa com um copo de *whisky* na mão e com um aspecto decadente. Ela também reluta em falar com o repórter. Enquanto em *Cidadão Kane*, essa seqüência acontece logo depois da reunião dos jornalistas, a entrevista com a ex de Brian Slade ocorre apenas na metade de *Velvet Goldmine*. A intertextualidade ocorre de forma consciente e adapta-se às necessidades e propósitos do texto.

A intertextualidade de gênero também faz-se presente em três estruturas básicas: *musical*, *videoclipe* e *drama*. O *musical* é facilmente identificável, uma vez que há personagens que cantam e a trilha sonora é um personagem indispensável ao entendimento do filme dando a tônica da dramaticidade do filme. O *drama* aparece na narrativa mais pessoal dos personagens, mostrando sua ascensão e decadência, em um esquema narrativo clássico da trajetória do mito do herói. Por fim, a linguagem de *videoclipe* está presente em diversas seqüências, na qual a canção executada é a estrela e há uma relação entre as imagens dos artistas e/ou a história da letra da música e as canções.

No aspecto *videoclípico* é que se pode observar os elementos de paródia e deboche, pois nessas seqüências observa-se todas as fórmulas, linguagens, técnicas e clichês, enfim toda uma estética utilizada nos *videoclipes* feitos durante os 70.

Para finalizar a questão de intertextualidade de gênero, em *Velvet Goldmine*, a indefinição dos parâmetros entre um tipo de texto e o outro constrói o significado do filme, no qual identificamos de forma meio turva, o drama, o musical e o videoclipe.

A partir do exemplo acima, em que comentamos que o público conhecedor da estética de *videoclipes* identificaria as referências, também podemos visualizar o papel do sujeito na produção de sentido e nas inferências intertextuais, pois é o leitor-espectador – baseado em seu repertório próprio – que construirá e reordenará a interpretação das relações entre os textos.

Quanto aos tipos de intertextualidade encontrados em *Velvet Goldmine* podemos dizer que há a direta, a indireta e o interdiscurso. A intertextualidade direta está presente nas seqüências que remetem a *Cidadão Kane*. Acrescentem-se a estas, as citações de frases de Oscar Wilde ditas pelas personagens durante várias cenas. A mais marcante destas cenas acontece quando Brian acaba de apresentar seu primeiro *videoclipe* para os executivos das gravadoras e aquele que virá a ser seu futuro empresário, Jerry Divine (Eddie Izzard), o aplaude, vira-se para os executivos e diz a Brian que o transformará em um astro. Nesse momento da cena, ele fala um conhecido aforismo do escritor irlandês: “a vida

de um homem é a sua imagem”. Outra cena importante é quando Brian dá uma coletiva para imprensa como se fosse a simulação do julgamento de Wilde, respondendo às perguntas através de seus famosos aforismos. Tal evento nos remete a uma conferência para os críticos, comentada por Fricke (1998), que foi dada por David Bowie em 1972. A coletiva ocorrida na vida real foi feita nos mesmos moldes da que é mostrada pelo filme.

A intertextualidade indireta está presente em duas instâncias: nos *videoclipes* que constituem o filme e que contêm elementos de paródia e de clichês e nas personagens principais. Antes do lançamento do filme foi noticiado pela mídia em quem as personagens foram inspiradas. Assim, aqueles que se interessam por cinema e/ou por música ou por filmes sobre música já sabiam que Brian Slade era David Bowie e Curt Wild seria um misto de Iggy Pop e de Lou Reed, ambos parceiros de Bowie durante sua fase *glam*. Essa intertextualidade indireta também está no próprio nome do filme, que é o título de uma música de Bowie de 1973, assim como o nome da banda que acompanha Brian, que se chama *Venus In Furs*, título de uma canção da banda Velvet Underground.

Na categoria interdiscurso, podemos incluir a busca do jornalista para desvendar o mito, bem como a própria criação, ascensão e queda de um homem importante, que aparece em ambos os filmes, ou seja, a relação das narrativas presentes no roteiro. Um elemento importante para pontuar o discurso é a função do broche de esmeraldas que pertencia a Oscar Wilde e que perpassa todas as personagens em *Velvet Goldmine*, criando uma analogia com o trenó de Charles Kane, *o rosebud*. Nos dois casos eles representam o objeto de maior valor afetivo para as personagens.

Em relação aos subtipos de intertextualidades, destacam-se dois elementos de paratextualidade em *Velvet Goldmine*. O primeiro é a legenda que aparece no começo do filme e que diz que mesmo sendo uma obra ficcional é a respeito do mundo do *rock*. O segundo é o prólogo na seqüência inicial que nos explica a ligação entre Oscar Wilde e o movimento *glitter*.

Em tempos de excesso de informação, o volume de textos que fazem parte de nossas vidas é cada vez mais abundante. Criamos repertórios, verdadeiras enciclopédias de referências, que podem ser utilizadas como ferramentas de expressão da subjetividade, construindo um novo sentido às mais variadas ações.

Todas essas noções serviram-nos como chaves-mestras para abrir algumas relações intertextuais existentes no cult-movie *Velvet Goldmine*. Muitas outras poderiam ter sido construídas, mas o recorte é inevitável tanto na análise intertextual quanto na reflexão acadêmica como um todo.

## Notas

<sup>1</sup> Em tradução livre da autora.

<sup>2</sup> O título original não recebeu tradução em português

<sup>3</sup> Informações obtidas no site oficial do filme [www.miramax.com/velvetgoldmine](http://www.miramax.com/velvetgoldmine) e no site do fã-clube oficial, Venus, The Velvet Goldmine Fan Planet, no endereço [www.sirius.com/~purples/venus/infurs.html](http://www.sirius.com/~purples/venus/infurs.html)

<sup>4</sup> glitter, “brilho”, para os americanos e glam, de glamour, para os britânicos.

<sup>5</sup> “Una SECUENCIA es una serie de escenas vinculadas o conectadas entre sí por una mesma idea”. (Field, 1998 : 86)

<sup>6</sup> “La escena es la unidad individual más importante del guión. Es el espacio en el que ocurre algo, algo específico. Es una unidad específica de acción, y el espacio en el que se narra la historia” (Field, 1998: 117)

## Referências Bibliográficas

CAUDURO, Flávio. “Semiótica e significação: uma introdução”. In Revista Porto Arte. Porto Alegre, v.2, n. 4, nov. 1991.

CHANDLER, Daniel. Semiotic for beginners: Intertextuality. In [www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html), atualizado em 09/04/2000.

ECO, Umberto. Conceito de texto. São Paulo : Edusp, 1984.

ECO, Umberto. Lector in fabula. São Paulo : Perspectiva, 1989.

FIELD, Syd. El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones. Madrid: Plot Ediciones, 1998.

FRICKE, David. “Weird scenes from the Velvet Goldmine”. In Revista Rolling Stone, disponível em [www.rollingstone.com](http://www.rollingstone.com) , november 1998.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In Poétique, Coimbra, n. 27, 1989.

SANTAELLA, Lucia. “Texto”. In Texto e Intertexto, São Paulo. 1992.

# **Aberturas cinematográficas vistas como vinhetas: uma perspectiva digital**

DENISE MIZIGUTTI  
UNIP, MESTRANDA

Este trabalho tem por objetivo discutir os resultados da utilização de recursos digitais na produção de vinhetas no cinema contemporâneo. O avanço tecnológico das ferramentas de produção (digitalização de imagem, computação gráfica, edição não-linear) e a democratização do uso desta tecnologia (com um custo cada vez mais acessível para usuários de médio porte) permitiram a proliferação de diversos estilos artísticos influenciados diretamente pelas técnicas atuais.

Esta descentralização do poder de produção proporciona a entrada de artistas gráficos considerados “multimídia” e o “meio cinema” assume uma condição mais aberta aos formatos antes considerados característicos do vídeo.

A abordagem específica com foco nas vinhetas de cinema tem relevância dentro do tema proposto para este painel – “Aberturas Cinematográficas vista como Vinhetas: Uma perspectiva digital.” – pois estas sinalizam esteticamente o caráter contemporâneo dos filmes e demarcam por meio de estilos peculiares a era digital a qual o cinema abraça.

## **Um conceito histórico**

O termo vinheta, muito utilizado hoje no universo do audiovisual tem suas origens em tempos bem remotos. Provido do francês *Vignette* e definido como “pequena vinha” ele foi adotado primeiro pelas artes gráficas e só mais tarde pelo rádio, pela televisão e o cinema.

Nos textos sagrados da Idade Antiga, o desenho de cachos de uva bem como de folhas de parreira era utilizado para decorar as páginas das escrituras. Mais tarde, após o estabelecimento dos métodos de impressão, estas ilustrações foram tomando importância como elementos gráfico-decorativos ocorrendo frequentemente na imprensa e na editoração em geral. Sua função meramente decorativa passou a assumir outros papéis como o de delimitar sessões, destacar partes do texto e introduzir assuntos.

Na história das artes gráficas ela já não aparece mais somente como folha de parreira ou cachos de uva, mas também como arabescos ou outras formas e desenhos exuberantes florais e também geométricos. Tendo sido no início confeccionada na forma manuscrita, com o avanço tecnológico ela passa a ser desenhada mecanicamente e denominada de *Letrina*.

Há de se concluir que foi seu caráter introdutório, ou sua função de deli-

mitar assuntos que fez com que os Meios de Comunicação de Massa adotassem o termo Vinheta, para a princípio, apelidar os sons e imagens gráficas no rádio e na televisão.

O caráter publicitário nos produtos audiovisuais identificou mais tarde as vinhetas de forma marcante na televisão. Elas aparecem de forma institucional apresentando logotipos e marcas, identificando produtos e empresas.

No cinema elas também têm esta função de apresentar a distribuidora, a produtora, os estúdios. Mas e as aberturas dos filmes, que caráter elas têm?

Vamos aqui concentrar nossa análise em um exemplo específico escolhido como recorte deste tema: O filme “Ação entre Amigos” de Beto Brant.

### ***O grafismo como prólogo do enredo***

O filme trata de uma história de quatro amigos que se conhecem desde o período da repressão política no Brasil, época em que sofreram torturas e perseguição. Em dado momento um deles chama os demais para uma suposta pescaria em outra cidade. O real motivo da viagem é revelado mais tarde. Este teria descoberto seu antigo algoz, vivendo numa cidade do interior sob falsa identidade. Ele tem um plano de vingança e quer a participação dos amigos. O grupo entra em desentendimento pois nem todos estão dispostos a remexer no sofrido passado. Daí por diante a história se desenrola sempre colocando a questão dos amargos e tensos dias da repressão, cercados de incerteza, insegurança e medo.

Segundo Marcelo Pallotta<sup>1</sup>, designer que criou a vinheta de abertura, havia um consenso de que esta deveria já conter um enunciado que preparasse a ambientação do filme. Neste caso específico, a própria abertura conta um pouco da história. Por meio de elementos visuais e uma trilha especialmente composta após a edição das imagens, o espectador vai obtendo pistas de que o filme trata de uma história séria, tensa e talvez verídica.

Foram escolhidos como elementos visuais fotos, documentos antigos, selos e carimbos. O uso de imagens paradas de fotos com aspecto jornalístico confere veracidade aos fatos e remetem à memória documentada da história. O fato das fotos estarem em preto e branco provoca um clima sinistro. Cria um ambiente triste e tenso. As imagens combinadas com flashes no negativo lembram flagrante e registro policial, como as fotos da polícia técnica. A trilha, composta por André Abujamra é tensa e tem como elementos sonoros ruídos de rádio fora de frequência e flashes fotográficos. Toda a estética da vinheta é sombria e confusa. Isso passa a idéia de que na época em questão o cidadão passava por esta sensação em relação à sua vida e seu futuro.

A técnica utilizada para a produção e execução da abertura foi a mesma utilizada na produção de vinhetas eletrônicas. Após a coleta do material, as fotos foram preparadas, os documentos foram digitalizados e transformados, as imagens foram escolhidas e tudo foi montado com os efeitos visuais e ritmo desejados, num software para finalização de vídeo (Adobe After Effects). Após a montagem, a trilha foi composta e adicionada à peça.

## Estudos Socine de Cinema

Esta abertura foi classificada entre os doze trabalhos escolhidos na Mostra Seletiva da V Bienal de Design Gráfico (ano 2000) na categoria Vídeo e Cinema.

Não é de se estranhar que se classifiquem trabalhos de design para vídeo e cinema na mesma categoria. Com os atuais métodos de edição e a variedade de equipamentos e softwares de custo acessível a usuários de pequeno porte, até o cinema tem adquirido um estilo com peculiaridades de arte eletrônica. Paulo Sacramento<sup>2</sup>, montador e diretor de cinema, afirma que “não existe cinema digital ou não digital”. O cinema já se vale de técnicas digitais há muitos anos em sua montagem, efeitos visuais, finalização etc. Não é a questão da captação sem película que delimita a entrada do cinema para a era digital.

Desta forma fica mais confortável classificar as aberturas de filmes como vinhetas. Já não existe um distanciamento muito grande entre os produtos do cinema e os televisivos. As técnicas podem até ser as mesmas. Como nos seriados das TVs por assinatura, as aberturas têm imagens tratadas eletronicamente, introduzem um pouco da história em questão e servem para apresentar os créditos principais. Esteticamente são parecidas e não há nada de negativo nisso. O cinema tem feito uso do estilo das outras mídias e se reinventado. Renova-se sem perder suas características.

Retomando a origem das vinhetas gráfico-decorativas, podemos também comparar os antigos intertítulos do cinema mudo enfeitados por arabescos com as citadas *letrinas* que enfeitavam os diplomas e textos impressos. É uma arte emprestando seu estilo à outra, sempre se desenvolvendo de acordo com a tecnologia disponível.

### A efetiva fusão audiovisual

Se há alguns sinais de que o cinema enquanto meio está se fundindo ao vídeo e à televisão, o design das aberturas talvez seja um deles. Em tempos de convergência digital, fica difícil separar os meios audiovisuais por grafismos próprios. Logo, as características estéticas da internet (o chamado *web-design*) estarão presentes também na grande arte – o cinema. Os termos *videographics* ou *cinographics* serão apenas neologismos desnecessários para significar a mesma coisa.

### Notas

<sup>1</sup> Marcelo Pallotta, designer gráfico e diretor de arte de diversas peças publicitárias, criou as aberturas de três filmes de Beto Brant. Em entrevista no dia 28/10/2001 revelou os processos de criação e técnicas utilizadas na elaboração da abertura de Ação entre Amigos.

<sup>2</sup> Paulo Sacramento, cineasta e montador, graduado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, no Encontro sobre Cinema Digital no Cine Sesc em 23/07/2001 aborda a questão da produção, fotografia, som, e as vantagens e desvantagens de se captar usando câmeras digitais.

***Referências Bibliográficas***

AZNAR, Sidney Carlos. Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo. Arte & Ciência. São Paulo. 1997.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. Edusp. São Paulo. 1993  
Revista Tela Viva.

**CINEMA BRASILEIRO 3:**  
**ANOS 80-90**

## Orfeu e O Rap do Pequeno Príncipe: o cinema sobe aos infernos

SÔNIA OLIVEIRA,  
UNIMOVE e INSTITUTO POLIS

O documentário *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, e a ficção *Orfeu* (1999), de Carlos Diegues: dois formatos de filmes bem distintos mas que mantêm entre si uma semelhança que vai além da temática – a violência urbana – incluindo a reconstrução de um cotidiano duramente marcado pela miséria e pela exclusão. No primeiro filme, essa reconstrução é feita pelos próprios sujeitos-narradores. Já em *Orfeu*, o trabalho fica a cargo da montagem e da narrativa de Cacá Diegues, compostas a partir do cruzamento do texto *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, e do dia-a-dia de uma favela no Rio de Janeiro.

Nenhuma outra cena do filme poderia expressar com tanta força o movimento de expansão da miséria e da violência que vêm ocorrendo nas grandes cidades brasileiras como o *travelling* de *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*, em que a câmera “desliza” lentamente revelando os telhados improvisados dos barracos de uma grande favela. Na verdade, de duas – Capão Redondo, em São Paulo e Camaragibe, na região Metropolitana de Recife, que poderiam multiplicar-se em quatro, dez ou mil.

A câmera acompanha a lenta marcha do *rap* de *Os Racionais*, em que o vocalista Mano Brown enumera outras milhares de favelas espalhadas pelo Brasil. Esses espaços urbanos são cenários da proliferação da violência, mas também de outras formas de fazer e de lutar pela sobrevivência.

Em *O Rap do Pequeno Príncipe* é narrada a estória de Helinho, justiceiro de Camaragibe, acusado de praticar mais de 70 homicídios. No filme, ele explica que sua luta é contra as “almas sebosas”, “aquelas pessoas que não servem pra nada”, diz, referindo-se, especialmente, aos ladrões, homicidas e estupradores, que cometem seus crimes contra trabalhadores pobres, moradores da favela de Camaragibe. O filme problematiza essa “limpeza do mal” bastante presente na dinâmica social das favelas brasileiras, expondo o conflito herói *versus* bandido.

Morto na prisão no início de 2001, Helinho, mais conhecido como Pequeno Príncipe, é mostrado sob um ponto de vista da fragilidade. Em nenhum momento do filme, a câmera revela um “assassino”, retrato comum das reportagens de tevê. Em vez disso, mostra um jovem que expõe suas razões, os motivos de sua suposta prática homicida, com uma narrativa freqüentemente pontuada pelas falas de sua mãe. Em contrapartida, o filme mostra outros três justicei-

## Estudos Socine de Cinema

ros, encapuzados, que falam para a câmera num tom mais agressivo. Enquanto que, em *Helinho*, o filme deixa entrever uma tentativa de capturar o humano por trás da suposta fera, nos planos médios, plenos de contra plongées, o movimento vai no sentido oposto: mostrar a fera que são aqueles garotos.

À margem desse universo, temos as intervenções de Garnizé. Também nascido em Camaragibe, Garnizé é produto do mesmo meio. Mas, mostra o filme, ele fez um caminho diferente. Baterista do grupo de rap *Faces do Subúrbio*, Garnizé é uma espécie de juízo crítico do filme. Em seu discurso, defende a educação e a cultura como a única possibilidade de transformação social. Invoca Gandhi, Mão Tse Tung, Spike Lee, Che Guevara e tantos outros líderes do século passado. Não só isso, crava a imagem desses ídolos em seu corpo numa crua sessão de tatuagem. Garnizé é o que escapou da miséria. Não morreu, não matou. Em vez disso, optou por transformar esses atos na temática de suas músicas.

Se é a alteridade que marca o cotidiano do qual parte o filme, o resultado é revelador: a câmera não julga, não condena, apenas se aproxima, e “ouve” as razões dos seus personagens. E é nesse movimento que reside a força desse filme. Não há uma espetacularização da miséria. E se ocorre alguma estetização, decorre do próprio rap, presente por meio de seus códigos, gestos, fala e ritmos, enfim, da linguagem dos sujeitos-personagens do documentário.

### O abandono dos deuses

Numa linha absolutamente oposta, temos *Orfeu*, de Cacá Diegues. Mais centrado numa *representação* da realidade favela, o filme parte do amor de Orfeu, poeta e líder comunitário, por Eurídice, migrante do Norte do país. O conflito amoroso acaba tornando-se o catalisador de uma seqüência de mortes, que acontece em meio ao desfile da Unidos da Carioca, a subida da polícia ao morro e as preces do pastor da comunidade: tipos sociais de uma dinâmica em que pulsam vida, amor, poesia, samba e muita miséria.

O roteiro de *Orfeu* baseia-se no texto dramático *Orfeu da Conceição*, do poeta Vinícius de Moraes que, por sua vez adapta ao contexto sócio-cultural do Rio de Janeiro a narrativa mítica grega. Certamente, por sua origem teatral, o filme tem uma tônica de espetáculo. Nele, personagens e situações são muito mais uma representação de tipos (o negro, a mulata, o evangélico, a filha de Iansã, a migrante) do que uma reflexão verticalizada das pessoas representadas.

As locações do morro são feitas na própria favela, as imagens do Carnaval foram capturadas no desfile da Escola de Samba Viradouros, alguns personagens são moradores do morro, como é o caso da garota *Be Happy*, no filme, integrante do *movimento* (tráfico). Como no mito grego, Orfeu é poeta, que encanta a todos com suas composições e sambas-enredo. Esse personagem paira sobre o contexto em que vive. Ele é negro, favelado, pobre e sem emprego formal. Mas essas características não o impedem de viver com dignidade, inclusive tendo acesso a bens do consumo moderno. Enquanto os outros personagens

têm sua pobreza representada por meio de clichês da simplicidade e da falta de bom gosto, Orfeu desfila na favela com seu celular em punho e escreve poemas no computador.

Extremamente respeitado, a fama de Orfeu extrapola os limites da favela; ele é reverenciado pela mídia e pelo poder público, graças a sua boa imagem junto aos sambistas da cidade, incluindo os do *asfalto* (da cidade). Assim, o personagem Orfeu é todo virtude. Mítico, difere-se dos demais, a começar por sua representação, feita por Toni Garrido, vocalista do grupo musical Cidade Negra. Ele tem consciência política, é pacifista, carinhoso, amigo das crianças e de toda a comunidade. Fruto de uma relação sincrética entre Conceição, adepta aos fazeres do Candomblé, e Inácio, evangélico, Orfeu é um personagem que encarna a harmonia das diferenças e dos conflitos, seja em casa com os pais, seja na mediação da guerra entre o tráfico e a polícia.

Eurídice (Patrícia França) também é mítica, e talvez, sob o ponto de vista da heroína, seja ainda mais virtuosa, pois carrega consigo o medo, a dúvida. Descendente de índios, Eurídice é migrante do Acre, região Norte do país. Órfã de pai e mãe, ela junta todas as economias e vai para a cidade grande em busca de dias melhores, ou pelo menos, em busca do Carnaval. Lá, conhece Orfeu, por quem se apaixona. Mas conhece também uma outra forma de violência, a urbana. Ela, que teve o pai morto no garimpo numa briga pelo ouro, ao chegar ao Morro da Carioca, descobre que a violência também surge em nome da justiça, seja ela a da polícia – que mata inocentes ao trocar tiros com o *movimento* – seja a dos traficantes – ao executar um suposto estuprador de uma adolescente.

No Rio, Eurídice entra em contato com um mundo muito diferente. Na favela da Carioca, ela conhece o exército de crianças que ingressam no *movimento* e se transformam em soldados do tráfico. Meninos e meninas que manejam armas de grande porte e trocam tiros com a polícia que, freqüentemente, sobe o morro para intervir em alguma operação. Essa guerra urbana faz parte do cotidiano real de quem mora na favela, e do cotidiano virtual dos outros brasileiros, acostumados a acompanhar as invasões policiais, ao vivo, pela televisão. O filme retrata o fato, inserindo imagens televisionadas dessas cenas. Eurídice também conhece Josildo, garoto que prefere ser chamado por Michael, em homenagem ao *pop star* Michael Jackson. Grafiteiro, ele retrata o cotidiano violento da favela em sua obra e sonha com um par de tênis de moda.

Eurídice conhece ainda o poder de proteção do tráfico, que assume o papel do Estado, atendendo a comunidade pobre na compra de alimentos ou de remédios, em troca do silêncio dos moradores. Ela vê também a força de sua punição, quando expulsa Dona Scheila e sua família da favela, por terem infringido alguma lei local. Mas nem tudo é miséria no Morro da Carioca. Lá, Eurídice experimenta o amor, vive a poesia e a solidariedade. E é com esse material de vida que os moradores põem os seus sonhos na rua, por meio das alegorias do desfile de Carnaval.

*Orfeu* investe pesado na esteticização da miséria. O colorido das fantasi-

as, os contrastes claro-escuro, o verde do Rio, tudo é utilizado para compor belos quadros que incluem a pobreza do lugar. Ao som do samba, pulsa a vida no morro da Carioca. Na comunidade, não se percebe a existência de uma organização política formal ou algum tipo de associação de moradores. Também não há uma interferência do Estado na situação, afinal, como diz Orfeu, “a Polícia é a única coisa do governo que sobe o morro”. Não há também *um* Deus para reconhecer os seus, já que eles são muitos (Iansã, Jeová, a poesia etc). Assim, o que une essas pessoas é a experiência comum do dia-a-dia, que a toda hora solicitam espaços de convivência de prazer, nos bares, nas rodas de samba, entre os goles de cerveja. Como diz Conceição, mãe de Orfeu: “Felicidade é a geladeira cheia de feijão e cerveja, e o remédio da gripe do lado do pingüim”.

Diferentemente de Eurídice, que do Norte *descobriu* pela televisão um país bem maior que o Acre, o mundo de Orfeu é a favela, lugar de onde ele tira toda a sua poesia e do qual não pretende sair. Após o espanto e a recusa de Eurídice a essa nova realidade, e de alguns pequenos conflitos que envolvem a personagem Mira, ex-namorada de Orfeu, mulata *tipo-exportação* que posa para revistas masculinas, Orfeu decide partir com Eurídice depois do Carnaval. Como no mito grego, a tragédia se instala, desviando os planos dos dois amantes.

No filme de Diegues, a serpente é representada por Lucinho que, por ser amigo de infância de Orfeu, invoca a idéia de traição. Lucinho, um dos personagens mais ricos do filme, é o grande líder do tráfico local. A consistência desse personagem, em parte se dá por referir-se a um tipo social bastante conhecido no contexto do tráfico: a do jovem favelado que muito cedo ascende “profissionalmente” no ramo, e passa a ser aceito e temido por toda a comunidade.

Um outro mérito dessa personagem é a própria carga interpretativa de Murilo Benício, ator que o representa. Sua interpretação é construída numa ambigüidade, em que se pode identificar a fragilidade e as incertezas de um jovem solitário, sem família e que sabe ter uma vida breve, e a brutalidade com que age ao exercer o poder de que dispõe. Orfeu e Lucinho brincaram juntos na infância: o primeiro talvez tenha sido salvo da violência pela poesia, já o segundo, sucumbiu ao determinismo do meio. Enquanto Orfeu quer “mostrar que, todo mundo, para se dar bem, não precisa entrar nessa vida”, este último sabe que não pode livrar-se de Orfeu porque se não “o Morro todo fica contra o *movimento*”. E, assim, os dois vão respeitando os limites de cada um, até que surge Eurídice, elemento que vai desencadear todo o processo trágico.

No Orfeu de Diegues, o erro do personagem não foi desobedecer os deuses e olhar para trás, ao buscar Eurídice nos infernos, representado no filme pela encosta do morro onde são desovados os cadáveres das vítimas da guerra do tráfico. Ao contrário, ironicamente, o erro foi ele ter olhado para frente e ter desejado acompanhar Eurídice. Ressalte-se que, até então, Orfeu não considerava a saída da favela.

O desfecho trágico do filme acontece exatamente na quarta-feira de Cinzas, dia em que o Carnaval no Brasil é *sepultado*. Dia também em que é feita a

contagem de pontos das escolas de samba no Rio de Janeiro, revelando-se o nome da vencedora. No filme, a Escola Unidos da Carioca comemorou a vitória com um canto triste, marcado pelo grito tribal de Michael e pelo apito de seu Inácio, a lamentar o abandono dos deuses.

***Referências Bibliográficas***

CERTEAU, Michel de, *A Invenção do Cotidiano*, Trad.: Ephraim Ferreira Alves, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1996/97.

XAVIER, Ismail, *Alegorias do Subdesenvolvimento*, São Paulo, Brasiliense, 1993.

## **O índice da narrativa: a inversão do modelo estrutural de Barthes no filme *Tolerância***

HUMBERTO IVAN KESKE

PUCRS, MESTRANDO

Ao pensarmos o lugar da mensagem narrativa, também chamada por Barthes (1973), de *efeito narrativo*, remetemo-nos à noção epistemológica do estruturalismo como sendo um *todo* constituído por *partes* articuladas entre si. Desta forma, as partes são chamadas elementos, e as articulações são definidas pelo tipo de relação que apresentam, por meio da qual é possível obter qualquer elemento (parte), a partir do conjunto (todo). Esta compreensão recebe o nome de *modelo de estrutura*. Esta análise implica a localização de um todo, que é estabelecido como tal, a partir de operações de segmentação, partição ou substituição, através do qual se pode determinar seus elementos constituintes. Com o conhecimento dos *elementos* da narrativa e do *modelo* estipulado a ser seguido, pode-se reconstruir teoricamente o todo. Esta operação é chamada de *combinatória*.

Seguindo como referencial teórico o modelo estrutural fornecido por Barthes, priorizamos trabalhar com uma leitura a partir da relação *índice-informante*, estabelecida como fio condutor da narrativa estrutural do filme gaúcho *Tolerância* (1999), de Carlos Gerbase. É em função destes dois elementos estruturais-narrativos que se organizam as seqüências da infidelidade do casal Júlio e Márcia; ou melhor, da *intolerância* em relação à *liberdade* conjugal dos protagonistas, núcleo central da história. Do cruzamento do índice e do informante, e de suas possíveis imbricações (combinatórias) é que se compõe o viés de análise proposto, estabelecendo, ao nosso ver, o principal processo de significação da narrativa.

### **O modelo de Barthes: o lugar e a vez da narrativa**

As teorias de Roland Barthes (1973), encontradas em seu texto *Introdução à análise estrutural da narrativa*, buscam unificar os estudos desenvolvidos em Paris nos anos 60, sobre as relações estruturais que compõem as diversas narrativas, a partir da descrição por *níveis*, inspirada na Lingüística. Para tanto, considera o discurso narrativo, por homologia, como uma expansão da frase. Nele estariam transformadas as categorias do verbo, tempo, modo, pessoas, e do sujeito, combinados segundo uma gramática também homóloga, que se presentifica em qualquer narrativa, através de inúmeros veículos. Para ele, “inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma varieda-

de prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas” (Barthes, 1973:19).

Segundo Barthes, ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um *sistema* implícito de unidades e de regras. Para se descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessário a elaboração de um *modelo* (teoria) que lhe forneça seus primeiros termos e principais princípios. Esta descrição, baseada em uma estrutura formal gramatical, exige, então, o estabelecimento de procedimentos e de critérios adequados à realidade do objeto, e não podem ser separados do método próprio para defini-lo. Jakobson e Benveniste (1966) compartilham este mesmo posicionamento, onde o discurso narrativo só pode ser estudado a partir da Linguística e seus diversos sistemas de significação. Estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder, jamais, se reduzir a uma soma de frases. Deste modo, a narrativa é uma grande frase. Todos seus elementos não deixam de se submeter ao *modelo* frásico.

Entendendo a narrativa como toda a forma que conta uma história, Barthes (1973) abstrai os *signos* que a constituem, para captar os *códigos* que estruturam os processos de significação envolvidos na narrativa, percebidos como os mais importantes. Para tanto, torna-se necessário dividir o texto a fim de definir as unidades narrativas mínimas, denominadas por ele de *funções*. Segundo esta proposta estrutural, a análise não se pode contentar com uma definição puramente distribucional das unidades: é preciso que a significação seja, desde o princípio, o critério da unidade, sendo o *caráter funcional* de certos segmentos da história que determinam estas unidades. Ou seja, em uma narrativa tudo pode ser funcional, pois há muitos tipos de funções e de correlações; entretanto, “não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história” (Barthes, 1973: 29).

A teoria estruturalista fornecida por Barthes (1973) define *função* como sendo uma unidade de conteúdo, ou seja, representa a significação de um enunciado. Para determinar as *unidades narrativas*, é necessário determinar o caráter funcional dos segmentos em que se manifestam, sem que coincidam com as diferentes partes do discurso (ações, cenas, parágrafos, diálogos, etc), já que a língua da narrativa não é a da linguagem articulada, embora frequentemente sustentada por ela. As unidades narrativas serão substancialmente independentes das formas lingüísticas, permanecendo apenas o seu valor conotado. Desta forma, as funções serão representadas ora por unidades superiores à frase, ora por unidades inferiores. As unidades funcionais estão divididas em um número pequeno de classes formais, que consideram diferentes níveis de significação, na qual algumas têm como correlatos, estruturas do mesmo nível, as *unidades distribucionais*; outras, entretanto, têm como correlatos estruturas de níveis diferentes, denominadas *unidades integrativas*. As unidades distribucionais são denominadas *funções*, enquanto as integrativas constituem os *índices* e *informantes*.

As funções remetem a uma *operação*, e os índices a um *significado*,

caracterizando esses por serem unidades semânticas que configuram relações paradigmáticas, enquanto àquelas se estabelecem em relações sintagmáticas. As relações paradigmáticas são de natureza associativa, e seu estudo é feito por operações de combinação ou arranjo a partir do seu enunciado, ou seja, a partir da sintagmática. As relações sintagmáticas, por sua vez, consistem em dividir o texto em unidades ou partes, cada vez menores, até se chegar aos elementos irredutíveis. Certas narrativas são fortemente marcadas por estilos funcionais, da mesma forma que outras podem receber características indiciais.

Os índices e os informantes constituem-se em unidades integrativas. Os informantes têm como característica *situar o leitor*, identificando o tempo e o espaço, e servindo assim, para dar autenticidade à realidade do referente, enquanto os índices exercem uma função de *condicionar significados* implícitos na narrativa, podendo definir um caráter, um sentimento ou uma atmosfera. Os informantes e os índices estabelecem uma relação de combinação, podendo aparecer livremente em qualquer lugar do texto.

As catálises exercem uma relação de implicação com os núcleos, pois necessitam da presença de uma função cardinal. As funções cardinais são unidades hierárquicas dentro da narrativa, cada uma delas com uma importância diferenciada em relação às demais. Algumas catálises se constituem nas verdadeiras articuladoras da narrativa. Os núcleos estabelecem entre si uma relação de solidariedade, tendo como consequência a produção de um *tempo semiológico*, que não pode ser confundido com o *cronológico*, o qual não pertence propriamente ao discurso dito, mas sim, ao *referente*.

### **A estrutura de uma (in)fidelidade amorosa; a (des)estrutura de uma fidelidade indicial**

No filme *Tolerância*, as funções se articulam, basicamente, em duas ordens, ou seja, os *informantes*, que situam o espectador lhe indicando os signos que representam a traição; e os *índices*, que se alinham livremente, condicionando os significados implícitos na narrativa. Os núcleos estabelecem entre si um relacionamento de dependência mútua, em que um pressupõe o outro; ou seja, as unidades narrativas estão correlacionadas entre si, sejam em grandes ou pequenas seqüências, e não podem ser analisadas isoladamente, mas sim, como elementos que poderão vir a se relacionar, no mesmo nível ou em níveis diferentes, em contínuos processos de significação, cujo sentido revelado pode ser altamente mutável e ambíguo.

A *função narrativa* que está envolvida, enquanto unidade de conteúdo que representa a significação de um enunciado, no caso de da *infidelidade* do casal Júlio e Márcia, remete ao espectador o julgamento da traição. Ambos os núcleos, Júlio e Márcia, estabelecem entre si o que Barthes (1973) chama de uma *relação de solidariedade*, que tem como consequência a produção de um

*tempo semiológico de significação*, completamente diferente do cronológico. Márcia não segue a *lógica estrutural* das ações propostas no início da narrativa. A mudança de sentido do personagem estabelece um outro procedimento estrutural-narrativo; não há mais equilíbrio entre os dois grandes núcleos da narrativa. Uma possível linha imaginária foi rompida, transferindo o foco de significação para Márcia. Todas as demais reações desenvolvidas pelo restante dos personagens serão respostas às suas ações. O personagem perde a sua identidade elementar para adquirir o valor estrutural de uma *função cardinal* hierárquica dentro da narrativa. Segundo Barthes (1973), “para que uma função seja cardinal é necessário que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história; enfim, que ela inaugure ou conclua uma incerteza” (Barthes, 1973:32).

Este *esmagamento* da lógica e da temporalidade da narrativa é atributo da função cardinal estabelecida por Márcia; é a constituição do grande *momento de risco* da narrativa. As catálises, as articulações de seqüências, que permaneciam meramente funcionais, na medida em que apenas preenchiam o *espaço* da narrativa e entravam em correlação com um núcleo estável, representado por Márcia, são alteradas em sua funcionalidade unilateral e cronológica, para serem suprimidas em favor desta inversão na estrutura da narrativa, desorientando, então, a lógica que vinha sendo estabelecida. A catálise desperta, sem cessar, a tensão semântica do discurso; ela diz, ininterruptamente: *houve, há, ou vai haver* algum tipo de significação. “A função constante da catálise é pois, uma função fática, para retomar a palavra de Jakobson: mantém o contato entre o narrador e o narratário. Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem alterar a história, mas que não se pode suprimir uma catálise sem alterar o discurso” (Barthes, 1973: 34).

A provável estrutura estabelecida até então e que vinha condicionando o espectador para um determinado “caminho interpretativo”, induzindo-o a algum *lugar comum qualquer* ao alcance da compreensão de todos, é desfeita ante os olhos estupefatos dos espectadores: não há mais pontos de referência seguros para uma possível conclusão antecipada. Entretanto, o processo de significação que vinha se estabelecendo, em nível estrutural, não sofre tanto o impacto do deslocamento nuclear Júlio-Márcia, ainda que, efetivamente, desequilibre a narrativa; quanto da transformação da relação entre o *índice* e o *informante*, normalmente considerados elementos estruturais sem uma maior relevância para a compreensão da história, na grande unidade da narrativa; eixo que dá sustentação a toda a trama.

A fidelidade ao *índice* desestrutura a *narrativa*; e a expectativa de todos. É um pálido índice que produz a significação última da história narrada. Este artifício, pouco comum no cinema nacional, faz com que o público não desgrude os olhos da tela até se convencer verdadeiramente, não apenas do *quê* aconteceu, mas também de *como* tudo aconteceu; e isso só ocorre um pouco antes dos letreiros subirem à tela.

### **Guida, de Ivanhoé: o informante da unidade**

Carlos Gerbase, ao produzir a narrativa de seu filme *Tolerância* (1999), transformou um pequeno *índice*, introduzido no início da trama, sem um código maior de significação que lhe desse sustentação, ou chamasse a atenção do espectador em um primeiro momento, passando quase despercebido no desenvolver da trama, na grande *unidade narrativa* do filme. A primeira sugestão (*índice*) da infidelidade que abalaria o casal Júlio e Márcia é estabelecido nas salas de bate-papo da *Internet*, onde Ivanhoé, *nickname* de Júlio, já se relacionava com Sabrina, *nickname* de Anamaria, amiga de Guida, a filha do casal, sem o devido conhecimento de Márcia, a esposa *real* de uma triangulação amorosa e sexual, neste momento ainda, *virtual*; isto se pudermos levar em conta a hipótese do estabelecimento de patamares comparativos seguros entre o que seja uma “traição” *virtual* ou *real*.

Os índices, de acordo com a análise estrutural da narrativa, não desempenham papel *decisivo* na narrativa, cabendo as funções, as ações e a própria narração, enquanto nível do discurso, o mérito de estruturar a narrativa. Ao elevar um tênue *índice* (Ivanhoé/Sabrina) ao estatuto de uma *função narrativa*, proporcionou que o fio condutor que estruturava o filme, permeando e orientando toda a significação da unidade narrativa fílmica pudesse ser revelado somente no final, conduzindo o espectador ao grande clímax desejado; todavia inesperado.

A função, enquanto unidade de conteúdo, é “o que quer dizer” um enunciado, não a *maneira pela qual* isto é dito. Ainda que em uma narrativa *tudo* seja funcional, ou seja, tenha uma implicação que deva ser analisada; um porquê de existir, e que até o *menor* detalhe tenha significação, há uma *hierarquia* entre as funções e os tipos de correlações envolvidas. Inclusive, segundo Barthes (1973), “isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de *estrutura*: na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece ser irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa, ou nada” (Barthes, 1973: 28).

Entretanto, o pequeno grande índice de *Tolerância*, mesmo que pudesse ser categorizado como uma *função*, ainda que de menor importância para a narrativa, o que não é, não poderia ser qualificado de *absurdo* ou de *inútil*, pois é parte vital para o entendimento do processo de significação da narrativa, enquanto todo. A unidade funcional, ou seja, os elementos que constituem a *função* de uma narrativa, implicam, pois, uma correlação muito forte, que não pode ser exercida por um índice, cuja “utilidade” na narrativa pode ter uma significação reduzida ou difusa, como ocorre com as intenções, condutas ou sentimentos dos personagens, normalmente mutáveis, em uma narrativa qualquer. Pela definição proposta por Barthes (1973), os índices servem para *condicionar* significados implícitos na narrativa, podendo definir um caráter, uma atmosfera, um sentimento ou uma personalidade; nada mais. Não podem, pois, servir de *função estrutural*; muito menos de *unidade narrativa* de um longa-metragem dessas proporções.

Em *Tolerância*, este mesmo índice fraco retorna várias vezes reafirmando sua posição de signo sem grande importância, transferindo para outros núcleos e catálises, o papel principal destinado à função estrutural. No momento em que Júlio confessa a Márcia que às vezes falava com algumas “amiguinhas” da *Internet*, por exemplo, e que os assuntos giravam, basicamente, em torno de fantasias sexuais, o núcleo mais significativo é a traição *real* de Márcia com Teodoro, seu amante, e não as brincadeiras virtuais de Júlio. Entretanto, para surpresa de Júlio, que pensava tratar-se de um segredo só seu, a esposa já sabia, por intermédio da filha Guida. Neste momento do filme, não há como o espectador perceber o processo de significação implícito no fato de *como* a filha soube que seu pai teclava com uma garota chamada Sabrina; bem como não há o menor indício da intenção, premeditado por Anamaria/Sabrina, de aproximação e sedução de Júlio, o pai da melhor amiga. O próprio índice, neste caso, encobre a significação, ao invés de rever sua verdadeira importância na estrutura do filme.

O próximo momento de indexação do signo Ivanhoé/Sabrina ocorre no bar Ocidente na noite do aniversário de Guida. Na seqüência, Anamaria convida Júlio para dançar; este se afasta, recusando-a. Ela lhe pergunta, então, se ele era sempre assim, reprimido. Questiona seu casamento com Márcia e afirma saber que ela, Anamaria, quer transar com ele, e que ele, *Ivanhoé*, também quer. Para espanto de Júlio, Anamaria afirma que Guida lhe contou. O *informante* da estrutura da narrativa e do conseqüente processo de significação que estava se formando naquele momento (Guida), passa a ser confundido, pelo espectador, com o *índice*, em uma inversão de elementos, conforme aparece na micro-seqüência da cena do bar. O índice, neste caso, mais uma vez, não condiciona um significado implícito na narrativa, pois não deixa transparecer sua característica de *unidade da narrativa*; ainda que esteja presente, o espectador não tem consciência do papel desempenhado por ele, naquele momento, revelado somente nas cenas finais.

O índice da narrativa começa a assumir o seu papel de relevância no desenvolvimento da trama na seqüência em que Márcia vai ao apartamento de Anamaria e a acusa de ter *usado* seu marido. A jovem amante, ao contrário, defende-se afirmando que conversa há muito tempo com *Ivanhoé/Júlio* pelo *chat* de bate-papo da *Internet*. Márcia, ao procurar Júlio para tirar-lhe satisfações no estúdio de fotografia, agora com a confirmação da traição do marido e sentindo-se enganada pela omissão de informações, afirma que a foto em que a garota está com os seios à mostra ela recebera de uma *tal* de Sabrina. A plenitude do índice enquanto grande unificador da narrativa aparece no momento em que Márcia e Anamaria discutem e Márcia torna claro ao espectador que Anamaria é Sabrina, a mulher da *Internet* com quem Júlio se relaciona todas as noites.

Mais uma vez, a intrincada relação entre quem é o informante da cena que situa o espectador sobre a identidade do assassino de Anamaria, e a real importância do índice, aparecem no momento em que Júlio está no apartamento

## Estudos Socine de Cinema

de Anamaria e recebe uma mensagem de “Sabrina”, (Guida, no caso), escrita no visor digital do celular, convidando-o a entrar na sala de bate-papo. Neste diálogo, em que *Ivanhoé* pergunta se *Sabrina* está na sala, obtém como resposta que *Sabrina morreu*. Ao perguntar quem está na sala, *Sabrina* responde que *sabe* a verdade. *Ivanhoé* lhe pergunta, então, como ela sabe, recebendo como resposta que *ela* estava lá. Guida, a verdadeira assassina, passa de *informante* do índice, uma vez que todos os personagens e inclusive o espectador sabiam que era Guida quem revelava a identidade de *Ivanhoé/Júlio*, a *índice* da unidade principal da narrativa, articuladora e integradora de todo o processo de significação. O informante assume o papel de índice, no mesmo instante em que o índice eleva-se ao patamar de fio condutor da narrativa do filme, esclarecendo a todos a excelente trama da *infidelidade virtual*, concluída, de forma impensável, em um *thriller* policial.

### Referências Bibliográficas:

- BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Masculino, feminino, neutro: ensaios de semiótica narrativa*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- \_\_\_\_\_. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- DOSSE, François. *História do Estruturalismo I: o campo do signo, 1945/1966*. Campinas: Editora da Unicamp/Editora Ensaio, 1993.

**DOCUMENTÁRIO 2:  
SIGNOS E ENUNCIACÃO**

# **Realismo Documentário, Teoria da Amostragem e Semiótica Peirceana: os signos audiovisuais eletrônicos (analógicos ou digitais) como índices da realidade**

HÉLIO AUGUSTO GODOY DE SOUZA  
UFSCAR

## **Desenvolvimento**

Como continuidade da pesquisa conduzida desde a elaboração da tese “Documentário, Realidade e Semiose” (Godoy-de-Souza – 1999), para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, onde se aprofundaram as condições epistemológicas, para a defesa de um Novo Realismo Documentário, é necessário trazer à luz alguns aspectos da pesquisa que ainda não foram apresentados à comunidade científica.

Em comunicações anteriores, no 8º Compós, através do artigo “*Paradigma para Fundamentação de uma Teoria Realista do Documentário*”; no IV SOCINE e no XXIV INTERCOM, através do artigo “*Marey e a visibilidade do invisível*”, foram apresentados aspectos da *Teoria do Umwelt* de Jacob von Uexküll (Uexküll – 1992) e da *Teoria da Realidade de Charles Sanders Peirce* (Vieira – 1994; Ibri – 1992 e 1994) como suportes teóricos para a reafirmação do Realismo Documentário, e crítica ao nominalismo de certos autores que duvidam da capacidade de representação da realidade pelo Documentário.

O Documentário deve ser afirmado em sua função de *Signo Indiciático*, como elo de ligação entre a realidade e o *Universo Subjetivo*, o Umwelt. Por Umwelt, tal como proposto por Jacob von Uexküll, deve ser compreendido uma representação da Realidade desenvolvida na mente de qualquer espécie animal, inclusive do *Homo sapiens sapiens*. O Umwelt é uma espécie de “bolha cenográfica”, um mapa da realidade, que é carregado pelos animais como uma forma de referência coerente com os objetos e fenômenos existentes no mundo real. Portanto aquilo que a humanidade ingenuamente toma por realidade trata-se apenas de uma representação mental.

A Teoria da Realidade de Charles Sanders Peirce aponta para uma complexificação do conceito de realidade, na medida em que propõe uma Realidade composta por 3 categorias denominadas respectivamente: *Primeiridade*, *Segundidade* e *Terceiridade*. Para esse filósofo a Segundidade é a categoria que melhor se enquadraria em nossa concepção das coisas existentes. É no âmbito da Segundidade que as coisas vem à existência, que as coisas se opõem umas às outras, e que pela oposição atestam suas existências. A Terceiridade é uma categoria

eidética, que ocorre no campo das idéias, da generalidade, onde habitam as leis do universo, originadas pela força do hábito. A própria concepção de universo como expressão de uma mente maior e absoluta, aponta para a complexidade do conceito de Realidade com a qual deve ser tratada a questão do Documentário.

Neste artigo é proposto um aprofundamento da crítica ao nominalismo latente nas posições de alguns autores tais como: Arlindo Machado, Bill Nichols, Brian Winston e Edmond Couchot (Machado – 1993 e 1997; Winston – 1995 e 1996; Nichols – 1991; Couchot – 1993). Esses autores, em maior ou menor grau, duvidam da indiciabilidade dos signos eletrônicos audiovisuais. Encontram-se afirmações de que os sistemas eletrônicos analógicos, em função das características físicas de sua imagem, iniciaram um processo de ruptura da crença da revelação do mundo através dos sistemas audiovisuais. Outros insistem que com o surgimento da imagem e sons digitais, e sua infinita capacidade manipulativa, toda a ligação com o real teria desaparecido completamente.

A título de exemplo, no caso do vídeo analógico, Arlindo Machado afirma que a fugacidade da imagem produzida pela varredura de feixes de elétrons no cinescópio rompe com a representação do real, nas palavras do autor:

“A questão da realidade não se coloca, portanto, no universo do vídeo da mesma forma como se coloca em outros sistemas expressivos baseados na imagem técnica. É possível mesmo que essa questão nem se coloque, ou que dela nem se cogite. Ter ou não ter uma referência material no mundo dito objetivo é um dilema destituído de sentido para a imagem eletrônica, pois as figuras que ela exhibe jamais resultam intactas, inteiras, imediatamente reconhecíveis como reflexo especular.” (Machado, 1993:52)

No caso da invalidação das imagens digitais como índices do mundo, o argumento usado aponta para o fato da organização numérica dessa imagem não possuir nenhuma referência na realidade. Assim podemos citar, também a título de exemplo, a seguinte afirmação de Bill Nichols, nas palavras do autor:

“Técnicas de amostragem digital, através das quais uma imagem é constituída por bits digitais (números), que são objetos de infinita modificação, torna (...) a natureza indicial da fotografia obsoleta. A imagem é transformada em uma série de bits, um padrão de escolhas entre sim/não, registradas dentro da memória de um computador. Uma versão modificada daquele padrão não será em nenhum sentido derivada do “original”: ela se torna, ao invés, um novo original.” (Nichols, 1991 : 268)

Esse autor chega a afirmar que seus estudos de representação da realidade estariam limitados às imagens não-digitais ! (Nichols, 1991: 05)

Há um equívoco fundamental nessas afirmações, pois não existe possibilidade de negação da característica indiciática dos signos audiovisuais eletrônicos analógicos ou digitais a partir de suas características físico-tecnológicas. Pelo contrário, uma análise detalhada permite compreender esses signos muito mais pelas suas semelhanças com os tradicionais signos indiciáticos fotográficos (fotoquímicos) do que pelas suas diferenças. Para tanto basta que se considere a

definição de *Signo Indiciático* em C.S.Peirce (Nöth – 1990), e algumas questões técnicas fundamentadas pela *Teoria da Amostragem*, desenvolvida por Shannon e Nyquist (Wilson – 1983; Mathias & Patterson – 1985; Pohlmann – 1990).

De acordo com Peirce, um signo é um índice quando ele “está conectado fisicamente com seu objeto”, o que “envolve a existência do objeto como uma entidade individual”. Afirma-se ainda que os termos *sinal, índice e sintoma* podem ser considerados sinônimos. (Nöth – 1990) Nas palavras de Peirce:

“Uma fotografia, por exemplo, não somente excita uma imagem, tem uma aparência, mas em virtude de sua conexão óptica com o objeto, é evidência que aquela aparência corresponde à realidade.” (CP 4:447)

A Teoria da Amostragem, afirma que é possível recuperar-se totalmente um sinal contínuo a partir de uma coleção de amostras do sinal original, obtidas em um determinado período de tempo. Isto é, os fenômenos que na Realidade apresentam-se como continuidades infinitesimais podem ser recuperados em toda a sua extensão utilizando-se como ponto de partida uma coleção finita de amostras discretas daquela continuidade. Para isso, é necessário que as amostras sejam feitas em quantidade suficiente para que a informação contida no sinal original possa ser recuperada posteriormente. Assim, de acordo com a Teoria da Amostragem, devem existir, no mínimo, duas amostras para cada ciclo de um sinal, para que ele possa ser recuperado posteriormente. É através do método da Amostragem que a Ciência tem feito asserções a respeito da realidade; que as imagens têm sido produzidas nas emulsões fotoquímicas e nos CCDs das câmeras de vídeo; e que também tem sido realizada a transformação dos sinais analógicos em sinais digitais. Além disso, é também através do procedimento da Amostragem que os órgãos do sentido são capazes de organizar coerentemente as informações a respeito do ambiente e contribuir para a construção do *Umwelt*.

No olho humano existem milhões de células sensíveis à luz, denominadas cones e bastonetes, distribuídos sobre a superfície retiniana. Essas células ao receberem luz emitem impulsos nervosos que são transmitidos ao cérebro. Toda a infinidade de luzes incidentes sobre a superfície retiniana é representada através de uma amostra finita de impulsos nervosos enviados ao cérebro. Além disso, o olho não fica parado ao focalizar uma cena, ele se move promovendo uma varredura do espaço, produzindo amostras que serão recompiladas pelo cérebro. É a Teoria da Amostragem no âmbito dos seres vivos.

No caso de um filme fotográfico a imagem é formada através de uma amostragem espacial bidimensional das incidências luminosas sobre o fundo de uma câmara escura, realizada pelos cristais de sais de prata. Cada grão de prata metálica, pós-revelação, representa uma amostra da luz incidente sobre a emulsão fotográfica. Através de uma *Curva de Transferência de Modulação*<sup>1</sup>, tradicionalmente utilizada em fotografia, é possível apreciar a incidência da Teoria da Amostragem. Esse tipo de curva, expressa a capacidade de uma emulsão representar um quadro de barras verticais no qual existe uma diminuição da largura e da distância relativa entre as barras, ou seja, um quadro que possui uma

grande variação da frequência espacial de intensidades de luz, durante uma varredura horizontal desse quadro. Os dados da curva são produzidos por um Microdensitômetro, que é um tipo de fotômetro que ao fornecer ao filme exposto um fino feixe luminoso, desenvolve a medição da capacidade de resposta da emulsão para cada variação de intensidade luminosa do quadro que foi fotografado. Trata-se de uma análise da capacidade de resolução espacial bidimensional do filme (Wilson – 1983). Essa curva, representa uma função amostrante, que pode ser expressa pela fórmula  $\text{sen}x/x$  (seno de  $x$ , dividido por  $x$ ). De acordo com a Teoria da Amostragem essa função amostrante, na forma  $\text{sen}x/x$ , encontra-se no domínio da frequência. Portanto, é possível concluir-se que a Teoria da Amostragem está presente também no processo representacional do sistema fotográfico do tipo fotoquímico.

No caso do vídeo, o tema da amostragem espacial também ocorre, uma vez que nos dispositivos de cargas acopladas, os CCDs das câmeras eletrônicas, existem centenas de milhares de células fotoelétricas, denominadas de PIXELS, distribuídas sobre a superfície fotossensível do CCD. Porém, mais além dessa função amostrante espacial, haverá também uma transformação das respostas elétricas de cada PIXEL, em uma variação temporal de cargas na corrente elétrica produzida na saída do aparato. Ou seja, aquilo que no filme fotográfico era uma função amostrante apenas do espaço, no caso do CCD, transforma-se também em uma função amostrante temporal. A variação de carga elétrica em cada linha de PIXELS deve ser transformada em uma corrente elétrica cuja frequência deverá ser capaz de responder à amostragem das intensidades luminosas feitas em cada célula fotoelétrica que compõe o dispositivo. A curva que representa a capacidade de resposta de um CCD a um quadro de barras verticais<sup>2</sup> tem a mesma forma “ $\text{sen}x/x$ ” que a Curva de Transferência de Modulação de um filme fotográfico. (Mathias & Patterson – 1985; Thorpe – 1994) Por decorrência lógica isto atesta a incidência da Teoria da Amostragem no processamento da imagem eletrônica.

No caso dos sistemas audiovisuais digitais, a corrente elétrica variável de saída do CCD, ou da Cápsula do Microfone, deverá ser transformada, ou transduzida, em uma corrente elétrica do tipo sim/não, contendo uma sequência numérica binária que representará amostras temporais dos valores contínuos de amplitude daquela corrente elétrica analógica original (Pohlmann – 1990). O sistema eletrônico de digitalização do sinal analógico, um *Conversor Analógico-Digital*, é apenas um tipo de transdutor que desempenhará duas funções principais: uma *Amostragem* propriamente dita e uma *Quantização*. A *Amostragem* é feita através de uma frequência de amostragem, que tem por função definir um certo número de amostras necessárias para se recuperar o sinal analógico. Essa frequência, de acordo com a Teoria da Amostragem, deve ser pelo menos duas vezes maior que a maior frequência da faixa de frequências do sinal analógico. Os sistemas de áudio digital possuem frequências de amostragem da ordem de 40.000 Hertz (ou 40.000 amostras por segundo), pois a faixa de frequências sonoras audíveis situam-se entre 20 e 20.000 Hertz (ou 20.000 Ciclos por segundo). A *Quantização* é a deter-

minação dos valores de amplitude de cada amostra, expressos através de números binários. A título de exemplo considere um sistema digitalizador regido por números binários de oito bits, que são compostos por palavras binárias que contém oito combinações possíveis de “zeros” e “uns”. Um sistema de quantização de valores de amplitude baseado em números de oito bits, poderão representar apenas 256 valores diferentes dentro de uma faixa de valores contínuos contidos entre a máxima e mínima amplitude do sinal analógico. A quantização realiza portanto uma espécie de amostragem no âmbito dos valores de amplitude. Dessa forma, um conversor analógico-digital produz seqüências de palavras binárias que representam o sinal analógico fornecido na entrada do sistema. Essa seqüência de números binários estará disponível para quaisquer manipulações lógicas, antes de ser reconvertida à sua forma analógica original, para poder ser novamente percebida pelos nossos sensores biológicos. O retorno à forma analógica é obtido graças a um aparato eletrônico, denominado *Conversor Digital-Analógico*, localizado na saída do sistema e que faz exatamente o inverso que o conversor analógico-digital fez na entrada. Todas essas operações<sup>3</sup> são realizadas através de contatos elétricos, operacionalmente processados por circuitos eletrônicos lógicos regidos pelos *Operadores* pertencentes à *Álgebra de Boole* (Pohlmann – 1990).

Em nenhuma das etapas perde-se o contato físico, o que, efetivamente, liga o signo ao seu objeto. Além disso configura-se claramente um processo de *Semiose*, onde o signo pode ser transformado em outro signo, gerando complexos processos de significação. Dessa forma, mesmo o sinal digitalizado a partir de um sinal analógico, permanece conectado de alguma forma a uma entidade individual, um *objeto existente* no mundo real.

Para Peirce, existe uma *Lógica Objetiva* que rege as operações mentais no próprio universo. De acordo com Ivo Assad Ibri, isso é uma concepção:

“... segundo a qual o Universo contém um processo lógico que lhe é próprio e que, por esta razão, é Real, ou seja, independente da idiosincrasia do pensamento humano.” (Ibri, 1992, pag 119)

Dessa forma deve ser considerado portanto, como efeito dessa Lógica Objetiva que, se há incidência da Teoria da Amostragem no processo fotoquímico de formação de imagens, e esse processo é inegavelmente indiciático; a incidência da Teoria da Amostragem no processo eletrônico analógico e digital, dá o testemunho de sua indiciabilidade. Isto torna sem efeito as considerações nominalistas dos autores citados ao início deste artigo.

Como conclusão reafirma-se, portanto, um Realismo Filosófico como fonte de pensamento que deverá nutrir o raciocínio frente às questões colocadas hoje no âmbito do documentário. Reafirma-se, ainda, que as questões referentes às possibilidades manipulativas do sinal audiovisual digital, não poderão ser utilizadas como prova cabal da perda de referência com o mundo real. Essas questões, importantes em si mesmas deveriam ser transferidas para uma discussão de ordem Ética, Política ou Ideológica, e nunca mais serem utilizadas como especulação a respeito da negação do estatuto Epistemológico dos Sistemas Audiovisuais.

Notas

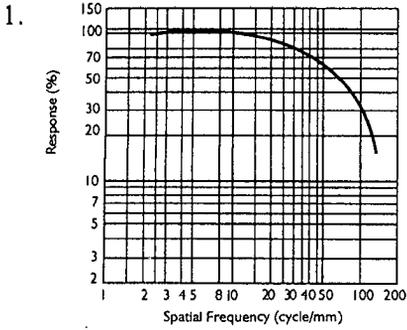


Figura 1 - Curva de transferência de modulação (Wilson, 1983)

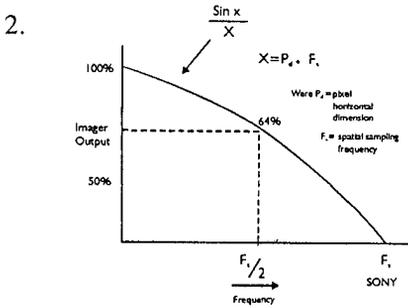


Figura 2 - Curva de resposta de um CCD (Thorpe, 1994)

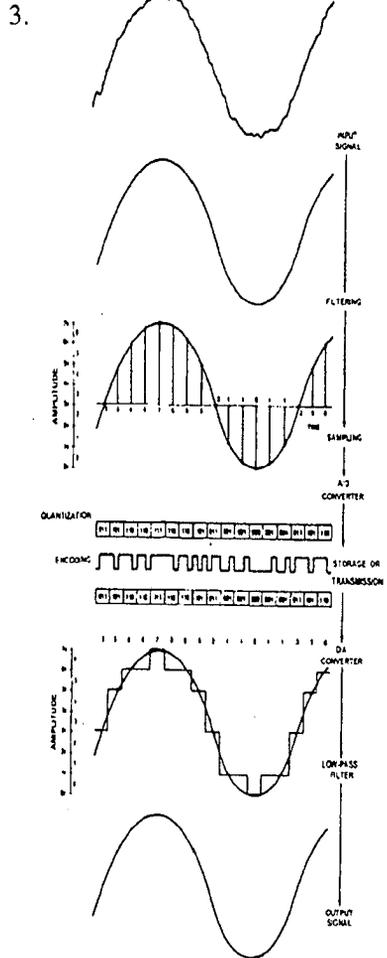


Figura 3 - Conversão Analógica - Digital - Analógica (Pohlmann, 1990)

### Referências Bibliográficas:

- COUCHOT, Edmond. “Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração.” em Parente, André (org). *Imagem Máquina, a era das tecnologias do virtual*. Organizado por André Parente. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- GODOY-DE-SOUZA, Hélio Augusto. *Documentário, Realidade e Semiose, os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade de São Paulo, 1999.
- GODOY, H. *Documentário, Realidade e Semiose, os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo, Annablume / FAPESP, 2002.
- IBRI, Ivo Assad. *Kosmos Noëtós, a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo, Perspectiva / Holon, 1992.
- IBRI, Ivo Assad. *Kosmos Poiétikós, criação e descoberta na Filosofia de Charles S. Peirce*. Tese de Doutorado, Depto. de Filosofia – USP, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular, introdução à fotografia*. São Paulo, Braziliense, 1984.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo, EDUSP, 1993.
- MATHIAS, Harry & PATTERSON, Richard. *Electronic Cinematography, achieving photographic control over the video image*. Belmont, Wadsworth, 1985.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality, issues and concepts in documentary*. Indiana, Indiana University Press, 1991.
- POHLMANN, Ken C. *Principles of Digital Audio*. 2ª ed. Indiana, SAMS, 1990.
- THORPE, L. J. a Brief History of the CCD. Em *American Cinematographer Video Manual*. Hollywood, ASC Press, 1994.
- UEXKÜLL, Jacob von. A stroll through the worlds of animals and men: A picture book of invisible worlds. *Semiotica* 89-4 (1992)
- UEXKÜLL, Thure von. Introduction: The sign theory of Jacob von Uexküll. *Semiotica* 89-4 (1992)
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Semiótica, Sistemas e Sinais*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC/SP, 1994.
- WILSON, Anton. *Cinema Workshop*. 4ª ed. Hollywood. A.S.C. Holding Corp, 1983.
- WINSTON, Brian. *Claiming the Real, the documentary film revisited*. Londres, BFI Publishing, 1995.
- WINSTON, Brian. *Technologies of Seeing, photography, cinematography and television*. Londres, BFI Publishing, 1996.

## Enunciação do documentário: o problema de “dar a voz ao outro”

FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

PESQUISADOR

O que eu quero expor são algumas anotações relacionadas à questão mais ampla da enunciação na imagem, mas atendo-me ao domínio específico do documentário e, com mais precisão, ao problema da busca de interlocução que levaria o documentarista a “dar a voz ao outro”.

Apenas para situar uma referência atual, dentre outras, tem-se vinculado com frequência tal atitude às realizações de Eduardo Coutinho, certamente um dos documentaristas brasileiros de maior visibilidade na mídia desde *Cabra Marcado para Morrer* (1981-84). Essa incidência sobre a obra de Coutinho, embora não exclusiva, reveste-se de um significado pontual. É que nela continua-se a cumprir, ao que parece mais que em nenhuma outra, uma destinação crítica há tempo inscrita no horizonte audiovisual: aquela de uma militância da imagem em prol de uma política da representação voltada para os excluídos, pobres e oprimidos. Com as ressalvas que se costumam fazer de que, em sua produção documental, tais categorias antropológicas ultrapassam e superam a mera condição de vítimas para se constituírem como legítimas interlocutoras. Tal obra reuniria, assim, alguns dos principais requisitos e qualidades da obra significativa, emblemática, meritoriamente engajada: o fato dela se realizar enquanto “produção independente”, o perfeito acoplamento operado entre sua ética e sua estética, a antropologia compartilhada que dela releva.

Encontramos uma espécie de avesso simétrico desse parâmetro crítico, bastante aclamado no campo imagético da atualidade documental, quando lançamos um olhar retrospectivo aos anos 60 e 70. Lá, no contexto de afasia social generalizada imposta pelo regime militar, ao invés do imperativo de “dar a voz ao outro” dos dias atuais, foi a vez do “falar pelos que não têm voz” ou “falar em nome do outro” na medida em que o outro, justificava-se, não podia falar. O resultado daquele monopólio da fala, percebe-se hoje, é que ele implicou num reforço da afasia já constituída e socialmente alastrada, ao mesmo tempo em que liberou nos cineastas uma incontinência oral que a crítica, posteriormente, nomeou de verborrágica, tamanhos o excesso e saturação de que se revestiu. No campo específico do documentário, foi o momento em que prevaleceu uma modalidade expositiva de representação<sup>1</sup>, de enunciação, quando então a “voz do saber”, conforme a feliz expressão de Bernardet<sup>2</sup>, elevou-se como um monólogo da razão sobre o outro.

Nossa atualidade documental, portanto, ao reverter o anterior monopólio

da fala e propor que se dê a voz ao outro, encontrar-se-ia nos antípodas da época e prática precedentes. Por que fazer disso, então, um problema? De outro modo, uma mudança substantiva de fato se opera ao se passar de um a outro imperativo? O que se ganha quando se deixa de considerar o outro como um afásico para constituir-lo como um interlocutor?

De imediato, antes de considerar mudanças decisivas ocorridas no plano da enunciação documental, quero problematizar alguns aspectos que sobressaem dessa inversão requerida no presente.

O ato que pretende “dar a voz ao outro”, como um suposto ato liberador da fala no outro, permanece no mesmo solo da espoliação anterior ao situar o discurso sob a modalidade de uma intervenção dominadora. Ou seja, a questão “quem é o dono do discurso?” continua remetendo ao mesmo sujeito, o cineasta. E o fato de quase sempre se por o verbo dar entre aspas, apenas vem expor uma espécie de deslizamento verbal que contém o seu oposto: a possibilidade de uma reversão fulminante que transformaria o dar num tomar. Tomar a voz, tal como se diz/disse “tomar o poder”! Eis algo insuportável que poderia reverberar deste “outro”, mas que acaba sendo contornado e amortecido pelo viés da dádiva.

Dádiva que, imediatamente, remete ao problema da dívida, da má-consciência, essa velha conhecida das políticas de representação em jogo. É que um outro modo de considerar a inversão requerida, pode ser pensado enquanto um ato que vem transformar, perversamente, o anterior monólogo da razão sobre o outro em um novo monólogo do outro sobre os arrazoados. Ou seja, a dívida contraída quando da coisificação do outro num discurso onisciente, pagar-se-ia, agora, com o preço de uma escuta em que o outro – de classe, raça, gênero etc. – exercitaria sua incontinência oral, com histórias que jamais angariariam atenção fora da cidadela que o constitui como excluído. E é nesta reversibilidade consentida, doada, permitida, mas nunca resultado de uma transgressão, que mais se expõe a má-consciência aí ativada. Consciência da falta, da dívida para com o outro, a quem agora se acena com a boa ação de restituição da fala despojada.

A forma que isso assume num filme como *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), por exemplo, é a da negociação da imagem, do depoimento, um comércio com o qual se paga e repaga, assim duplicando a dívida antes contraída. Dívida cuja arqueologia bem se poderia traçar, recuando até a sequência de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) na qual o poeta Paulo Martins interrompe, brusca e agressivamente, o ato de fala que havia suscitado no operário.

De *Terra em Transe* a *Santo Forte* há, sem dúvida, uma distância enorme no que diz respeito a uma antropologia compartilhada, na qual cineasta e personagem podem erguer pontes entre suas diferenças, assim propiciando a interlocução. Mas o solo permanece intocado quando a interlocução é posta sob a ótica da doação da voz ao outro, um mero expediente de inversão em que o cineasta, embora recuse falar em nome do outro ou cortar-lhe a voz, mantém-se em sua identidade inalterada de articulador de um discurso por ele autorizado e acordado.

É assim que de uma posição a outra assumida pelos cineastas, falar em nome de ou dar a voz, uma oposição enunciativa se estabelece, mas por serem apenas opostas são ainda demasiado próximas para que sua contradição represente uma ruptura decisiva. E todo o esforço, particularmente no âmbito da crítica, de tomar tal mudança como um ato liberador da fala no outro, liberação que se costuma assimilar, como no caso da obra de Coutinho, a algum humanismo redivivo, além de anacrônico faz tábula rasa de mudanças capitais, muito mais significativas, processadas no campo da enunciação documental.

Que mudanças foram essas? Com a inflexão operada pelos chamados Cinema Direto e Cinema Verdade, dos anos 60 em diante, emergiu um novo tipo de circuito entre o objetivo e o subjetivo nas condições do cinema, entre documentarista e personagem documental, bastante distinto da prática de constituir o outro seja como um afásico, seja como um mero interlocutor. Esta reviravolta no regime de enunciação implicou numa re colocação daquilo que foi e continua sendo um aspecto seminal no campo do documentário: a relação com o outro. Tal relação havia sido desde sempre codificada sob um princípio identitário, segundo o qual o documentário seria “um domínio no qual sabemos quem somos e quem filmamos”. No pressuposto, portanto, da onisciência do cineasta, cujo saber ele estendia ao objeto de suas imagens, assim estabelecendo um campo identitário do mesmo em prejuízo de qualquer alteridade. Esse modo especular de conceber a relação com o outro entra em crise, com a introdução no documentário de um princípio de incerteza que vem abalar os dois pólos da relação, tanto o saber sobre si do cineasta quanto o suposto saber sobre o outro. Numa fórmula um pouco enigmática, passou-se do “eu=eu” para “eu é outro”.

Foi Pasolini<sup>3</sup>, num texto fundamental sobre mudanças no regime enunciativo da imagem cinematográfica, de meados dos anos 60, quem primeiro tirou as conseqüências disto. A expressão conceitual que ele cunhou para essa ruptura foi a de “subjetiva indireta livre”, uma modalidade cinematográfica do “discurso indireto livre” com que a literatura moderna levou aos limites seus experimentos com a linguagem. A criação da subjetiva indireta livre veio introduzir uma incerteza, uma indiscernibilidade, no que, na composição da imagem clássica, era distinto e repartido entre, de um lado, aquilo que a câmera vê (a objetiva indireta da câmera), de outro, aquilo que a personagem vê (a subjetiva direta da personagem). Com a subjetiva indireta livre esse circuito do objetivo e subjetivo resulta num visionarismo da imagem, que não se sabe mais identificar se é do cineasta ou da personagem. É aqui que o princípio identitário se rompe. Ou seja, aquilo que anteriormente fundava a onipresença do cineasta, que via através da câmera e para além dela também o que a personagem via, cede então à obliquidade dessa visão indireta livre que vem abalar toda certeza sobre si e em relação ao outro. Em síntese, a subjetiva indireta livre, diz Pasolini, veio constituir uma maneira inédita do cineasta mergulhar na alma de suas personagens, tomar como pretexto seus “estados de espírito” e constituir com eles, não narrativas verazes, mas “pseudo-narrativas”.

Mas o inventário dessas mudanças, Pasolini o faz particularmente em

relação ao cinema ficcional de feição autoral. Será Deleuze, nos anos 80, quem vai analisar o seu impacto também na imagem documental, na medida em que tais mudanças foram concomitantes do surgimento do Cinema Direto e Cinema Verdade.

Deleuze, com essa distância de mais de duas décadas, toma as noções de “direto” e “verdade” num sentido estranho às significações rotineiras que as cristalizaram. Ou seja, fora da literalidade que transformou “direto” em sinônimo de “imediatos”, de “contínuo”, de “ao vivo”, de “sem interrupção”, como se fosse possível abstrair toda mediação do aparato cinematográfico. A mesma literalidade com que se procedeu com a noção de “verdade”, moralizada ao ponto em que se esqueceu os novos sentidos éticos que trazia à tona. Bastante referenciadas nos privilégios dos novos equipamentos que possibilitavam maneiras inéditas de contato com a realidade, acabou-se abstraindo o dado de que tais noções surgiam num momento em que, tanto o desejo de veracidade da narrativa cedia lugar às narrativas falsificantes, quanto o discurso direto se transmutava em discurso indireto livre.

Como isso afetou o campo do documentário? Conforme Deleuze<sup>4</sup>, a oposição de base entre ficção e realidade, típica do documentário clássico, entra em crise com os novos parâmetros narrativos. Doravante, o que se ativa na narrativa documental, seu pressuposto e seu procedimento, não é mais a recusa da ficção em favor da realidade, mas uma faculdade de fabulação, um poder de fabular que as ultrapassa. Desse modo, embora mantenha a realidade como ponto de partida, o documentário fará dela algo bem distinto de uma mera naturalização contraposta, desde as origens, aos artifícios da ficção. É que não está mais em jogo, talvez não tenha passado de um falso problema, a crença de poder captar uma realidade bruta, imediata, numa palavra, direta. Que a câmera no documentário age e se desenvolve sobre situações, assim como as personagens reagem à sua presença, isso foi sempre sabido e reforçado até mesmo pela longa permanência do documentarista em locação, embora sua justificativa fosse a ilusão de poder contornar o estranhamento que introduz com sua equipe e o impacto disso sobre o material filmado.

A função de fabulação, o ato de fabular modos de ser para além da realidade imediata, num âmbito aparentemente tão refratário a isso, constitui-se num primeiro momento como um contraponto, uma resposta a esse desejo de naturalizar uma realidade que é, do ponto de vista dos agentes, eminentemente cultural. Mas o seu alvo mesmo é o modelo de verdade da ficção. Um mínimo de ficção nunca desapareceu por completo do rol dos materiais de composição do documentário, que continuou, após a querela dos anos 20, a introduzir pequenas encenações em que recompunha as personagens reais (algo que, inclusive, retorna de maneira contundente no documentarismo contemporâneo). Tributário do modelo de verdade pré-estabelecido da ficção, o documentário assim mantém uma veneração inseparável de toda ficção que é a de se apresentar como verdadeira, seja na religião, na sociedade, seja no sistema audiovisual. Daí a força destabilizadora das pseudo-narrativas. É delas que a fabulação retira todo o seu proveito.

Com efeito, na fabulação documental, tempo e espaço constituem uma cartografia remanejável em que a realidade jamais é um dado inerte e passível de captação em estado bruto, menos ainda quando nela se introduz uma equipe de filmagem, ainda que seja para a consecução de um instantâneo. As personagens que nela habitam e circulam são reais, diferentemente das personagens reconstituídas da ficção, e são tanto mais reais quanto mais se despem de suas identidades fixadas de antemão e rumam na direção dos devires que conseguem inventar para si, dos novos modos de subjetivação que podem traçar e trazer à tona como presenças eficazes. Seu horizonte, portanto, é o de uma alteridade que é o reverso daquele pressuposto de que no documentário sabe-se quem se é e quem se filma.

Quanto à figura do documentarista, ele se depara com um universo que foge o tempo todo de um roteiro imaginado, levantado e traçado previamente, tendo que se haver com as ficções pessoais que estabeleceu, com as verdades adquiridas que o acompanham e insistem, num terreno movediço que abala seu sistema de crenças. Ele se encontra, assim, diante de situações que demandam novos lugares de enunciação, outros pontos de vista, interferências ou posições em relação àquilo que pretende enunciar. Ele se encontra, então, na condição de poder afirmar “eu é outro”. Afirmção que ele não pode fazer sozinho, recluso na privacidade de uma consciência, mas na relação nova que consegue estabelecer com as personagens reais do documentário em processo. Tal relação é aquela que, se dá, não entre *interlocutores*, mas entre *intercessores*; aquela em que cineasta e personagem real se inter-cedem, fazem passar de um a outro, não identidades incrustadas, saberes estabelecidos ou significações de senso comum, mas justamente o que põe em fuga todos esses dados imediatos da realidade, para além dos quais novas possibilidades de vida podem adquirir inscrição.

Retomando nosso problema inicial, viu-se que a busca de interlocução tem como um de seus motivos a reparação de um ato de coisificação do outro, que na modalidade documental anterior fazia do outro um afásico e tornava o cineasta o sujeito ativo da comunicação, aquele que podia falar em nome do outro. Mas na nova modalidade da interlocução a circulação da fala segue uma orientação a mais esquemática: o documentarista e sua equipe procuram saber algo, com perguntas preparadas ou improvisadas, pouco importa, e obtêm respostas; por vezes, a pergunta pode ser disparadora de algo inédito para ambos os interlocutores, quando então a câmera assume um lugar de escuta mais acurada, feita de pausas, silêncios, desvios, mas de um discurso que é inteiramente *subjetivo direto* e que assim permanece mesmo com o trabalho de montagem, embora sejam esses momentos de fala irruptiva das personagens os mais destacados. Ou seja, a interlocução não chega sequer a tomar a feição de um diálogo, de uma conversação. A maior parte do material dessa ordem, se aconteceu, fica fora na montagem, preferindo-se continuar a mostrar a instância de enunciação muito mais através do vaivém com o equipamento. De modo que o reclamo de “dar a voz ao outro”, assume aqui uma literalidade desconcertante, é dar a voz mesmo e escutar, com uma certa passividade reparadora, o que o outro tem a dizer.

Ora, se o pressuposto antes era o de que o documentarista tinha algo relevante para ser dito, subsumindo as vozes de seus personagens aos motivos de sua exposição, a mera inversão disto é muito pouco, sobretudo por não conseguir elevar a personagem documental à condição que a tornaria co-participante efetiva do ato de enunciação; no limite, várias vezes ocorrido do Cinema Verdade em diante, em que assumiria a co-direção ou se tornaria ela própria documentarista. E isso porque entre a câmera que escuta e a personagem que fala um espaçamento persiste, e esse espaçamento é o que mantém a condição de onipresença e onisciência do cineasta enquanto articulador do *discurso direto* da personagem. Como se viu, tal é a condição do cinema clássico, não sendo por acaso que se diz desse tipo de documentário que ele é ainda griersoniano, mesmo quando não vitimiza mais seus personagens.

Uma grande diferença se estabelece, assim, entre interlocução e o que chamei de intercessão, entre fazer do outro um interlocutor ou um intercessor. Quando se intercedem falas, posições, pontos de vista, estados de espírito, quando passam de um a outro sensações, cineasta e personagem o que fazem é remanejar seus lugares no discurso documental, redirecionando e ressignificando o circuito do que é objetivo e subjetivo na imagem audiovisual. E uma maneira disso se operar é fazendo a câmera adquirir uma “visão interior”, uma “presença subjetiva”, através da qual estabelece uma relação de simulação, de mimese com a visão da personagem. É aí que uma contaminação entre as visões insólitas da câmera e as visões singulares da personagem se dá, esvanecendo-se a anterior distinção entre o que a personagem subjetivamente e a câmera objetivamente viam. A visão transversa resultante é a de uma *subjetiva indireta livre*, que já não pertence nem ao cineasta, nem à sua personagem.

Portanto, o desafio que introduz a função fabuladora no documentário, enquanto função que vem desestabilizar o modelo de verdade herdado da ficção, é esse de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar a personagem real no ato interativo de ambos, de tal modo que o documentário não resulte em mera reiteração das identidades já ancoradas no presente, aquelas de que partiu, tanto sua quanto dela. Em outras palavras, o desafio posto agora pelo documentário é o de como *tornar-se outro junto com a personagem*. Fazer do outro, desse modo, não um interlocutor, menos ainda um a quem se “dá” a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção.

Para finalizar, eu diria que essa problemática da busca de interlocução está formulada de um modo muito simplificador frente à real complexidade que o campo foi adquirindo e, sobretudo, tal como se encontra na atualidade, cuja característica mais visível é uma polifonia sem precedentes. Trata-se de se olhar com mais acuidade as orientações novas que a locução, em particular o depoimento e a entrevista, tomou do Cinema Direto/Verdade em diante, bem como o que a contemporaneidade fez desse legado. Com esse propósito, talvez não seria difícil encontrar, mesmo na referência da qual parti, a obra de Eduardo Coutinho,

## Estudos Socine de Cinema

momentos de torção na locução documental que são puros atos de fabulação; que transformam a fixidez e segura de um depoimento ou entrevista, lançados para fora de um perfil reiterativo da fala cotidiana banal, num *discurso indireto livre* em que cineasta e personagem transpõem aqueles estados vividos nos quais uma boa parcela dos documentários costuma empacar.

Portanto, dizer apenas que fulano ou sicrano humaniza a personagem documental ao dar-lhe voz, ou que o faz como uma maneira de dialogar com uma tradição oposta, não basta; mesmo que aí se possa subentender o problema político da passagem da “indignidade de falar pelos outros”<sup>5</sup> à dignidade que é deixar que os outros falem por si próprios daquilo que lhes concerne. E isso porque as inúmeras vicissitudes da imagem audiovisual há tempo vêm ressitando o campo do documentário em novos patamares, de modo a ultrapassar essas dicotomias originárias e as respectivas políticas de representação que ensejam.

### Notas

<sup>1</sup> Conforme os quatro modos históricos de representação no documentário (expositivo, interacional, observacional e reflexivo), segundo Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997

<sup>2</sup> Bernardet, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985

<sup>3</sup> Pasolini, Pier Paolo. (1965) O “cinema de poesia”. In: *Empirismo herege*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982

<sup>4</sup> Deleuze, Gilles. (1985) As potências do falso. In: *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 199

<sup>5</sup> Foucault, Michel. Os intelectuais e o poder. Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1982.

# **CINEMA E LITERATURA 2**

## **De Hafez a Makhmalbaf**

### **A influência da literatura no cinema iraniano**

IVONETE PINTO

JORNALISTA

O Irã é o país que mais ganha prêmios em festivais internacionais de cinema. Somente a China compete com ele em número de premiações. Em 1998, a República Islâmica bateu o recorde com 60 prêmios internacionais. De onde vem tanto reconhecimento? Por que o cinema iraniano é assim admirado em países tão distantes quanto França, Itália, Nova Zelândia, Índia, Brasil, Japão e até o satânico Estados Unidos?

Mesmo quem nunca viu um filme iraniano tem uma teoria: a censura que impera no país desde a revolução islâmica de 1979 fez com que os cineastas buscassem formas criativas de burlar o proibido.

Certo, os cineastas iranianos – ao menos aqueles que exportam seus filmes, e que representam 10% da produção – recorrem às metáforas como forma de expressão. Outros, menos ainda de 10%, escolhem como temas as tribos distantes, os paraísos escondidos e os personagens do mundo infantil para contar histórias tocantes, singelas e de alcance universal. Mas para realmente entender a propalada ‘magia’ do cinema iraniano é preciso buscar nas raízes culturais do povo persa a influência mais definitiva.

Antes da revolução liderada pelo aiatolá Khomeini, em 1979, o Irã já convivía com uma censura feroz comandada pelo xá Reza Pahlevi. A monarquia dos Pahlevi, no poder desde 1921, estava mais preocupada em deter o controle sobre os temas sociais e políticos do que sobre os religiosos. Porém, usava a tesoura, quando não a guilhotina em casos de proibição total, com a mesma diligência com que o clero xiita determina o que pode e o que não pode ser visto.

Cineastas como Abbas Kiarostami, Moshen Makhmalbaf e Dariush Mehrjui, os mais conhecidos no Ocidente, não se cansam de lembrar: “a censura é uma velha conhecida nossa”. O jovem diretor Jafar Panahi, de *O Balão Branco* e *O Círculo* afirmou: “Não me fale da censura. Antes da revolução já convivíamos com a censura. Ela não é um assunto novo para nós. Além do mais, não faço filmes políticos, odeio política”.<sup>1</sup>

E então, o que faz o cinema iraniano pós-revolução tão especial, tão diferente de outras cinematografias, mesmo dos chamados cinemas periféricos?

Um breve mergulho no tempo é indispensável para nos aproximarmos da principal influência do cinema iraniano, que é a literatura.

Contrariamente ao cristianismo, o islamismo não cultua imagens. Enquanto no Ocidente somos inundados por figuras de Jesus Cristo pregado na cruz, por milhares de santos e até por representações de Deus com longas barbas brancas e corpo robusto (a clássica A Criação de Adão, de Michelangelo), no Oriente o que impera são as palavras. Não há fotos no Corão, nem representações humanas nas mesquitas. E ninguém nunca viu um releu traço do perfil de Alá. O Corão, por sinal, é muito claro quanto a objeção à idolatria da imagem. Por isso, o cinema sempre foi transgressor no universo islâmico mais ortodoxo. Mulás fanáticos, por exemplo, logo no início do cinema no Irã nos idos do século passado, argumentavam com preceitos da teologia islâmica, que considera inaceitável, além da idolatria, que se simule qualquer ato relativo ao que o próprio Deus criou. A imagem fílmica então, essência da simulação, seria blasfêmia pura.

A propaganda do Islã se faz com palavras. Foi com elas – e algumas armas, é claro – que os árabes invadiram e dominaram a região conhecida por Pérsia<sup>2</sup> em 642. Desde então, a expressão artística para revelar a criatividade se dá através da tradição oral e da literatura, mais notadamente da poesia. A narrativa é traço forte na cultura persa.

Makhmalbaf começou sua relação com o cinema assumindo uma obrigação. Quando criança, voltava do cinema e contava com detalhes o filme visto para as tias, proibidas de assistir aos filmes, pois a mãe, a avó de Makhmalbaf, dizia que o cinema era coisa do demônio.

As próprias miniaturas persas, ainda hoje produzidas mais para turistas do que para consumo interno, nunca tiveram a força das palavras. Até porque, nem o recurso da perspectiva as miniaturas apresentam. Abrindo outra perspectiva de interpretação, a sexual. No Irã e – e me atreveria a dizer, nos países onde o islã é a religião oficial – existe um clima de concupiscência no ar. Uma atmosfera de apetite sensual e sexual. Uma troca de olhares entre homens e mulheres que não existe em outros países. Certamente, por conta das proibições morais-religiosas que impedem o toque físico, o sexo livre sem maiores conseqüências punitivas. São as palavras, enfim, que expressam o que os corpos não podem fazer. São as palavras, mesmo que em metáforas poéticas, que falam de excitações carnisais. Este, naturalmente, é apenas um viés de interpretação, porque nem a poesia árabe e persa expressam apenas assuntos do amor (as guerras e a natureza ocupam boa parte delas. Embora guerra e natureza possam ser lidos como parte de uma essência sexual), nem o amor entre eles é apenas tabu e interdições. O sexo entre quatro paredes a coisa rola como em qualquer lugar do liberalizante Brasil. A canalização das opressões para o sensitivo acontece. E que existe um clima, existe. E só mesmo caminhando pelas ruas destes países percebe-se o quanto pode ser poderoso. Só mesmo tendo experimentado um toque de mãos acidental para ver a eletricidade resultante.

### ***Voltando à poesia***

Poesia foi e é tão popular no Irã que todos têm na ponta da língua algum poema de Hafez, de Saadi ou de Omar Kayaam que, ao lado de Ferdowsi, o

maior escritor persa, formam os grandes nomes da literatura e cunharam um estilo tão marcante que é comum a citação deles nos filmes. O próprio Makhmalbaf em seu título mais famoso, *Gabbeh*, atribui a Omar Khayyam o poder das imagens. *Gabbeh* é, com justiça, um poema épico, mais do que uma pintura, a despeito de suas cores que explodem na tela.

Shahin Parhami afirma que o extravagante uso do simbolismo e da justaposição de códigos dá à poesia persa um sentido visual único.<sup>3</sup>

Hafez Mohammad Shams-ed Din Hafez foi contemporâneo de Dante, mas não se tem a data exata do nascimento. Consta que teria morrido em 1388. Seu túmulo, no entanto, é local de peregrinação na cidade de Shiraz. Hafez é adorado pelos xiitas com fervor religioso. Natural. As coisas se misturam por lá. Hafez, a propósito, buscava no Corão toda inspiração melódica para o estilo que o fez conhecido como gênio da poesia. Deram-lhe até um título curioso, “Língua do Não-visto” (*Lisan ul Ghaib*), talvez para nomear seu caráter de oráculo. Em uma de suas odes, através das letras árabes que equivalem a números, pode-se calcular que o conteúdo de uma das estrofes simétricas significava a data de sua morte (791, pelo calendário muçulmano).

A afinidade dos iranianos com a poesia é bem representada pelo filme *Iran Is My Land*, de Parviz Kimiavi, de 1999. Depois de 20 anos sem filmar, Kimiavi voltou à cena trazendo consigo os maiores poetas persas. Seu personagem principal é um jovem escritor que compilou todos os poemas clássicos e tenta permissão das autoridades para publicá-lo. Numa viagem pelo deserto, ‘encontra’ Ferdowsi, Omar Khayyam, Saadi e Hafez.

Makhmalbaf, citado por Jonathan Rosenbaum<sup>4</sup>, é quem oferece a chave para a compreensão da relação do cinema com a literatura. Ele diz que a maior diferença entre o cinema iraniano e o ocidental é que no Ocidente a evolução do cinema começou com a pintura, depois com a fotografia. Foi um progresso através da imagem. Mas no Oriente, a tradição da poesia é mais antiga que a tradição persa da miniatura, que não afetou o cinema. Nossa tradição é a da poesia, diz Makhmalbaf.

O objetivo do artigo de Rosenbaum é tentar uma aproximação com a literatura russa. Força um pouco comparando Kiarostami com Tolstói e Makhmalbaf com Dostoiewski. Segundo o autor, Kiarostami e Tolstói encontram similaridades na origem burguesa, nas visões contemplativas e, ao mesmo tempo universalistas do mundo. Já Makhmalbaf seria a alma gêmea de Dostoiewski porque também foi preso como ele<sup>5</sup>, também possui o mesmo ‘estilo histérico’ do russo e fala mais de sua própria cultura.

No entanto, nem um, nem outro foi buscar no seu ‘congênere’ inspiração para roteiros. Kiarostami, por sinal, é dos que menos recorre à literatura para criar seus roteiros. Mas que não escape ao registro: os títulos *Onde Fica a Casa do Meu Amigo?* e *O Vento Nos Levará* foram tirados de nomes de poemas modernos iranianos.

Voltando à rota original, através de um passeio pela história do cinema podemos ter a noção mais exata dos vínculos entre a literatura e o cinema no Irã.

## Cinema falado

O primeiro filme falado iraniano é de 1933 (*The Lor Girl*), filmado na Índia e baseado em histórias populares persas. No mesmo ano, o produtor Abdol-Hossein Sepanta lançou *Leili and Majnoon*, adaptado do folclore árabe, e *Shirin and Farhad*, love story livremente inspirada em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

O filme seguinte de Sepanta, um produtor profícuo, foi *Ferdowsi*, sobre a vida do grande poeta, que completava mil anos de nascimento. Ferdowsi viveu no século X e foi autor de um só livro, o *Livro dos Reis*. Escrito em versos, reconta a história do mundo desde sua criação. Este texto serviu de mote para vários filmes iranianos. Conforme Mamat Haghghat<sup>6</sup>, Sepanta mais uma vez escolheu locações na Índia para filmar.

Fiel à realidade histórica, o filme tenta relatar a morte do poeta como foi: na maior miséria, já que o rei não pagou um tostão pela epopéia escrita de encomenda. No enterro, somente a filha de Ferdowsi, numa cena triste e lírica. Diz o crítico de cinema Haghghat, que Reza Xá obrigou Sepanta a modificar a cena final. Achou que seria melhor para seu prestígio de rei modificar a realidade, fazendo com que, no filme, Ferdowsi recebesse do rei o dinheiro prometido e não morresse pobre.

Nos anos seguintes – décadas de 40 e 50 – não há nada significativo a registrar. De acordo com Naghmeh Samini,<sup>7</sup> os filmes em geral apelavam para as histórias publicadas nos jornais e nas revistas, folhetins melodramáticos de olho no gosto popular. Estes filmes, de interesse puramente comercial, ganharam o pejorativo nome de “Farsi Filmes”. A alcunha referia-se aos filmes industriais cheios de clichês, estereotipados, dançados e cantados. Como é até hoje, por sinal, a produção tradicional indiana.

## A vaca

Em 1969, o Irã conseguiu produzir um sucesso de público e crítica que entrou para a história daquele cinema. Trata-se de *A Vaca*, de Dariush Mehrjui. Adaptação de um conto de Gholam-Hossein Sa’edi, *A Vaca* mostra o apego de um homem pobre pela sua vaca. Com a morte do animal, o homem vai definhando e, aos olhos da população, enlouquecendo. A influência do neorealismo italiano no que se refere ao contexto social é um dos fatos mais explorados pelos críticos.

*A Vaca* marca uma ruptura de estilo no cinema iraniano e vai influenciar diretores como Kiarostami. O aspecto de documentário, ou falso documentário que permeia muitas das produções iranianas, já estava em *A Vaca*, que dá início ao movimento “motafavet” – ou seja, ‘cinema diferente’.

É o primeiro filme a mostrar o mundo rural com realismo. Produzido com recursos do Ministério da Cultura do Xá, o diretor foi obrigado a colocar uma legenda inicial explicativa: “Os acontecimentos deste filme datam de 40 anos atrás e não têm nenhuma relação com a época atual”<sup>8</sup>. *A Vaca* conquistou

o prêmio da crítica em Veneza (1971), no mesmo ano em que concorriam o indiano Satyajit Ray e o japonês Akira Kurosawa.

Animado com o sucesso, Mehrjui tenta outra adaptação literária no filme seguinte. Não obtém o mesmo resultado. O sucesso nas telas em 1970 foi *Tranquility in the Presence of Others*, de Nasser Taghvai, baseado em conto do mesmo Hossein Sa'edi. Este agradou tanto que a revista *Cahiers du Cinema* comparou Taghvai a Antonioni.

A década de 70 segue com a produção de pastiches originados do cinema ocidental e com adaptações literárias de maior ou menor impacto. Isto, até os eventos que culminaram na revolução islâmica de 1979.

Com a revolução, a desordem na produção foi tamanha que tudo parou. 79 viu apenas três filmes que, embora irrelevantes, foram censurados. O que filmar se tudo podia ser proibido?

Se a literatura salvou o cinema tantas vezes antes, agora não era mais possível. O que escrever se tudo era proibido? Com a literatura em apuros, exposta às mesmas pressões causadas pelas mudanças sociais e políticas, o cinema ficou sem saída. E não foram poucos os escritores e os diretores que abandonaram o país.

### **O cinema de Mehrjui**

Dariush Mehrjui, de *A Vaca*, resolveu tentar um roteiro original, falando de como era horrível viver nos tempos do xá Reza Pahlevi. Foi aprovado pelo governo, mas não pelo público. Voltou então às fontes literárias, com histórias sem cunho político. Também não agradou, mas não desistiu dos livros. Em 1990, dirigiu *Hamoon*, baseado na história do americano Saul Bellow. Conteúdo psicológico, estrutura narrativa não-convencional, *Hamoon* recuperou o prestígio de Mehrjui, quem diria, com um norte-americano por trás.

Em 1993, Mehrjui dirige *Sara*, adaptação de *Casa de Bonecas*, peça do norueguês Henrik Ibsen, dividindo a crítica.

*Pari*, de 1995, é o resultado de dois contos de J.D. Salinger, *Franny and Zooey* e *A Perfect Day for Bananafish*. Mostra a confusão filosófica que se abate sobre uma jovem, vivida pela atriz Niki Karimi, conhecida como a Brigitte Bardot de shador. Uma das mais belas e bem pagas atrizes do cinema iraniano (cachê de US\$ 20 mil), Niki assegura a bilheteria de qualquer filme.

*Leila* (1997), é outro sucesso de Mehrjui. Exibido no Brasil através da Mostra Internacional do Cinema de São Paulo, é um dos filmes mais importantes da nova era do regime islâmico, marcado pela queda de braços entre a ala conservadora e a moderada do governo.

Adaptado de um conto da iraniana Mahnaz Ansarian, *Leila* mostra o dilema de uma mulher que precisa aceitar uma segunda esposa para seu marido. A tradição religiosa e os apelos da modernidade se debatem na tela, como na vida real.

No ano seguinte, 1998, Mehrjui filma *A Pereira*, baseado em uma história de Gori Taraghi, famosa escritora iraniana, e expõe os conflitos de um escritor

que não consegue produzir. A presença de um narrador faz a diferença de estilo neste filme.

Se Dariush Mehrjui merece destaque neste panorama é porque não resta dúvidas de que é o cineasta mais produtivo e que mais adaptações literárias utiliza em seus filmes. Mas outros cineastas, igualmente, justificam a influência da literatura no cinema iraniano. Nasser Taghvai, o Antonioni do Oriente Médio, será o responsável, em 1987, por adaptar Ernest Hemingway (*To Have and Have Not*) em seu Capitão Khorshid, visto aqui através de uma mostra itinerante promovida pela embaixada do Irã no Brasil.

Outro nome que volta à cena é Makhmalbaf com seu *The Peddler* (1985), baseado no italiano Alberto Moravia. Nele, Makhmalbaf exerce sua visão crítica da situação social iraniana através de três episódios. É considerado um reminescente do neorealismo italiano.

Tantos autores estrangeiros, é preciso que se diga, não aparecem à toa no cinema iraniano. Os cineastas se beneficiam da total falta de leis sobre direitos autorais e usam o que bem entendem. Talvez por isso, um escritor brasileiro poderá ter um livro seu adaptado por lá sem que lhe paguem nada. Paulo Coelho, em sua visita ao Irã no ano passado, declarou à revista *Film International* (nº 29), que gostaria de ter seu *O Alquimista* filmado por Moshen Makhmalbaf. Disse ele que nem se importaria de não receber os direitos autorais, tal sua admiração pelo iraniano. Makhmalbaf não respondeu.

### Notas

<sup>1</sup> Depoimento concedido à autora (Tehran, fevereiro de 2001)

<sup>2</sup> O nome Irã surge oficialmente apenas em 1935, por resolução de Reza X† Pahlevi, em substituição ao nome Pérsia. A idéia era reforçar a origem indo-européia. Irã significa 'terra de arianos' e Pérsia vem do nome de uma tribo da época do fundador do império persa, Ciro, 520 a.C.

<sup>3</sup> No artigo *Iranian Cinema: Before the Revolution* (revista *Off Screen*, setembro de 2000), Parhami cita como exemplo do grande poder visual um trecho de um poema do poeta sufi, Maulana Rumi, do século XIII: Am I now I am a liquid/wine on fire/ turned vaporizing/to fire at the touch of your mounth/blazing even on the glass that holds me.../in your cup?/You have not asked me he/this I know./No door have you opened to me./It seems/I have been poured/into your wine glass/as by accident/or as one small piece/of some cosmic joke./In the heat of your breath/I have become nothing that I know.

<sup>4</sup> *Makhmalbaf and Dostoevsky: A Limit Comparison*, Bulletin of The 10th Festival of Fil Center of Chicago, outubro, 1999.

<sup>5</sup> Quando tinha 17 anos Makhmalbaf foi preso e torturado pela polícia do X†. Ficou cinco anos na cadeia, até 1979, quando foi solto pelo novo regime revolucionário. Dostoevski foi preso aos 27 anos, durante o reinado de Czar Nicolau II. Condenado à morte, escapou do fuzilamento na última hora, ganhando uma sentença alternativa de trabalhos forçados na paradisíaca Sibéria.

<sup>6</sup> Histoire du Cinema Iranian – 1900/1999, edition du Centre Georges Pompidou, 1999.

<sup>7</sup> *A New Birth e Once Upon a Time*, revista Film International, n<sup>os</sup> 25 e 26.

<sup>8</sup> Histoire du Cinema Iranian – 1900/1999, edition du Centre Georges Pompidou, 1999.

## Adaptação de literatura testemunhal – origens

LARA VALENTINA POZZOBON

UERJ, DOUTORANDA

Reparando que têm surgido, ultimamente, muitos filmes adaptados de um tipo especial de literatura, a literatura testemunhal, resolvi tentar uma aproximação do tema por meio da pesquisa de suas origens. Hoje, no Brasil, como quase sempre desde o início da existência do cinema, muitos dos filmes de longa metragem produzidos são adaptados da literatura. Mas, ultimamente, o que começa a chamar a atenção é que diversos filmes adaptados provêm de textos não-literários, ou não originariamente ficcionais. Provêm de livros de caráter testemunhal, que descrevem fatos reais, fatos vividos, muitas vezes recentes e relativamente próximos dos seus leitores. Alguns exemplos são o filme de Hector Babenco baseado no best-seller *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella; *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado em outro título desse gênero dos mais vendidos, o livro homônimo de Paulo Lins; e ainda *Bicho de Sete Cabeças*, filme de Laís Bodanzki, baseado no livro testemunhal de Austrágésilo Carrano, *O Canto dos Malditos*.

Evidentemente, cada cineasta deve ter seus motivos pessoais para empreender seu projeto.<sup>1</sup> No entanto, podemos pensar nessa coincidência como uma tendência que hoje retorna. Retorna porque não é a primeira nem a segunda vez que ocorre tal interesse pelo fato recente que já tenha sido mediado pela publicação escrita. Sem pretender interpretar o fenômeno atual, mas começar a pensá-lo em relação a outras manifestações semelhantes ou correlatas, retornemos ao tempo em que o cinema apenas começava.

É bastante íntima a relação do primeiro cinema com os folhetins publicados em jornais no final do século XIX. Muitos filmes foram produzidos por inspiração ou claramente baseados em folhetins. É importante observar com detalhe as variedades então existentes: publicam-se folhetins ficcionais, tanto melodramas açucarados, quanto romances que se tornariam célebres, publicados em forma de folhetim, de autores como Aluísio Azevedo, José de Alencar e Machado de Assis.<sup>2</sup> E publicam-se folhetins baseados em fatos recém-acontecidos, majoritariamente ocorrências policiais, histórias de crimes e mistérios. Ou seja: relatos ficcionalizados de fatos reais, que exerciam forte atração sobre o público leitor da imprensa, ainda em formação. Além da crônica policial presente nos jornais, os leitores podiam reviver os horrores e mistérios dos crimes por meio desses detalhados relatos ficcionalizados nos folhetins.

O espírito dessa época, que vai formar o imaginário e determinar o comportamento das primeiras platéias do cinema, pode ser ilustrado pelos eventos públicos e divertimentos mais comuns da Paris dos anos 1890, década do nasci-

mento do cinema. Como nessa época, mais do que nunca, os hábitos da corte brasileira seguiam de perto os passos da França, será fácil perceber todas as semelhanças do comportamento dos brasileiros urbanos com o gosto dos franceses.<sup>3</sup> Uma característica dessa época de grandes invenções e novidades técnicas pode ser entendida como um pronunciado gosto do público pela realidade.<sup>4</sup> Especialmente a realidade reconstituída, recriada na literatura, no teatro, na fotografia, nos museus de cera, nos quadros e “panoramas”, no rádio e na lanterna mágica. E é esse gosto pela realidade reconstituída que irá determinar grande parte da produção cinematográfica das primeiras décadas. O interesse por retratar os fatos recentes, rever histórias contundentes, presenciar situações-limites recriadas logo depois de terem acontecido na vida real são parte do espírito da época que presenciaria o nascimento do cinema.

Mas na Paris de 1888, a sedução da realidade ia além, como mostra com naturalidade um cronista social da época: “Poucas pessoas que visitaram Paris não conheceram o necrotério.” Apontado como atração turística em quase todos os guias da cidade, o necrotério atraía tanto visitantes regulares quanto grandes multidões de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes faziam fila para ver a vítima na “sala de exposição”. A intenção da exposição do cadáver era seu reconhecimento, sempre que ele fosse encontrado na rua, mas a visita ao necrotério acabou transformando-se em uma espécie de programa de lazer, comparável a outras atrações como o circo e o teatro.

Alguns escritores e poetas citavam ironicamente o necrotério como um dos espetáculos parisienses. Muitos cronistas consideravam esse comportamento como parte do desejo de olhar, da *flânerie* que permeou a cultura parisiense do fim do século. Mas isso não era um fato isolado; a visita ao necrotério servia como uma espécie de complemento ilustrativo do jornal. Eram os mortos que haviam sido descritos na crônica policial e eventualmente no folhetim que as pessoas procuravam ver. É importante saber que essa época ficou conhecida na França como a “era dourada da imprensa”, que os jornais de Paris tiveram um crescimento de 250% entre 1880 e 1914. E foram especialmente os *fait divers* – assuntos variados, reportagens de acidentes horríveis e crimes sensacionais – que alavancaram as vendas dos jornais. Não por acaso, os *faits divers* e os folhetins ocupavam um espaço próximo nos jornais. Essa trinca formada pelo fato real, pela sua descrição no folhetim e pelo cadáver exposto como um elemento teatral pode ser a chave para a compreensão do comportamento do público no início da vida do cinema.<sup>5</sup>

Outro elemento importante da vida cultural da Paris fim-de-século, e que também será encontrado no Brasil, é o Musée Grévin, o museu de cera de Paris. O que ele tinha de extraordinário era o fato de representar outra forma de complemento aos jornais. Seus idealizadores prometiam que as exposições iriam “representar os principais eventos correntes com fidelidade escrupulosa e precisão impressionante”, funcionando como “um jornal vivo”. De fato, a comparação com a imprensa era explicitada pela própria divulgação do mu-

seu. Pretendiam quase que substituir as reportagens de jornal, compostas na época por texto e desenhos ilustrativos.<sup>6</sup> Os fatos eram representados em cenas estáticas, que criavam uma pequena narrativa verossímil e compreensível para o público. Enquanto os outros museus caracterizavam-se por seus acervos fixos, o Musée Grévin apostava na rapidez e variedade de assuntos, que eram determinados pelo interesse do público. Havia uma organização de assuntos no museu que imitava o formato do jornal: lado a lado, notícias de naturezas diversas, como faziam as colunas de jornal, preenchidas com histórias aparentemente desconexas.

O museu de cera, por sua estreita ligação com o interesse do público, materializou uma nova tendência do espetáculo, guiado pelo gosto da massa. Um aspecto importante da atração era o privilégio visual que oferecia ao possibilitar uma forma de aproximação das celebridades: a visão de cenas privadas de artistas ou cenas de acesso impossível, como Napoleão numa frente de batalha. Os quadros do museu de cera personalizavam a política, transformando a história e seus protagonistas em algo vivo, com que os visitantes podiam se identificar. Do mesmo modo, o museu representava a intimidade dos bastidores de teatro e camarins dos artistas mais célebres. Mesmo quando as cenas eram corriqueiras, o trunfo do museu era prometer que a tridimensionalidade e a verossimilhança da exibição fornecia a ilusão da presença ou da realidade, de um modo que a pintura não conseguia alcançar.

Além disso, a forma como os quadros eram posicionados previam uma movimentação dos espectadores em torno deles, que pode ser identificado com uma tentativa primitiva de introduzir movimento na imagem plástica e estática. Combinado com esse efeito, veio a forma narrativa de diversos “quadros” sequenciais usados para contar uma história. Não por acaso, o maior sucesso do museu foi “L’histoire d’un crime” um “romance em série”, formado por sete “quadros de realismo eletrizante”. A serialidade estava na sucessão de quadros fixos que, no entanto, eram como que postos em movimento pelo caminhar do espectador. Em 1901, Ferdinand Zecca produziu um filme com o mesmo nome do romance plástico em série do museu, filme baseado exatamente nessa exposição. Para completar as estreitas relações com o nascimento do cinema, foi também o Musée Grévin a primeira instituição parisiense a oferecer imagens em movimento projetadas na forma de “*phantomimes lumineuses*”, em 1892.

No Brasil, o Pantheon Ceroplástico era nosso museu de cera. Localizado no Rio de Janeiro, o museu era de propriedade de Cunha Salles, o mesmo que abre a primeira sala fixa destinada ao cinema, em sociedade com Pascoal Segreto. Aqui, como em diversos países, também foram os donos de “divertimentos” pré-cinematográficos que introduziram o cinema em seus negócios.

A terceira atração mais popular da época eram os Panoramas, pinturas circulares que tentavam dar a máxima impressão de realidade ao fato representado. Encontrados tanto em Paris<sup>7</sup> como no Brasil, os panoramas podiam representar tanto paisagens feitas a partir de pontos de vista privilegiados, como acontecimentos reunindo pessoas e cenários reconstruídos. Alguns deles, para

umentar a ilusão de realidade, utilizavam objetos tridimensionais, roupas e acessórios verdadeiros combinados à pintura de fundo. E a qualidade da composição, junto com a escolha do tema, determinava sua ilusão de movimento e de realidade.

Houve tentativas mais sofisticadas, como um panorama em que os espectadores embarcavam na recriação de um navio a vapor, a partir do qual podiam contemplar onze telas e uma paisagem litorânea que se movia à medida que o navio “passava”. Havia figuras de cera representando a tripulação do navio, que misturavam-se a marinheiros vivos, vestidos com os mesmos uniformes, que davam ainda mais realismo ao espetáculo.

No Brasil, Vítor Meireles foi o grande pintor de panoramas. Seu primeiro, pintado em parceria com o belga Langerok na cidade de Bruxelas, era o *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, exibido em 1889 na Exposição Universal de Paris. Dois anos depois, instalou o panorama no Largo do Paço, no Rio de Janeiro, onde ficou durante seis anos aberto à visitação pública, com entrada paga.<sup>8</sup> Esse conjunto de práticas culturais do final do século XIX foi forjando um público com um gosto cada vez mais sofisticado pelas realidades construídas.

Quando as primeiras exibições do cinematógrafo começam a aparecer no mundo todo, os primeiros filmes eram “vistas naturais”, tomadas em plano único de paisagens ou eventos. Quando os filmes passaram a ser mais longos, compostos de mais de um plano, continuaram abundando os “naturais”, que funcionavam como noticiários sobre os mais diversos temas.<sup>9</sup> Até 1908, apenas filmes naturais são produzidos no Brasil. A partir de então, começa a desenvolver-se a dramaturgia no cinema brasileiro. Nesse ano, é produzida a primeira comédia, um chamado filme “posado”, *Nhô Anastácio chegou de viagem*, baseada em um enredo comum do teatro de revista da época. Poucos meses depois, ainda em 1908, é lançado o segundo “posado”, também chamado “filme de enredo”: *Os Estranguladores do Rio*, baseado em fato real que abalou a cidade dois anos antes, largamente explorado pela imprensa. O filme alcança uma bilheteria extraordinária, batendo o recorde com 800 exibições no Rio de Janeiro. Mas não sem alguns contratemplos: as repercussões do crime estavam tão vivas que a fita foi interdita pela polícia na noite de estréia. Em 1909, é lançado o primeiro filme brasileiro baseado em uma “revista do ano”, formato muito popular no teatro, que consistia na encenação de um apanhado dos fatos mais relevantes do ano. *Paz e Amor*, o primeiro filme em forma de revista, resultou no maior sucesso de bilheteria até então, ultrapassando o recorde anterior: mais de 900 exibições só na capital federal. Em 1910, foi filmada a fita *A Vida de João Cândido*, baseada na biografia do marinheiro que comandou o levante da esquadra, conhecido como Revolta da Chibata. Em 1919, surge em São Paulo o filme *O Crime dos Cravinhos*, baseado em história recém acontecida e ainda sem desfecho judicial claro. O crime havia sido cometido algum tempo antes e envolvia pessoas ilustres: a conhecida como “rainha do café”, da família Alves Junqueira, mandara assassinar um genro supostamente mau-caráter. Como

## Estudos Socine de Cinema

o crime ainda estava repercutindo politicamente, a estréia do filme foi tumultuada: com o público lotando um modesto cinema paulistano, a polícia invade a sala e apreende a fita. Na segunda tentativa de estréia, com o escândalo ainda mais quente, lança-se a fita, dessa vez com sucesso, com estardalhaço publicitário em toda a cidade. O público acorre em massa e o filme chega a dar lucro aos produtores, o que não era comum.

Em 1912, na França, Louis Feuillade lançou nos cinemas um filme em episódios, em que cada novo episódio era lançado semanalmente: *Fantômas*. O filme seriado estendeu-se por vários meses. No ano seguinte, nos Estados Unidos, William Selig produz um filme do mesmo gênero, em episódios, porém, com a novidade de que cada nova estréia era acompanhada de um novo capítulo publicado em folhetim em um jornal de grande circulação. Foi um sucesso imediato. Essa idéia se aproveitava da grande atração exercida pelo gênero de aventuras e melodramas veiculados em forma de folhetins e ao mesmo tempo pela força da imprensa. Os grandes jornais americanos e franceses disputam os direitos dos filmes-folhetim e contratam escritores-roteiristas para criá-los com exclusividade. A partir daí, sucedem-se sucessos sem precedentes na recente história do cinema, sendo que de 1921 a 1927 o gênero alcança sua maior projeção. Em jornais menores, contratam-se escritores para escrever folhetins apenas inspirados em filmes já exibidos, nesse caso filmes unitários, não produzidos em série. Mais tarde, a imprensa adapta a idéia de filme seriado para a fotonovela, que utiliza material fotográfico e texto folhetinesco, dando fim a sua estreita colaboração com a produção de cinema. Com o advento da televisão, especialmente no Brasil e no México a telenovela assumiu essa herança, dispensando a parceria da imprensa como criadora, mantendo-a apenas como divulgadora por meio da criação de um *star-system* ligado à televisão e da publicação diária de sinopses bastante resumidas dos capítulos diários. Os Estados Unidos produzem igualmente para a televisão seriados que chegam a durar anos, mantendo com a imprensa uma relação semelhante à das telenovelas brasileiras.

A relação do cinema com o folhetim pode auxiliar também a compreensão do caráter do público leitor da virada do século XIX para o XX, que em parte coincide com o público espectador de cinema. Sob a perspectiva do cinema atual, todos aqueles filmes que se inspiram em fatos reais mediados pela escrita – folhetim na maioria dos casos citados – ou pelo teatro de revista podem ser considerados precursores dos filmes que vemos hoje, baseados em literatura testemunhal.

## Notas

<sup>1</sup> Hector Babenco já afirmou em entrevista, por exemplo, que estabeleceu uma ligação forte com o médico Dráuzio Varella, desde que este o tratou de seu câncer.

<sup>2</sup> Até o radical *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis foi inicialmente publicado em forma de folhetim.

<sup>3</sup> Consta que em 1904, quando da inauguração da Avenida Central, no Rio de Janeiro, as pessoas elegantes passeavam e cumprimentavam-se com um entusiasmado “*Vive la France!*”.

<sup>4</sup> SCHWARTZ Vanessa R. Schwartz “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-do-século”, in: *O cinema e a invenção da vida moderna*. É desse ensaio que extraímos a maior parte das informações sobre as atrações da Paris pré-cinema.

<sup>5</sup> Não deve ser casual que o Necrotério de Paris é fechado em 1907, um ano marcado pela grande proliferação dos cinemas na cidade.

<sup>6</sup> A reprodução de fotos ainda não era utilizada em jornais porque a tecnologia ainda não o permitia; por isso, a ilustração era feita com desenhos “fotográficos”.

<sup>7</sup> Sabe-se que, pelo menos na Europa, os panoramas são mais antigos: começam a surgir no início do século XIX, nessa época talvez fornecendo notícias em um mundo anterior à popularização da imprensa, tendo desaparecido décadas depois. Ressurgem no final do século XIX como mais uma forma de representação da realidade.

<sup>8</sup> Encantado com o sucesso do primeiro, Vítor Meireles ainda pinta mais alguns nos anos seguintes, os quais, apesar do grande público que atraem, não lhe compensam financeiramente.

<sup>9</sup> Desde 1897, quando Méliès começou a filmar, percebeu o apelo do documentário junto ao público e logo começou a produzi-los também. Porém, desagradado com as dificuldades de ir a campo filmar, e sendo ele um homem de teatro, logo teve a idéia de encenar os eventos recentes, como se os tivesse documentado. Esses filmes ficaram conhecidos como “Actualités postiches”

### **Referências Bibliográficas**

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A “Bela época” do cinema brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

JEANNE, René e FORD, Charles. *Le cinéma et la presse 1895-1960*. Paris, Armand Colin, 1961.

ROSSELL, Deac. *Living Pictures. The origins of the movies*. New York, State University of New York Press, 1998.

SCHWARTZ, Vanessa R. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”, in: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo, Cultura Editores Associados, 2001.

# **CRÍTICA DE CINEMA 2**

## A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica?¹

ALEXANDRE FIGUEIRÔA

UNICAP

Nos anos de 1987 e 1988, chamaram-me atenção artigos publicados pelas revistas cinematográficas especializadas francesas sobre filmes brasileiros que haviam sido exibidos em festivais europeus. *Um Trem para as Estrelas*, de Carlos Diegues, estava na Seleção Oficial do Festival de Cannes 87 e *Natal da Portela*, de Paulo Cesar Sarraceni, fora apresentado na Quinzena de Realizadores de Cannes em 1988. Outros filmes haviam circulado em retrospectivas de outros eventos. Foi o caso de *Anjos da Noite*, de Wilson Barros e *O Homem da Capa Preta*, de Sérgio Rezende.

O conteúdo bem variado desses artigos – geralmente em formato de balanço analítico – tinham, porém, um ponto em comum: estabeleciam uma relação entre os filmes comentados e o Cinema Novo. Lendo-os observei ser essa relação caracterizada sobretudo por uma evocação nostálgica daquilo que havia representado, para a crítica cinematográfica dos anos 60, esse movimento tal como ele havia sido difundido na Europa. Para as obras dos realizadores que haviam integrado o grupo do Cinema Novo, a alusão ao envolvimento com o movimento era obrigatória, mesmo se os redatores das revistas vissem nos novos filmes uma recusa às “ambições mais elitistas do Cinema Novo e uma inscrição na via de um cinema nacional-popular” como observou, à época, o crítico de *Positif*, Jean Gili, a propósito de *Natal da Portela*.

De qualquer maneira os artigos demonstravam que as revistas especializadas se mantinham fiéis à linha geral que havia norteado suas apreciações dos filmes do movimento nas décadas precedentes. Isso era ainda mais evidente quando elas se reportavam às obras dos novos cineastas cujas estréias ocorreram depois dos anos 70 e não se consideravam forçosamente herdeiros estéticos ou políticos do Cinema Novo. As revistas, no entanto, evocavam sempre elementos que pudessem estabelecer uma comparação direta com o mesmo. Nessas comparações era em geral possível se perceber de maneira clara uma desvalorização dos filmes desta nova geração em relação aos critérios de avaliação crítica estabelecidos a partir das obras clássicas do Cinema Novo. O conhecimento prévio e consagrado do movimento impunha restrições aos novos filmes pela não observação desses critérios e faziam ver a existência de uma diferenciação que terminava por dar ao Cinema Novo o papel de modelo de referência a ser respeitado e mesmo a ser seguido.

Um exemplo para ilustrar tal situação nos é dada pelo artigo *Brésil, ma fatale attraction*, publicado no *Cahiers du Cinéma* (em fevereiro de 1988)

escrito por Bill Krohn. O artigo é um balanço da passagem de Krohn no Rio de Janeiro durante o Festival Internacional de Cinema, ocasião que lhe permitiu ver alguns filmes da nova geração de cineastas brasileiros. No artigo, Krohn assinala que “na maior parte dos filmes vistos era quase impossível indicar onde eles haviam sido feitos”. Segundo ele, em *Anjos da Noite*, apenas o fato de ser falado em língua portuguesa permitia tal identificação e em *O Homem da Capa Preta*, se mudássemos dez por cento dos planos não se saberia mais se ele seria um filme brasileiro. Krohn sugere como razão para isso o fato dos cineastas estarem em busca de um modelo cujo objetivo seria de conquista em primeiro lugar do mercado internacional. Ele fala ainda de “amnésia cultural” e observa que a jovem geração parecia ter virado as costas aos ideais estéticos e políticos do grupo do Cinema Novo.

Impor restrições aos novos filmes baseados sobre pressupostos estabelecidos nos anos 60 e reconhecer como defeito o fato deles não possuírem as mesmas qualidades estéticas e temáticas que tinham feito a grandeza de seus predecessores era certamente um equívoco. Evidentemente, neles não existia mais o Brasil cinematográfico percebido a partir de uma elaboração visual que adotava o sertão do Nordeste como motivo tal e qual havia proposto o Cinema Novo. Via-se um Brasil cinematográfico que refletia desde então o país urbano no qual ele havia se tornado, detentor de um mosaico de influências culturais e uma terra de contrastes onde modernidade e subdesenvolvimento se confundiam na sua realidade e na sua representação.

Por que, então, mesmo decorridos vinte anos da descoberta do Cinema Novo na França, o movimento era ainda para a crítica francesa contemporânea o principal ponto de referência para falar do cinema brasileiro? Por que as reprovações feitas aos novos filmes não eram sobre seus problemas intrínsecos, mas se justificavam sobretudo a partir de uma falta de relação direta com as obras consagradas do Cinema Novo? Estas questões evidentemente me sugeriram possibilidades de respostas e pouco a pouco estabeleceram a linha de pesquisa que desejava desenvolver. A crítica francesa estava ainda, mesmo passados tantos anos, fortemente implicada na consolidação dos cânones analíticos estabelecidos nos anos 60. Assim sendo, não era difícil de suspeitar o interesse da crítica em preservar esses valores, pois eles representavam um modelo do Cinema Novo que respondia às necessidades de avaliação por ela propostas, mesmo se tal ação comportava uma idéia congelada do cinema brasileiro.

A partir daí me ocorreu a idéia de que a “onda” do Cinema Novo na França foi de fato uma invenção da crítica. Apenas se aproximando desse cinema e concebendo para ele um modelo sociocultural onde as significações pudessem ser compartilhadas e compreendidas junto ao meio cinéfilo francês, os críticos das revistas especializadas puderam assumir o seu controle enquanto evento e articular uma estratégia promocional para sua difusão. Essa invenção permitiu à crítica francesa, até hoje, sentir-se à vontade para convocar essa estratégia o quanto for preciso para guiar qualquer análise sobre os filmes realizados no Brasil e permaneceu como o paradigma da imagem do cinema brasileiro na França.

O lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, nas salas parisienses em 1998 e a acolhida das revistas especializadas francesas atuais confirmam a pertinência e atualidade disso que tento demonstrar. Foi o *Cahiers du Cinéma* quem ofereceu os melhores exemplos. A revista durante alguns meses publicou uma série de artigos nos quais descobre-se semelhanças com a estratégia promocional concebida na década de 60 para o Cinema Novo. O primeiro artigo dessa série apareceu no número julho-agosto 98 e intitulava-se emblematicamente “*Cinema Novo, le retour*”. Ele foi escrito pelo chileno René Naranjo Sotomayor e faz um balanço de um renascimento anunciado do cinema latino americano. Após o artigo de Sotomayor, há uma entrevista com Walter Salles feita por Laurent Desbois.

Vamos verificar nesses textos, não apenas a recuperação de antigos temas caros à crítica francesa, mas também estratégias discursivas que ligam de maneira inelutável o filme de Salles às proposições e pontos de vista que o *Cahiers* sempre sustentou com relação ao Cinema Novo. As informações contidas nesses artigos suscitam uma expectativa de renascimento do cinema brasileiro tendo o modelo do Cinema Novo como referência. A descrição do conteúdo do filme vai então evocar na obra de Salles os elementos onde as significações – as baseadas na realidade mostrada no filme e as simbólicas – reencontram as bases do modelo cultural concebido nos anos 60 – o realismo social, a busca de uma identidade nacional e o sertão como espaço mítico na oposição meio rural verso meio urbano. Nas questões colocadas o próprio Salles apresenta-se como alguém influenciado diretamente pelo movimento e, por consequência, pela *Nouvelle Vague*, que faz sua reaparição como modelo consagrado de filmagem com orçamento pequeno.

Na *Positif* o filme não recebeu a mesma atenção. Uma nota crítica de Jean-Pierre Jeancolas de dezembro 98 revela, portanto, o apego da revista a sua orientação analítica tal como elas eram vistas nos anos 60 com relação ao Cinema Novo e naquilo que a distinguia do *Cahiers*. Jeancolas aproxima o filme de um Neorealismo minucioso e assinala o olhar documentarista de Walter Salles que, segundo ele, “via o país como ele é”. A comparação com o Cinema Novo é proposta para dizer que o cineasta se desembaraçou (ou privou-se) da violência barroca e da loucura expressionista de Glauber Rocha ou Carlos Diegues nos tempos do movimento. Por outro lado percebe-se que para *Positif*, como sempre, a *Nouvelle Vague*, movimento que a revista sempre ignorou, passa ao largo.

A proposição principal do meu trabalho foi assim de traçar as relações entre a crítica francesa das revistas especializadas e o Cinema Novo a partir de um prisma sobretudo histórico e sociocultural conduzido por uma investigação em que procurei explorar as idéias que agiram nessas relações. Ele teve dois objetivos. Primeiro colocar em evidência as manobras de ação dos redatores das revistas cinematográficas que terminaram – face aos interesses culturais estabelecidos – por difundir o Cinema Novo como um modelo de cinema social e político conveniente às suas necessidades. Em seguida, tentar provar se, a partir

desse modelo, o Cinema Novo foi mobilizado de maneira a desempenhar, para os redatores, um papel de substituto dos movimentos precedentes (Neorealismo italiano e *Nouvelle Vague* francesa) dentro das intenções de interpretação dos novos cinemas defendidas por suas publicações.

O objeto escolhido para conduzir a investigação foi o conjunto de artigos elaborados e publicados pelos redatores das revistas especializadas independentes e de cineclubes. A leitura dos artigos mostraram a possibilidade de reconstruir o percurso feito pelo Cinema Novo na imprensa especializada e de apreender as idéias fundamentais veiculada por seus autores, entre os quais Louis Marcorelles, Robert Benayoun, Georges Sadoul, Michel Ciment, Albert Cervoni, Guy Gauthier, René Gardies, René Prédal. Os artigos foram selecionados em cinco publicações – as independentes *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, e as ligadas ao movimento cineclubista francês *Cinéma, Image et Son* e *Jeune Cinéma*.

As revistas eram um espaço propício para a descoberta de novas visões para o cinema e permitia a seus redatores promover uma ação cultural na difusão dos filmes que lhes conviessem. Isso era possível graças a politização dos intelectuais, o desgosto da crítica francesa com os caminhos ideológicos tomados pela *Nouvelle Vague* e sobretudo a devoção de um grupo de críticos por cinematografias emergentes. Entre as revistas independentes, a *Cahiers du Cinéma* se caracterizava pela sua sustentação à política dos autores e *Positif* pelo seu apoio a um cinema de ação política.

Nos anos 60 o Cinema Novo ocupou na França um lugar particular entre os novos cinemas. Isso foi possível pela promoção orquestrada por certos críticos das revistas cinematográficas. O Brasil ocupava um espaço privilegiado nas relações culturais que a França havia estabelecido com os países sul-americanos. De fato, apesar da imagem paradisíaca e exótica que os franceses em geral emprestavam ao país, as estreitas ligações culturais entre as duas nações remontavam ao século 19. Além disso, os acordos culturais firmados entre os dois países e a difusão do resultado de pesquisas antropológicas no território brasileiro tornavam possível a retomada de uma proximidade que, certamente, não era indiferente para a nova geração de críticos de cinema.

A situação social e política do país no início da década de 60 era também um fator de convergência dos interesses dessa geração. O Brasil se distinguia de outros países não socialistas pelo processo político para o qual ele se dirigia naquele momento preciso. Processo que fazia crer aos observadores a iminência da tomada de uma via pré-revolucionária. Os intelectuais e os artistas de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social e, no cinema, um grupo de jovens se lançou na realização com o objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem e uma estética ancorada na realidade social e cultural do país.

O grupo comandado por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha propunha intervir na vida política do país através dos filmes e de criar as condições para o Brasil poder ter sua indústria cinematográfica, uma maneira de escapar ao colonialismo econômico e cultural ao qual estava submetido. Tal situação mobilizava a crítica cinematográfica francesa, ela também, de mais em

mais, voltada a um politização de suas atividades e desejosa de quebrar as estruturas tradicionais da realização e distribuição mundial de filmes.

O encontro entre o Cinema Novo e a crítica francesa foi a ocasião de uma reaproximação entre as duas culturas tendo os filmes como elementos de convergência. A dinâmica desse reencontro estabeleceu relações que podem ser consideradas, por um lado, como uma reedição das relações cultivadas entre os intelectuais dos dois países depois de muito tempo e, por outro, uma renovação das ligações pelo viés de uma atualização das trocas praticadas que, sem negar completamente aquilo que havia sido construído, ensaiava redimensionar os papéis dos atores das relações. A difusão e a promoção do Cinema Novo dispensada pelas revistas ocuparam assim um lugar especial nesta articulação. Ligadas e inseridas no meio cinéfilo e no circuito de salas de arte francesas, as revistas tornaram possível a atribuição de um valor cultural às obras do Cinema Novo permitindo seu reconhecimento enquanto movimento criador de uma maneira de fazer e de viver o cinema.

No discurso sobre o Cinema Novo a ação de argumentar sustentava sobretudo sua promoção através do relato descritivo da realidade brasileira, do contexto de produção dos filmes e de sua interpretação enquanto evento. Esse discurso introduzia a idéia de que novas imagens produzidas pelos realizadores de países periféricos davam um outro conhecimento do mundo onde o mais importante era a revelação de uma realidade a partir do ponto de vista daqueles que nela estavam integrados. A crítica colocou em ação novas estratégias de apreciação da obra cinematográfica utilizando instrumentos emprestados às ciências sociais para explicar aquilo que escapava aos elementos especificamente filmicos. Vale lembrar que os filmes dos novos cinemas eram vistos quase apenas nos festivais, nas salas de “arte e ensaio” e, posteriormente, nos cineclubes cabendo aos críticos – espectadores privilegiados – o papel de interlocutores e divulgadores dessas culturas distantes e também de promotores de mostras cujo objetivo era tornar os filmes conhecidos de um público mais vasto.

De fato o apoio acordado ao Cinema Novo foi em parte o resultado do interesse dos redatores de revistas por filmes etnográficos, pelas experiências do cinema direto e pela necessidade de colocar em ação um diálogo entre a cultura dos realizadores e a cultura européia para apagar definitivamente os traços do colonialismo econômico e cultural existente depois de décadas. A análise crítica, diante dos acordos ideológicos prévios estabelecidos entre o cineastas do Cinema Novo e os redatores, tentava substituir o olhar exótico fundado sobre o pitoresco das imagens por uma pesquisa de autenticidade cultural. Verifica-se igualmente que a concepção do modelo de cinema político para o Cinema Novo foi uma consequência da politização da vida intelectual dos críticos cinematográficos a partir dos anos 50. A esse propósito destaca-se a evolução da influência das interpretações guiadas pelo marxismo e a maneira na qual a militância cinéfila se transformou em militância política. Essa prática identificava nos novos cinemas provenientes da América Latina os elementos constitutivos de um cinema revolucionário.

A primeira conclusão do trabalho foi constatar que o Cinema Novo brasileiro tornou-se de fato um bom instrumento para a ação empreendida pela crítica francesa de revistas especializadas em sua missão de promover a renovação cultural da arte cinematográfica nos anos 60. Essa ação forma a base do discurso sobre o Cinema Novo elaborado pelos redatores para promover o movimento lhe atribuindo uma imagem que não correspondia obrigatoriamente à sua imagem real, aquela concebida pelos cineastas brasileiros, mas à imagem que esses redatores queriam e eram capazes de difundir da realidade brasileira como eles a conheciam.

Encontrando significações comuns fundadas em acordos ideológicos preestabelecidos, os redatores completaram a construção do modelo cultural para esse cinema movendo e adaptando seus valores de maneira que ele pudesse ser compreendido na França. De início, nos textos informativos – pela descrição e interpretação do Cinema Novo enquanto evento cultural – e, em seguida, através das opiniões emitidas nos textos críticos sobre os filmes, eles asseguraram a propaganda eficaz de uma concepção do cinema como arte engajada que preenchia as expectativas ideológicas de uma parte do meio cinematográfico francês.

A segunda conclusão foi constatar que a aceitação exigia a atribuição de papéis que correspondiam às linhas críticas conduzidas, desta vez, pelo consenso redacional de cada revista. O movimento desempenhou para a crítica francesa um papel substitutivo, isto é, ocupou nas revistas especializadas o espaço antes dominado pelo Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Analisando o discurso informativo e o discurso crítico elaborado pelas revistas, observa-se que o papel substitutivo foi bem aplicado pela *Cahiers du Cinéma*, revista onde o modelo cultural atribuído ao Cinema Novo tinha ares de modelo teórico e era assim capaz de seguir a lógica de evolução dos movimentos cinematográficos por ela defendidos. Para *Positif*, revista que desprezava a *Nouvelle Vague* e onde o consenso redacional recusava o desenvolvimento de modelos teóricos para se aproximar dos filmes, o Cinema Novo era unicamente uma confirmação da noção de cinema de ação política que animava a reflexão das páginas da revista.

A análise do processo de construção do modelo cultural do Cinema Novo e os papéis que lhe foram atribuídos para assegurar sua difusão, permitiu chegar-se a outras constatações das relações entre a crítica francesa e o movimento brasileiro. A primeira é ver que esse modelo, para garantir a promoção desejada pelos redatores, acabou por esquematizar uma visão sociocultural e política brasileira que engendrou uma idealização do movimento. A utilização de um modelo ideal tornou concreta as expectativas do meio cinematográfico em relação aos novos cinemas e, durante um certo período, impôs um consenso positivo na avaliação das obras. Observa-se, porém, que as proposições analíticas encetadas pelos redatores de revistas teve também conseqüências nefastas. A principal foi a restrição provocada pelo apego quase dogmático a uma concepção de cinema social e cinema político que uma vez instaurada desde então

guiou todas as relações entre a crítica francesa e o cinema brasileiro. Uma outra constatação é que, apesar do desejo dos protagonistas dos acordos de colocar as relações culturais em um novo patamar que tentavam apagar os inconvenientes ideológicos observados anteriormente, muitas vezes eles apenas instituíram outras incongruências guardando imagens estereotipadas da cultura brasileira, a forma mais evidente de manter as significações compartilhadas entre o Brasil e a França.

### **Nota**

<sup>1</sup> Texto escrito a partir da tese *La vague du Cinema Novo en France fut-elle une invention de la critique?* defendida em janeiro 1999 na Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle sob a orientação de Jacques Aumont e publicada por L'Harmattan, dezembro 2000.

**CINEMA BRASILEIRO 4:  
VIOLÊNCIA**

## ***Bahia de Todos os Santos, Barravento e A Grande Feira: uma trilogia da fome<sup>1</sup>***

MARIA DO SOCORRO CARVALHO

UNB

A partir de uma visão em perspectiva desses três filmes realizados na Bahia, entre 1959 e 1961, elaboram-se algumas hipóteses em torno deles. Embora com concepções estéticas diversas, imagina-se que eles compõem uma trilogia, cuja ligação principal é a discussão sobre a fome e suas formas de representação. Por se tratar de uma trilogia de autores diferentes, pode-se afirmar que a proximidade de pensamento entre os realizadores resultou de uma preocupação social e política que atingia mais amplamente a sociedade, expressando-se nos filmes. Nessa abordagem, *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, *Barravento*, de Glauber Rocha, e *A Grande Feira*, de Roberto Pires, ganham novos significados quando reunidos em uma “trilogia da fome”.

Além da fome como tema comum, outros dados justificam a vinculação entre as obras, tanto na forma quanto no conteúdo. Elas pretendem discutir a pobreza de um povo e suas estratégias de sobrevivência, em estreita relação com a marginalidade. Conseqüências do sonho baiano de desenvolvimento, as três produções são, ao mesmo tempo, sua afirmação e negação. Empenhados em não explorar o exotismo da paisagem e das manifestações populares da Bahia, seus realizadores utilizam-se, contudo, dessas mesmas características, tão presentes no cotidiano da cidade do Salvador.

Abordando diferentes aspectos da pobreza, *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A Grande Feira* mostram a fome através de mundos próximos ao abastecimento da cidade. O transporte, a produção e a distribuição de alimentos são, respectivamente, os assuntos de cada um deles, vistos a partir de carregadores do porto, pescadores e feirantes. É, portanto, uma trilogia da fome que emerge do universo da nutrição.

Os três filmes apresentam estruturas circulares, com finais abertos, para mostrar o sentido educativo dos acontecimentos narrados. *Bahia de Todos Santos* começa e termina no cais do porto. No início, Tônio rouba um relógio de ouro de um homem que chega à cidade em um saveiro. No final, ele impedirá que o companheiro Manuel roube uma carteira. Depois de viver a história contada no filme, Tônio muda, não quer mais roubar nem deixar que Manuel o faça.

*Barravento* também acaba onde havia começado, na praia, sob um farol. No final, vê-se Aruã sair pelo mesmo lugar em que Firmino entrara no início, quando surge das pedras atrás do farol que delimita o vilarejo. Depois de conscientizar Aruã da necessidade de ação e de fazê-lo romper com a magia,

Firmino desaparecerá. Na abertura do filme, a imagem do farol parecia apenas compor a paisagem enquanto na última seqüência ela ganha significados evidentes. Aruã seria agora uma espécie de farol, alguém que ajudaria pessoas em situação semelhante a dele a encontrar um rumo, pois cada negro que se salvava poderia salvar um milhão, conforme a fala de Firmino.

De modo mais evidente, *A Grande Feira* volta a repetir a circularidade em sua narrativa ao iniciar-se e encerrar-se com o poeta popular na parte baixa do Elevador Lacerda. Anunciando o fim da feira de Água de Meninos, ele introduz o espectador na problemática de sua extinção e explicita a posição dos realizadores ao apresentá-la como um escândalo que provocaria o desalojamento de milhares de famílias e deixaria centenas de saveiros sem porto. Já no final do filme, há um corte brusco na narrativa, e o poeta reaparece no mesmo lugar. Trazendo os espectadores de volta à realidade, ele informa sobre os últimos fatos daquela história que ultrapassava a ficção e invadia suas vidas. A intenção era mostrar que o filme terminava sem a resolução do problema, pois os interesses econômicos continuariam a tentar destruir a Feira.

Essas estruturas circulares quando superpostas formam uma espécie de espiral, figura geométrica gerada por um ponto móvel que gira em torno de um ponto fixo, ao mesmo tempo em que dele se afasta ou se aproxima segundo uma lei determinada. Aplicando-se a definição da geometria aos filmes estudados, pode-se imaginar que seus personagens correspondem ao ponto móvel girando em torno da fome, que é o ponto fixo, dele se afastando ou se aproximando segundo as expectativas dos realizadores sobre a realidade.

Embora se retorne ao mesmo lugar, o círculo não se fecha porque sua trajetória foi modificada, fazendo com que os personagens não voltem mais ao ponto de partida, mas se aproximem dele em um plano acima. Nos três casos, a câmera volta ao local de onde partiu para reencontrar personagens renovados pelo processo de conscientização a que foram submetidos ao viver sua própria história. O porto indicaria a possibilidade de deslocamentos, a tentativa de exploração de lugares desconhecidos. O farol seria o guia que orienta a trajetória, permitindo que se realizem descobertas. Sem muita sutileza, o elevador, mostrado de baixo para cima com um movimento ascendente de câmera, pretenderia afirmar a elevação da consciência do povo a partir de exemplos individuais. Na repetição dessa circularidade que leva a câmera do porto ao farol e depois ao elevador, esboça-se a idéia de aumento de percepção, aprendizado e esperança de luta entre as vítimas dos problemas sociais.

Além desses elementos que simbolizam a concepção de “saltos qualitativos” na consciência popular, sintetizada aqui na imagem da espiral, três personagens de cada um dos filmes se destacam na construção de uma trajetória circular ascendente ao redor da fome, reafirmando a continuidade entre *Bahia de Todos os Santos*, *Barravento* e *A Grade Feira*. São os marginais Pitanga, Firmino e Chico Diabo, que parecem se deslocar de um filme a outro como se fossem a mesma pessoa, em momentos diferentes de sua vida. No final da adolescência, ainda um marginal que sobrevivia de pequenos furtos e da venda

de contrabando, seria preso por se envolver em movimentos sindicais então ilegais. Alguns anos depois, ele chegaria à vila dos pescadores para esconder-se da polícia, pois continuaria a descarregar contrabando de navios e a ser visto como “elemento subversivo”. Mais tarde, já com passagens freqüentes pela polícia por roubo, exploração da mendicância e até assassinato, manter-se-ia consciente de sua condição de vítima de uma sociedade injusta, tornando-se um líder entre os que viviam em torno da feira de Água de Meninos.

Pitanga é um personagem pequeno na história de *Bahia de Todos os Santos*, mas tem papel decisivo no encaminhamento da trama. Logo nos primeiros minutos do filme, apresenta-se como o mais insatisfeito entre os seis jovens marginais. Ele está sempre pronto a reclamar de algo ou a brigar com alguém. Mas sua revolta vem do contato com a pobreza, da noção clara das injustiças sociais existentes à sua volta. Obrigado a fugir por causa do incidente que provocou as mortes do policial e de seu irmão, Pitanga só reaparecerá no fim do filme, depois de capturado junto com os estivadores. Antes da fuga, diante dos amigos, da mãe e da irmã, reage mais uma vez com agressividade frente às expressões de lamento de todos, já que ninguém seria culpado pelo que estava acontecendo, “*não se teve de roubar sempre pra comer?*”, perguntava. Mesmo assumindo o passado vivido na ilegalidade, deve-se imaginar uma exacerbação de sua revolta contra as injunções políticas e sociais depois desse episódio e, principalmente, esperar atitudes mais radicais após o período passado na prisão.

*Barravento* começa com a chegada de Firmino à vila de pescadores, e desde suas primeiras falas pode-se notar a proximidade entre o jovem marginal Pitanga e o malandro Firmino, não por acaso, ambos interpretados pelo ator Antônio Luis Sampaio (futuro Antônio Pitanga). Ainda que os dois tenham origem definida em cada um dos filmes e, portanto, sabe-se que não se trata do mesmo personagem, o discurso e as atitudes de Firmino parecem uma continuação das opiniões e dos comportamentos de Pitanga. Como a história de *Bahia de Todos os Santos* acontece no início dos anos 1940, a chegada de Pitanga a Buraquinho – agora sob o nome de Firmino Bispo dos Santos – ocorreria quase duas décadas depois. Ele estará agora no centro da trama.

Contrastando com a pobreza local, ele surge repentinamente na praia, lembrando o típico malandro da cidade grande, enquanto os homens do vilarejo, seminus, trabalhavam na pesca do xaréu. Desde sua chegada, vê-se que Firmino é diferente dos outros, embora também seja filho do lugar. Depois de observar que a vida ali não mudava, começam seus discursos contra a atitude passiva dos pescadores frente à exploração, pois o dono da rede apropria-se da maior parte dos peixes pescados. Em um crescendo, a fala de Firmino vai se transformando em ações, visando a obrigar os apáticos pescadores a agirem contra seus exploradores. E o filme converte-se na história do seu empenho em provocar mudanças, mesmo que para isso ele destrua o equilíbrio do lugar, provoque a fome de todos e até a morte de alguns. Com a consciência política adquirida na proximidade com a luta dos estivadores, e as estratégias de sobrevivência aprendidas na rua, Pitanga-Firmino seria em *Barravento* o agente da transformação, o germe de uma revolução que se fazia urgente.

Paralelamente à questão da exploração econômica, o filme introduz o problema da religião quando se fica sabendo que o Terreiro é o lugar onde tudo se resolve. Revoltado com tanta submissão, Firmino sabe que religião não resolve nada, que é preciso lutar, resistir para que as coisas aconteçam. Por isso, destrói a rede, pois é preciso que a fome aumente para que haja a revolta, “*a barriga precisa doer mesmo... quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez*”, afirma.

Firmino é o único personagem principal de *Barravento* que, ao final, não tem seu rumo definido. O último plano do filme em que aparece mostra-o afastando-se da vila de pescadores, sozinho, sumindo por trás das pedras à beiramar. Jean-Claude Bernardet considera que o personagem fica em suspenso enquanto Ismail Xavier afirma que, se no início, Firmino apresenta-se com um passado, ao final, ele não tem futuro<sup>2</sup>. Porém, quando se vê *Barravento* no conjunto da produção baiana do início dos anos 1960, pode-se pensar em um futuro para o personagem. Firmino Bispo dos Santos deixaria a praia de Buraquinho para ressurgir na Feira de Água de Meninos, em Salvador, agora sob o nome de Chico Diabo.

Novamente interpretado por Antônio Luis Sampaio, Chico Diabo é um dos personagens de *A Grande Feira*. Apresentando um mundo em torno da distribuição de alimentos à cidade, o filme de Roberto Pires completa a “trilogia da fome” de Salvador. O marginal Chico Diabo era mais uma vítima da tragédia social então vivida no Brasil. Na primeira seqüência em que aparece, ele é mostrado como um exímio ladrão e um frio assassino. Ao discutir com amigos sobre a questão da Feira, anuncia seu plano para resolvê-la: ele tocaria fogo em tudo, pois acreditava na necessidade de uma solução drástica para o problema – “*o pessoal de lá sempre achou que esta feira é o intestino da cidade. Pois bem, se a barriga tá suja, vou dar um purgante pra valer, é fogo, fogo em tudo*”, esbravejava.

Mais radical do que em Buraquinho, Firmino-Chico Diabo não hesitaria em destruir parte da cidade para que os explorados se dessem conta de sua condição de miseráveis oprimidos pelos donos do poder e do dinheiro. Outra vez, recorria-se à idéia da exacerbação da fome como recurso para que o povo se revoltasse e provocasse a mudança. Mas Chico Diabo queria ir longe demais, e o que seria atitude revolucionária entre os passivos e alienados pescadores era agora uma postura anárquica, que não traria benefício algum aos feirantes. Glauber Rocha justificou o marginal lembrando que se ele queria incendiar tudo era porque, em sua ignorância violenta, ele não via saída, pois descreia dos políticos, dos sindicatos e da justiça<sup>3</sup>.

A defesa de Glauber Rocha anuncia a importância da trajetória desse personagem, tornado violento pelas injustiças sociais, para a concepção da idéia que mais tarde será desenvolvida em diversos filmes do Cinema Novo. Imaginando encontrar-se nessa fome a originalidade da arte cinematográfica brasileira, esse cinema propunha que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifes-

tação da fome é a violência”. Pitanga, Firmino e Chico Diabo teriam, portanto, o “comportamento exato de um faminto que é a violência”<sup>4</sup>.

Esse personagem triplo representa também os cineastas. Tal como ocorria com os heróis dos filmes, para aqueles realizadores, o compromisso com um cinema voltado para os problemas sociais do país poderia valer mais que a própria vida, pois eles entenderiam essa fome que aqueles que a sentiam não poderiam compreender. Eles seriam capazes de interpretar a fome porque conheciam sua origem e, mais importante, deveriam apontar soluções para acabar com ela. Por isso, os jovens cineastas brasileiros acreditavam ser responsáveis pela concepção e deflagração da luta por uma sociedade mais justa que se fazia urgente no Brasil. E esses filmes que estão na raiz da “estética da fome e da violência” – uma violência não incorporada ao ódio, mas ao amor de ação e transformação – podem ser vistos como suas primeiras batalhas.

Outros elementos dos três filmes ampliam essa idéia de “uma trilogia da fome”, porém impossíveis de serem tratadas no âmbito dessa Comunicação. Os três utilizam a valorização da cultura popular como forma de aproximar-se das camadas mais pobres da população, reafirmando o caráter de “cinema popular”, feito para o povo e sobre o povo, buscado pelos cineastas e defendido pelo segmento da crítica comprometida com essa visão. Por isso, o candomblé, a música e a dança das ruas e dos cabarés bem como a literatura de cordel inserem-se nas histórias dos filmes como os realizadores talvez julgassem integrar a vida daqueles a quem desejavam retratar.

*Bahia de Todos os Santos, Barravento e A Grande Feira* foram exercícios de aprendizagem para os próprios cineastas. Como seus personagens, eles também aprendiam a conhecer a realidade enquanto aprendiam a filmar. Na repetição de temas, personagens, concepção de formas e construção de imagens, os realizadores estariam elaborando uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o pensamento de uma geração de jovens artistas que elegeu o cinema como sua principal forma de comunicação com a sociedade. Um cinema disposto a enfrentar as diversas manifestações da fome que dominava o Brasil. Não apenas fome de comida ou de outras necessidades básicas do ser humano, de igualdade e de justiça sociais, mas também fome de cultura, arte e liberdade de criação. Assim, nessa trilogia baiana, esboçava-se o cinema da fome e da violência que explodirá com o Cinema Novo ao longo da década de 1960.

## Notas

<sup>1</sup> Texto extraído de Maria do Socorro Silva Carvalho. “Uma Trilogia da Fome” in *A Nova Onda Baiana; cinema na Bahia (1958-1962)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1999.

<sup>2</sup> Ver J-C Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, pp. 58-64 e Ismail Xavier, *Sertão Mar*, Glauber Rocha e a estética da fome, São Paulo, Brasiliense/MEC, 1983, pp. 18-41.

## Estudos Socine de Cinema

<sup>3</sup> G. Rocha, “Depoimento (com biografia)”, *Diário de Notícias*, 26/11/1961.

<sup>4</sup> Trata-se da chamada estética da fome, concepção básica do projeto inicial do Cinema Novo, sintetizada por Glauber Rocha em um texto fundamental para a compreensão do movimento: “Por uma estética da fome”, elaborado em janeiro de 1965 e apresentado como “tese” na V Rassegna Del Cinema Latinoamericano, realizado em Gênova, na Itália. Transcrito inicialmente na *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, julho 1965, pp. 165-170, o trabalho foi republicado com “Eztetyka da Fome” em G. Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, pp. 28-33. Mais recentemente, ele foi incluído na biografia escrita por João Carlos Teixeira Gomes, *Glauber Rocha, esse vulcão*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977, pp. 594-599, com o título “A Estética da Fome”.

# Cores e corpos: uma análise dos filmes *Vidas Secas* e *Eu, Tu, Eles*

LILIAN MARINA TAVARES HODGSON

UFF, MESTRANDA

## I – Sobre os Filmes

Graciliano explica a ruptura que *Vidas Secas* significou para a representação do nordestino na literatura ao falar sobre o romance para José Condé, da revista *O Cruzeiro*, em junho de 1944:

*Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabarés bem falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros caboclos... A minha gente, quase muda, vive numa casa velha da fazenda, as personagens adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.* (Apud Sant'Anna: 178)

*Vidas Secas* narra a vida de uma família de retirantes na luta pela sobrevivência no sertão nordestino. Sobre as personagens, é interessante abordar uma questão que será trabalhada adiante: sua aproximação com a paisagem.

A aproximação homem/paisagem surge sistematicamente quando o autor iguala o personagem à paisagem seca, dando-lhe as mesmas cores primárias com que descreve o ambiente. Assim, o vermelho, o amarelo, o azul do sertão árido, refletem-se no soldado amarelo que prende Fabiano, muita vez nomeado apenas de “o amarelo”, na “barriguinha vermelha de Ba-leia”, no seu Tomás, que “passava, amarelo, sisudo” e na saia de ramagens vermelhas de Sinhá Vitória. Sobretudo, a fusão homem/paisagem transparece na fisionomia de Fabiano, pintado com aquelas três cores: “uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis.” p. 16 (*Sant'Anna: 163*)

Para pensar a passagem de *Vidas Secas* da literatura ao cinema, devemos refletir sobre como o uso do preto e branco no filme de Nelson Pereira dos Santos cria uma aproximação com o texto de Graciliano Ramos, traduzindo a escolha pelo vermelho, amarelo e azul feita no livro.

Ao trabalhar a fotografia de *Vidas Secas*, junto com Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos queria captar a verdadeira luz do Nordeste. Por causa da luminosidade intensa e da necessidade de recursos técnicos para lidar com a luz, o sertão acabava sendo retratado com uma beleza espetacular: ... a caa-

*tinga acaba se transformando num jardim, exótico, é verdade, mas num jardim. E é difícil fazer os personagens sofrerem naquela paisagem extremamente bela.* (Pereira dos Santos apud Salem: 172)

A fotografia buscada aproximava-se da de Cartier-Bresson: em p&b, diafragma medido pela luz do rosto e fundo estourado. Barreto foi ainda mais radical. Media a luz pelas sombras e não usava filtros difusores e rebatedores. Assim, obteve uma luz ofuscante, que lembra uma temperatura alta, e nos transporta para o cenário da seca. O p&b utilizado da maneira descrita promove uma perda da noção de perspectiva e da fronteira entre os corpos das personagens e o ambiente.

O filme de Nelson Pereira parte do mesmo pressuposto do livro de Graciliano, de buscar uma representação realista e não “embelezadora” do sertão. O discurso de *Vidas Secas* estaria na ordem da “filiação”, considerarmos suas relações com o cinema neo-realista, com o Cinema Novo e com as formas de representação do Brasil estabelecidas pelo movimento modernista. A própria imagem de um sertão miserável já havia sido muito explorada pela pintura modernista. Um exemplo disso é o quadro *Os Retirantes*, de Di Cavalcanti.

É através desse uso do p&b que *Vidas Secas* afirma-se como um verdadeiro acontecimento discursivo. Distante de qualquer tipo de estetização provocada pelas cores, o filme cria a imagem mais contundente já vista de um sertão miserável, onde seres humanos vagam sem história e sem personalidade, achatados na paisagem, sem qualquer noção de tempo e sem desejos. Essa imagem branca, seca e morta do sertão passa a fazer parte do imaginário brasileiro sobre o mesmo.

Atualmente, vivemos o que se tem chamado de Retomada do Cinema Nacional. Essa fase iniciou-se após o governo de Fernando Collor de Melo, quando, por motivos políticos e econômicos, a produção cinematográfica no país foi praticamente paralisada.

A Retomada trouxe novas formas para retrabalhar as representações do Brasil através do cinema. Um dos temas recolocado em cena foi o sertão. Ao “resignificar” o sertão, os filmes da nova safra parecem ter *Vidas Secas* e a trilogia do sertão, de Glauber Rocha – *Terra em Transe*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* como referências fundamentais. Porém, as ideologias envolvidas no processo discursivo são distintas e os sentidos construídos sobre o sertão se diferenciam.

Sobre *Eu, Tu, Eles*, reproduzo um trecho retirado de um folder de divulgação do filme, distribuído na época de sua exibição nos cinemas:

*“Eu, Tu, Eles baseia-se em fatos reais: uma mulher que vivia com três maridos, sob o mesmo teto, no interior do Ceará. A partir desta situação inusitada, Andrucha Waddington e a roteirista Elena Soárez criaram uma história fictícia que mistura humor e paixão e narra o desenvolvimento de um insólito quarteto amoroso comandado por Darlene Linhares (Regina Casé), mulher forte alegre e intuitiva... Eu, Tu, Eles conta com delicadeza uma história brasileira contemporânea que poderia, entretanto, ocorrer*

*em qualquer época e em qualquer outro lugar do mundo. Uma história de amor, amizade e dignidade que tem como cenário Russas, fictício lugarejo banhado pela forte luminosidade do sertão brasileiro.”*

Nesse pequeno extrato pode-se perceber diferenças fundamentais entre *Vidas Secas* e *Eu, Tu, Eles*. No primeiro filme as personagens quase inexistem individualmente e são um pretexto para a constituição do sertão brasileiro e do povo sertanejo (como coletividade). No segundo, o principal mote é a história de Darlene, protagonista, e sua relação com os três maridos. O sertão é um mero cenário. Ocorre uma quebra da imagem do sertão estabelecida por *Vidas Secas* e sua recuperação como lugar possível para viver e amar.

Essa nova posição mostra-se na composição dos corpos das personagens. Os corpos não só estão demarcados, como possuem personalidades, que dizem respeito à inserção das personagens no triângulo amoroso. Têm relevo, textura, profundidade.

## 2– Análise

As seqüências iniciais de *Vidas Secas* e *Eu, Tu, Eles* são bastante interessantes para esse trabalho. Além de apresentarem as personagens principais, estabelecem relações particulares entre as mesmas e o espaço diegético dos filmes. Exterior/interior ganham significados diferentes em cada um dos trabalhos, a partir do olhar de Fabiano e Darlene.

Em *Vidas Secas*, vou analisar a seqüência que se desenrola desde que vemos Fabiano e sua família vagando na paisagem sertaneja, até quando ele encontra a casa de fazenda abandonada e decide ficar por lá. Em *Eu, Tu, Eles* a seqüência para análise vai desde que Darlene deixa a casa da mãe, até que, desiludida, ela se junta ao caminhão de bóias-frias e se perde no sertão.

A trajetória das duas personagens (Fabiano e Darlene) é claramente oposta: do sertão para casa e de casa para o sertão. Mas, além dessa diferença de deslocamento, podemos perceber uma diferença mais profunda na relação dessas personagens com os dois espaços.

Para Fabiano, a paisagem sertaneja, pela qual ele tem que vagar por causa da seca, é sinônimo de fome, cansaço, medo. Um inferno, lugar ruim, como diz o menino mais velho. Encontrar a casa da fazenda, num momento em que vai haver um pouco de chuva, traz a esperança de reconstrução de uma vida mais humana, de reencontro com o trabalho e a família. Uma possibilidade de deixar de ser bicho, como ele mesmo diz. De ser mais gente.

Para Darlene, deixar a casa é uma libertação de seus deveres de filha e esposa. Na primeira seqüência, quando é abandonada na porta da igreja, sua atitude de reconstruir sozinha a própria vida, longe de casa, indica coragem. Quando passa a morar com o Josias, sua vida amorosa “paralela” se desenvolve sempre no exterior: nos rios, atrás das moitas, no meio do campo para capinar. É na paisagem sertaneja que ela se afirma e deixa de se submeter ao marido.

De qualquer forma, o “lugar” de Fabiano não deixa de ser a paisagem

## Estudos Socine de Cinema

sertaneja, enquanto o de Darlene permanece sendo o espaço doméstico. Isto pode ser notado nas seqüências finais dos filmes. Nelas há um retorno das personagens para suas situações iniciais, mesmo que no caso de Darlene haja uma modificação na situação inícial.

Quando os urubus e o sol voltam a tomar o céu, Fabiano volta ao sertão, sem outra alternativa para sobreviver. Ele abandona a casa e os sonhos que começaram e se delinear nela. Já Darlene acaba por inserir os três maridos e todos os filhos na mesma casa, com a aprovação, mesmo que contrariada, de Josias. O que era proibido e tinha que ser feito em outro lugar é trazido para a rotina doméstica.

### Vidas Secas

Lettering de abertura:

Este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É, antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade de nossos dias de extrema miséria que escraviza 27 mil nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.

Paisagem sertaneja preto e branca. O sol é muito forte. O contraste é alto e mal delimitamos os contornos e formas das coisas. A paisagem é quase desértica. No canto esquerdo do quadro há uma árvore completamente seca e desfolhada. O silêncio é quase absoluto, a não ser pelo insistente e contínuo zumbido de um mosquito. Entram os créditos e a paisagem permanece assim durante muito tempo.

Aos poucos, delimitamos figuras não identificáveis, como pontos pretos, se movendo no fundo do quadro. A câmera se move para a esquerda e vemos um bloco de pedra. As pessoas, que já começávamos a identificar melhor, somem no meio do mato. Uma cadela (Baleia) corre por entre as pedras. É a primeira personagem que avistamos mais claramente.

Surgem as silhuetas de Fabiano e Vitória. Os dois passam em frente à câmera. Estão na contra-luz. Seguem andando, carregando objetos nas cabeças, acompanhados pelos filhos. Seus corpos, marcados por luzes e sombras muito fortes, têm a mesma textura da paisagem e se confundem com a terra (branca) e com o mato (rajado de preto e branco). As superfícies são igualmente irregulares, o que aumenta as regiões de sombras e faz com que elas se confundam.

Sentam-se para descansar sob uma árvore. Seus rostos estão mais próximos, mas sempre na contra-luz, cobertos por uma sombra. Comem farinha com as mãos enquanto ouvimos o barulho do papagaio. Rosto de Vitória. Ela pega o papagaio e torce o pescoço do bicho. Diz: *Também, não servia pra nada. Nem sabia falar.* Eles assam o animal numa fogueira improvisada.

Seguem caminhando. Cansado, o menino mais velho deita-se no chão, que é totalmente branco. Ele coloca a trouxa que carregava na cabeça ao seu lado e enrosca-se sobre o próprio corpo, como uma segunda trouxa.

De cima, dá pra ver o menino mais velho que continua deitado no chão ao lado da trouxa. A criança e o objeto parecem “um par de vasos”. Fabiano chama. O menino olha para o pai – subjetiva: detalhe da sombra bem marcada de Fabiano, que caminha. O menino olha para o céu – subjetiva: o sol queima por entre as árvores completamente secas, queimadas.

Vitória está inteiramente na contra-luz. Mal se vêem seus traços. No fundo, a paisagem sertaneja. É uma paisagem limitada, pequena. O horizonte é próximo. Ela diz: *Besteira continuar. Por aqui nós nunca que vamos chegar.* Fabiano: *Deixa de ser mole, o xente.* Vitória: *Tanta volta. Não tem fim.* Fabiano: *É nós temos que ir pelo rio.* Vitória (ri): *La chegar meio-dia... Tô cansada de andar nesse sertão.*

O menino mais velho olha para cima, anda devagar, com a boca aberta, o rosto suando. As coisas quase caem de seus braços, semi-abertos. O céu roda duas vezes. O menino cai no chão, quase desmaiado. Ele começa a chorar. Fabiano diz: *Anda, condenado do Diabo.* Volta e cutuca o menino duas vezes com a arma que carrega (tipo espingarda). Ele continua chorando, caído. Vitória grita: *Vamo, se avie.* Fabiano olha para o menino caído, pega-o nas costas e vai até mulher. Seguem caminhando.

Chegam na fazenda abandonada. Fabiano segue rente à cerca do curral e grita: *Ê boi....* Param na sombra de uma árvore, onde Vitória, Baleia e as crianças se acomodam. Baleia vê uma preá, chora e corre atrás do animal. Fabiano senta-se ao lado da mulher. Close dos dois lado a lado, primeiro na diagonal, depois de frente. Estão calados. Ele olha para o céu e diz: *Vai chover* e Vitória: *Deus queira e a virgem santíssima também.*

O sol queima por entre as árvores.

## **Eu, Tu, Eles**

Tela preta. Música percursiva, por enquanto só instrumental. Letterings vermelhos:

Conspiração Filmes

Columbia Tristar Filmes do Brasil e Sony Pictures Classic  
present

Reginá Casé em

Eu, Tu, Eles

Entra vocal da música e créditos dos demais atores principais.

Música:

A menstruação não desce,  
a chuva não dá sinal.

Quem seu mal no mel padece,  
seu bem conserva no sal.

Vai doer de novo o parto,

## Estudos Socine de Cinema

vai secar de novo o açude.  
Vida aqui tem sala e quarto,  
quem não quiser que se mude.

Um cômodo de casa praticamente escuro, a não ser pelas frestas de duas janelas fechadas que deixam passar um pouco de luz e uma lamparina, no canto esquerdo, que não ilumina quase nada. Uma pessoa, que não dá para identificar claramente, dobra e guarda roupas. Apesar da escuridão, os tons são quentes, amarelados, o que é reforçado pela luz da lamparina.

O amor aqui de casa,  
tem um sentimento forte.  
Que nem gemido na veia,  
quando sopra o vento norte.

Que nem cheiro de boi morto,  
dois dias depois da morte.  
Quem só conhece conforto,  
não merece boa sorte.  
O amor aqui de casa,  
tem um sentimento nu.  
Com gosto de umbu travoso,  
com cheiro de couro cru.

O amor aqui de casa,  
bate asas no verão.  
Faz parte da natureza,  
é arte do coração.

Pára a música. A pessoa pega a lamparina. Anda até uma cama onde há uma mulher de meia-idade deitada. Aproxima-se e senta-se ao seu lado. Agora, com mais luz, dá pra ver que é uma mulher também (Darlene). Olha para a outra, deitada, e diz: *Mãe, tô ino. Quando o menino nascer eu trago pra você tomar benção.* Mãe: *Deus que te abençoe de num nascê mulher.* Darlene: *Eu volto mãe, um dia eu volto.*

A lamparina é apagada. Quase um fade natural. A porta da frente da casa se abre. Entra a luz, que ilumina Darlene. Vemos que está grávida e vestida de noiva. Ela sai e empurra a porta, que bate e se abre de novo. De dentro da casa, vemos a paisagem sertaneja.

Darlene anda por um descampado sertanejo, ladeando o mato, em cima de um jegue. A paisagem é imensa. Tudo é muito colorido: o céu azul, a terra marrom, o mato alaranjado, em tons vibrantes. O vestido branco se destaca na paisagem. O silêncio, absoluto, é interrompido por um galo que canta. É manhã.

Darlene pára na frente de uma igreja pequena. Do lado de fora da igreja,

sentada nas escadas, segura a barriga, olha para baixo e para a frente, como se esperasse alguém. Seu olhar se perde no horizonte.

Na porta da igreja, ela continua sentada. Esperando.

De dentro da igreja, por uma porta, dá pra ver Darlene de pé. Ela olha para dentro do prédio, na contra-luz. Após alguns minutos, tira subitamente o véu da cabeça, o joga para cima e desce as escadas. O véu cai no chão. A música, que tocava no começo do filme, volta a tocar. Ela pega o jegue e sai de quadro.

Darlene agora está numa estrada de terra batida. Já é final de tarde. O sol não está mais tão forte e o céu não é tão azul. Sua figura mistura-se mais à paisagem, enevoadada por causa da poeira que sobe do chão. Os tons são pastéis.

Ela faz sinal para um caminhão de bóias-frias que passa. O caminhão pára. Um homem pega a mala que Darlene carrega e a ajuda a subir na boléia. O caminhão está na contra-luz. É escuro, assim como as roupas de todos que estão ali dentro. Novamente a figura de Darlene se destaca.

O caminhão segue. A paisagem fica bastante empoeirada. O jegue permanece sozinho no meio da estrada. *Fade*.

### 3- Por uma Conclusão

Sobre a fotografia de *Vidas Secas*, Jean-Claude Bernardet diz:

*...a luz brasileira não é esculpida, não valoriza os objetos nem as cores; ela achata, queima... Mas não se trata de reproduzir fielmente a luz do sertão: é preciso de uma elaboração que chegue a uma interpretação da luz, vale dizer, a uma interpretação do homem. É essa luz que esmaga Manuel carregando sua pedra em Deus e O Diabo, que esmagava Fabiano. É a luz de Guimarães Rosa: "A luz assassinava demais."* (Bernardet: 148)

A paisagem em *Vidas Secas* é tão importante porque o lugar de Fabiano no mundo não é nenhuma casa, ou construção de alvenaria, mas o próprio sertão. Tudo na sua vida e na de sua família se organiza por causa de forças e situações que dele não dependem. Que são dadas pela caatinga, por suas condições climáticas e pelos que mandam naquele pedaço de chão. O ciclo de vida mostrado no filme atravessa as estações e termina como começou, mostrando a impossibilidade de pensar a construção de um futuro onde não se tem liberdade para decidir a própria vida.

Em *Vidas Secas*, a fotografia preto e branco supercontrastada achata as personagens. Sentimo-nos, como elas, esmagados pelo sol, que queima no céu de uma imensidão branca, sobre suas cabeças. Mal dá pra distinguir suas feições, seus contornos, suas identidades. Elas estão tão ligadas àquela paisagem que parecem fazer parte dela, como mais uma árvore ou uma pedra.

Seus corpos sofrem, vacilam. Estão atingidos com a mesma intensidade que aquela paisagem o está. O homem, a mulher, as crianças e os animais são

## Estudos Socine de Cinema

semelhantes: vidas que circulam por aquele lugar, sem destino. Quando Vitória mata o papagaio e diz que ele não servia para nada, pois nem sabia falar, está falando de todos ali. Suas vidas não têm razão de ser; são simplesmente.

Assim, não há histórias particulares a serem contadas. A história de um é a história de outro e assim sempre será. Tudo se repete. Tanta volta, não tem fim. Vitória, em sua fala, já antecipa o que acontecerá com a família, que, no final do filme, tem que voltar a vagar pelo sertão. Não há escapatória. Os corpos não podem ser diversos. Eles têm um mesmo objetivo: lutam para sobreviver. Lutam contra si mesmos e contra o sertão. E se afundam cada vez mais nele. Vemos a história de uma gente, que tenta encontrar seu lugar no mundo.

Já a seqüência inicial de *Eu, Tu, Eles* é uma apresentação da personagem Darlene. Ela gira em torno da mulher e de sua trajetória de vida. Seu corpo, marcado pela gravidez visível, é também marcado por uma história. O trajeto de Darlene, em que a questão do feminino está sempre colocada, é o trajeto rumo a uma decisão, entre um passado e um presente.

Independente do que é esperado para sua vida, a mulher passa a comandar o próprio destino. A decisão de abandonar o véu e o casamento, após ser abandonada na porta do altar, porém, não faz com que ela se desligue da idéia de se casar e constituir uma família, seja ela como for.

Darlene não é apenas uma extensão do sertão e da paisagem sertaneja. Sua história individual vale a pena ser contada. Outros dias, como o da primeira seqüência, virão e, como eles, outras decisões. É por isso que quando volta à casa na seqüência final do filme sua situação já não é mais a mesma. O que importa é aquilo que está sujeito à mudança. E tudo muda a cada nascer e morrer do sol. Nada aqui é eterno.

## Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. RJ: Civilização Brasileira, 1967.

LABAKI, Amir. *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 35ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, Martins, 1976.

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos: *O Sonho Possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 169 a 201.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 153 a 179.

## **Pixote nas cidades: infância marginalizada e espaço urbano no cinema brasileiro**

MAURÍCIO DE MEDEIROS CALEIRO

UFF, MESTRANDO

Filhos bastardos do desenvolvimento e da expansão urbana, a infância marginalizada assoma ao primeiro plano da filmografia nacional já em uma obra que se convencionou classificar – por inovações financeiras (sistema de cotas cooperativadas), operacionais (filmagem nas ruas) e estético-ideológicas (abordagem “realista” do universo popular) – como um marco do moderno cinema brasileiro: *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1954).

Vinte anos depois do brejeiro – mas já pontuado pelo trágico – *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), o cinema brasileiro volta ao morro para traçar, a partir da trajetória de cinco garotos vendedores de amendoim, um painel sociológico cuja pertinência reside sobretudo no desvelamento da face negligenciada da infância nas favelas cariocas, herdeira da exclusão socioeconômica e do *apartheid* racial.

Paulinho, subindo o morro com uma lata na cabeça – imagem-ícone da brasilidade, recorrente no cançãoeiro popular, e que, ao conotar inata habilidade aplicada à labuta diária, serve comumente à exaltação populista –, instaura o realismo e desfaz a impressão de peça turística que as tomadas iniciais, à *la* cartão postal, sugerem. O trabalho – doméstico e, como veremos em seguida, nas ruas – é o primeiro elemento a ser introduzido como caracterizador da infância no morro.

Os primeiros momentos na cidade – inicialmente um espaço para obtenção de ganhos materiais – preservam algo daquela ludicidade. Mas, no zoológico, a seqüência de mais intenso lírismo do filme – comparável a momentos luminosos dos filmes neo-realistas, como o almoço de pai e filho em *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, Itália, 1948) – tem a atmosfera abruptamente quebrada pela expulsão de Paulinho, que presencia sua lagartixa Catarina ser devorada por uma cobra, alusão à impossibilidade de vivência do espaço lúdico da infância. A proibição ao garoto de desfrutar de um espaço alegremente ocupado por outras crianças (que vemos no entorno do quadro) exemplifica na prática a distinção fundamental, aceita e disseminada na sociedade brasileira – e já vigente em 1954, como sugere a historiografia da infância – entre crianças – esses seres lúdicos de sorrisos cativantes que brincam nos jardins e nas praças – e “menores” ou “meninos de rua” – esses marginais em miniatura, de olhar ameaçador, que roubam e aterrorizam a sociedade. Desvela-

se, assim, uma construção discursiva – de efeitos sociais concretos – que reproduz e preserva a distinção entre uma infância constituída de sujeitos – hoje Sacha, Sandy e Júnior – e outra anônima e sem direito à identidade – o que intensifica ainda mais sua marginalização.<sup>1</sup>

A violência, no filme, evidencia-se tanto na relação com os estratos sociais médios – o rapaz que derruba os amendoins de Jorge no mar e nega-se a ressarcir-lo, ameaçando chamar a polícia (que, presume-se, seguirá os pressupostos não-escritos da distinção acima referida) –, como na disputa pela exploração comercial do espaço urbano pelos próprios miseráveis e entre estes e os representantes da “ordem legal”. Tal disputa está no cerne da perseguição sofrida tanto por Paulinho ante o “rapa” no Maracanã como por Sujinho no Pão de Açúcar – onde, ameaçado por invadir o “ponto” de “seu” Peixoto (o grande ator e compositor Sadi Cabral), experimenta iminente perigo de vida ao abrigar-se no teto de um bondinho, que parte em seguida.<sup>2</sup>

Também Jorge, que, em Copacabana, onde pratica (após aprender com um garoto menor) os truques para esmolar com sucesso – em seqüência que ilustra o talento dos “meninos de rua” para “utilizar os símbolos da sociedade instituída para obter aquilo que almejam” –, vê-se ameaçado por um bando concorrente. Na fuga, morre atropelado. É a exclusão em sua expressão máxima.<sup>3</sup>

Atingido o clímax dramático, tem início o desfecho das tramas paralelas, que convergem de volta ao morro. Sujinho, ameaçado de ser levado ao patronato – alusão ao sistema de reclusão da infância, cujos terrores adivinha-se pela comoção que causa ao resto do bando –, é adotado pela mãe de Jorge, reforçando a mensagem de solidariedade e benevolência entre os despossuídos, celebradas por um samba – *A voz do morro*, de Zé Kéti – como mote de exaltação e resistência.

A “cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, anunciada pelos créditos iniciais de *Rio, 40 Graus* como a protagonista da obra, logo se revela, através das conseqüências da interação entre o quinteto mirim e os demais elementos do espaço urbano, a materialização de uma ordem socioeconômica conformada para mantê-los, através de sucessivos processos de distinção, expulsão e exclusão, apartados no alto de seus morros – quando não em suas covas ou prisões. Como anotou Octavio Paz em relação à obra-paradigma da representação da infância marginalizada, *Los olvidados* (Luís Buñuel, México, 1950), “moral e fisicamente, a cidade moderna vira as costas a seus filhos. O que chamamos civilização só é para eles uma parede, um grande Não sobre o qual esbarram seus passos.”<sup>4</sup>

### ***Espaço prisional e espaço urbano em Pixote***

A conotação inicialmente atribuída ao espaço urbano em *Pixote* é a de exterioridade inalcançável, objeto de desejo para detentos mirins que, em câmara subjetiva a partir do interior de uma viatura de polícia, observam a noite da cidade, o mundo de neón e vitrines do qual vão sendo apartados.

As seqüências no espaço disciplinar do reformatório, cenário de toda a primeira parte do filme, ilustram a criminalização da “questão do menor” – intensificada, do ponto de vista histórico, a partir da hegemonia da ideologia de segurança nacional pós-1964, e persistindo até nossos dias sob a influência do chamado “modelo americano”. Referências a torturas e castigos degradantes (o espancamento de Fumaça; a dezena de “menores” trancados nus em uma solitária) e mesmo à eliminação física (o assassinato do namorado de Lilica) ilustram a conformação particularmente perversa que tal política assume no país – além de tecerem um sombrio painel sobre o grau de violência do sistema prisional brasileiro.

A intensa carga sexual do filme – mormente associada à violência e à exploração comercial (os estupros que culminam com a morte do amante de Lilica; a “compra” de Sueli/Marília Pera e os golpes de “suadouro”) – traz à baila a “questão do corpo”, virtualmente ausente nas representações da infância marginalizada anteriormente produzidas no cinema nacional. Como em *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, realização 1974/exibição 1980), no qual o retrato da prostituição e decadência de uma garota amazonense serve à desmistificação do “Brasil grande” militarista, os corpos precocemente sexualizados; comercializados, violentados, e mortos do filme de Babenco aludem à conjuntura de um país em que, sob a convivência das autoridades e a dissimulação da elite e dos setores médios, prospera a exploração da mão-de-obra e da prostituição infantil; em que o “dispositivo da sexualidade” foucaultiano – entendido como “o conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais” por instituições, normas, leis, mecanismos econômicos e políticos – assume uma conformação extremamente inflexionada por pressões econômicas, se comparadas a sociedades ocidentais desenvolvidas – a um nível tal que a exploração do corpo ultrapassa, em muito, o limite consagrado como aceitável pelas declarações de direitos humanos internacionais.<sup>5</sup>

Mas a abordagem da questão não se limita à associação sexo-violência. *Pixote* perfaz uma representação realista e isenta de preconceitos das relações homossexuais, incluindo uma rara cena, no cinema brasileiro, de idílio homoerótico (Lilica e Dito no chafariz do Largo da Memória, logo após a fuga do internato).

Na segunda parte do filme a cidade é inicialmente introduzida como eufórica possibilidade de vivência de liberdade. Seqüências semi-documentais no centro velho de São Paulo recriam, captadas por teleobjetiva e através de dinâmicas coreografias em meio à movimentação urbana, as técnicas empregadas por batedores de carteiras – perfazendo um tropical e insuspeito ponto de contato com *Pickpocket* (Robert Bresson, França, 1954). Seqüências similares estão presentes também em *Os Trombadinhas* (Anselmo Duarte, 1979), visão maniqueísta e ingenuamente conservadora da questão da infância.

O Rio de Janeiro – para onde o grupo de garotos se desloca levando cocaína para vender – surge, em um primeiro momento, tal como elaborado pelo imaginário turístico. No paraíso solar, planos de futuro, o inédito sorriso

de Pixote e a tarde caindo no Arpoador. À medida que o grupo envolve-se com o submundo da prostituição e do tráfico de drogas, a cidade revela-se como *locus* da discórdia e da destruição. Em embates sucessivos se sucedem as mortes, até restarem, na cena-clímax do filme, só Pixote e Sueli, que, como uma Pietá, agasalha o menino em seus seios.

Mas não há possibilidade de alento: há apenas o garoto caminhando ao léu sobre os trilhos ferroviários – momento em que, por mais que desejemos nos ater à diegese fílmica, o real acaba por se impor, com o assassinato do ator Fernando Ramos da Silva pela polícia militar, nove anos depois, reafirmando a atualidade do filme e a permanência – ou melhor, o agravamento – de um estado de coisas cruel e degradante para o menor abandonado no Brasil. Porém, como apontou o crítico Ely Azeredo, “no filme, ele corre até hoje, sem rumo. Sua imagem permanece “congelada”, reticente – uma esquálida esperança parada no ar.”<sup>6</sup>

### **Como Nascem os Anjos e a urbanidade midiática**

Quatro décadas depois de *Rio, 40 Graus*, quando o próprio *status* do cinema se altera e dilui-se, multifacetado, na chamada “produção audiovisual”, *Como Nascem os Anjos* (Murilo Salles, 1996) volta a tematizar a infância a partir de um morro carioca, no Brasil periférico e para alguns globalizado do final do século XX.

Na primeira tomada do filme, o morro serve de fundo de quadro a Branquinha, uma garota do lugar, que negocia uma entrevista. Como nota Paulo Paranaguá, “O que está em foco não é a miséria e sim a personagem. A dimensão sociológica não desaparece, ela está implícita (...)” No enquadramento *clean* da TV alemã, a favela dá lugar ao Pão de Açúcar como fundo de quadro; afinal, não se trata de denúncia social – incontornavelmente *demodèe* na era da inflação infotelecomunicação – , mas de zoológico humano: a garota esperta, sexualmente precoce, sobrevivente diária de um cotidiano de violência e privação assume o papel de espécime exótica, bizarro produto tropical, enquanto o entrevistador traveste-se de mestre de cerimônias de um espetáculo *sui generis* em *locus* inusitado.<sup>7</sup>

A presença da câmera da TV alemã transcende a mera citação ao papel da mídia na narrativa para inserir-se como o primeiro dos diversos “aparatos de mediação” (campanhas, interfones, telefones, microfones, aparelhos de escuta policial, binóculos, lunetas, câmeras televisivas, teleobjetivas fotográficas) que, no desenrolar da trama, fazem a ligação entre personagens e pólos narrativos – distorcendo, recriando, acrescentando “ruídos” à emissão original. A virtualidade, em *Como Nascem os Anjos*, reproduz, ainda que em bases realistas, o seu grau de interferência e de transformação do “real” tal como o faz nas sociedades contemporâneas – é um elemento a mais da urbanidade.

O tráfico é caracterizado, em cenas breves porém marcantes, como mantenedor de setores apartados do desenvolvimento econômico (a ocupação

de Maguila; as aspirações de Branquinha; os “soldados do tráfico”), como, *de fato*, um poder paralelo, dotado de armamentos, modos de operação e leis distintos daqueles da “sociedade oficial”. Em ambas conformações sociais, Maguila e Branquinha, perseguidos e condenados pelo tráfico, irão vivenciar sua dupla exclusão. Japa – e sua família – ao mesmo tempo que personifica a herança de exclusão de grupos sociais historicamente vitimizados pelo trôpego e desumano processo abolicionista, personifica também a precária mas reiteradamente reivindicada afirmação socioeconômica desses grupos, obedientes, no mais das vezes, a uma conduta ética regida por moral pequeno burguesa mas estigmatizados e confundidos com a marginalidade com a qual convivem e vêem-se obrigados a negociar limites e condutas. O envolvimento de Japa com a fuga de Branquinha e Maguila – e a situação inviabilizadora de sua permanência no morro que ela acarreta – é um claro exemplo de tal processo.

A fuga do Santa Marta, seguida do trajeto rumo a São Conrado, marca o único momento do filme em que se observa significativo deslocamento espacial das personagens, preservando, tanto na aflição da escapada sob tiroteio quanto no claustrofóbico aperto dentro do veículo, a atmosfera opressiva, presente desde as seqüências iniciais (o conflito entre Camarão e Maguila; Maguila e a mãe; o esconderijo com Branquinha). É, também, o único momento em que a classe média é representada enquanto tal – personagens advindos desse estrato social aparecem aqui e ali na narrativa, mas restritos ao papel de profissionais de suas áreas (a jornalista da TV, a secretária de William, os policiais). Rendida, a motorista oscila entre o pânico e o esforço para controlar os filhos, que, reproduzindo a distinção ontológica entre seres humanos e bandidos (que está no cerne do ataque de políticos de direita aos direitos humanos), fuzilam os “seqüestradores” com uma metralhadora de brinquedo, brandindo: “– É bandido, sim, tem que morrer.”

A passagem do morro hiper-populoso, de casebres amontoados um sobre os outros e ensurdecido pelas rajadas das metralhadoras da guerra do tráfico, para a casa silenciosa, dominada pelo vazio das paredes creme, explorada, à maneira da publicidade, por uma sucessão de *travellings*, e comentada pela (abominável) trilha sonora *clicher* dos sintetizadores de Victor Biglione reproduz, em imagem-movimento, o percurso, ainda em operação, do homem novecentista para o espaço pós-moderno de que nos fala Paul Virilio: asséptico, virtualizado, teletopológico; não-identificável senão por *gadgets* universais (o aparelho de CD, a raquete, o tênis importado).<sup>8</sup>

Não se restringem às menções ao processo de globalização vivenciado por parte da sociedade brasileira as sugestões alegóricas de *Como Nascem os Anjos* – construídas principalmente a partir do jogo de oposições e convergências entre o empresário americano radicado no Brasil, William, e a dupla de garotos. O fascínio de Japa e de Branquinha pela mídia e a influência desta na constituição de seus valores alude ao novo *status* que a infância assume na era das imagens. É da inter-relação constante entre a criança e um universo virtual onipresente em seu desenvolvimento que se formam as novas gerações. O papel

de uma mídia conformada, sob sucessivas fusões empresariais, cada vez mais ao comando do grande capital, torna-se, cada vez mais, incomensurável na formação das identidades e ideologias (e sexualidades, como o prova o fascínio de Branquinha por Julie, a filha de William). Nesse cenário, que o conceito de “sociedades de controle” sugerido por Foucault e desenvolvido por Deleuze tipifica com primor, o universo midiático assume um papel preponderante na formação de identidades e ideologias. De um modo tal que os mais agudos diagnósticos da Escola de Frankfurt já não dão conta de certos aspectos da conformação da sociedade ultra-tecnológica.

Se, em *Rio, 40 graus*, a relação entre infância marginalizada e espaço urbano, pontuada pela exclusão socioeconômica, comporta, ainda, a volta ao espaço comunitário do morro; e em *Pixote* há a “esquálida esperança” quanto ao destino do menino que caminha nos trilhos; a sensação ao final de *Como Nascem os Anjos* é de desalento: exclusão total, nenhuma possibilidade de redenção, ante os corpos inertes de Branquinha e de Japa, retrato da infância marginalizada que aniquila a si mesma.

### Notas

<sup>1</sup> LONDOÑO, Fernando Torres – “A origem do conceito “menor””. Em PRIORE, Mary Del – *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1992, pp. 129-145; PÊCHEUX, Michel – *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Unicamp, 1990.

<sup>2</sup> A título de curiosidade: trata-se da única seqüência de *Rio, 40 graus* filmada em estúdio. SANTOS, Nelson Pereira dos. Depoimento a Tunico Amâncio e aos diretores do documentário *Nelson Cinema dos Santos* (Marco Dreer e Maurício Medeiros, 1999).

<sup>3</sup> FABRIS, Mariarosaria – *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994. Citações entre aspas retiradas de LEITE, Lígia Costa – *A razão dos invencíveis: meninos de rua – o rompimento da ordem* (1554/1994). Rio de Janeiro: UFRJ/IPUB, 1998, p. 45.

<sup>4</sup> PAZ, Octavio – “A tradição de uma arte passional e feroz.” Em: KYROU, Ado – *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 150.

<sup>5</sup> FOUCAULT, Michel – *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980; BOBBIO, Norberto – *A era dos direitos*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

<sup>6</sup> AZEREDO, Ely – “Cicatrices do estrelato”. *O Globo*, 05/02/1993.

<sup>7</sup> PARANAGUÁ, Paulo – “*Como Nascem os Anjos*: uma dramaturgia da complexidade.” *Cinemais* (5), maio/junho de 1997.

<sup>8</sup> VIRILIO, PAUL – *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993; ORTIZ, Renato – *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

## Referências Bibliográficas

- ARIÈS, Philippe – *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AZEREDO, Ely – *Cicatrizes do estrelato*. *O Globo*, 05/02/1993.
- BENTES, Ivana – *Da estética à cosmética da fome*. *Jornal do Brasil*, 01o/07/2001.
- BOBBIO, Norberto – *A era dos direitos*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- DELEUZE, Giles – *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1988.
- FABRIS, Mariarosaria – *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FOUCAULT, Michel – *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- FOUCAULT, Michel – *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- GOMES, Paulo Emílio Salles – *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KYROU, Ado – *Luis Buñuel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LEITE, Lígia Costa – *A razão dos invencíveis: meninos de rua – o rompimento da ordem (1554/1994)*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPUB, 1998.
- MORAES, Dênis de – *O planeta Mídia: tendências da comunicação na era global*. Campo Grande: Letra Livre, 1998.
- ORTIZ, Renato – *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PARANAGUÁ, Paulo – *Como Nascem os Anjos: uma dramaturgia da complexidade*. *Cinemais* (5), maio/junho de 1997.
- PÊCHEUX, Michel – *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Unicamp, 1990.
- RAMOS, Fernão (org.) – *História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.) – *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RANGHELLI, David – “Neo-realismo e filmes latino americanos sobre crianças”. *Cinemais* (10), mar-abr/1998, pp. 139-158.
- SALEM, Helena – *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Record.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Depoimento a Tunico Amâncio e aos diretores do documentário *Nelson Cinema dos Santos* (Marco Dreer e Maurício Medeiros, 1999).
- TULARD, Jean – *Dicionário de cineastas*. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne – *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- VIRILIO, Paul – *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

**DOCUMENTÁRIO 3:  
QUESTÕES TEÓRICAS**

## Rindo de quê? O humor no documentário de Eduardo Coutinho

CONSUELO LINS

UFRJ

Pensar o humor em certas passagens dos documentários de Eduardo Coutinho<sup>1</sup> partiu de uma constatação absolutamente prática como espectadora assídua de várias sessões de seus filmes nos últimos dois anos: o fato do público rir a valer em seqüências que tratam de temas sérios e graves do contexto social brasileiro contemporâneo. Levando em conta que esse riso se dá, na maior parte das vezes, em cenas onde os *pobres* se manifestam, o riso vem acompanhado de um certo desconforto, uma espécie de mal-estar. Afinal, do quê ou de quem se está rindo? Uma multiplicidade de causas se apresenta, e dentre elas, o preconceito não está ausente, o que suscita uma inquietação já explicitada em muitas ocasiões em que um debate se segue à exibição dos filmes. Um desconforto de quem ri, porque não sabe se deve, ou de quem fica sério em relação a quem ri. Tentaremos identificar aqui pelo menos alguns fatores que provocam esse riso, partindo da seguinte hipótese: há, nele, um aspecto regenerador, liberador e positivo, distante do riso gerado pelos defeitos e fraquezas alheias que reafirma a ordem ao invés de sublinhar o potencial criador da desordem. Certas características que Mikhail Bakhtin extrai do grotesco carnavalesco da cultura popular da Idade Média e do Renascimento<sup>2</sup> podem nos ajudar a entender um pouco mais o riso produzido em diversas seqüências dos filmes de Coutinho, especialmente nas falas de diferentes personagens. Há, no que é dito, uma ousadia da invenção, uma associação de elementos heterogêneos, uma aproximação do que está distante, que faz com que nós, espectadores, nos libertemos “*de um ponto de vista dominante sobre o mundo*”. O humor, nesses casos, “*permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.*”<sup>3</sup> Rimos do desconhecido, da surpresa, daquilo que inverte subitamente as concepções estáveis do mundo.

Efetivamente, o humor não é uma dimensão que encontramos com frequência no campo do documentário, cuja tradição, constituída na primeira metade do século XX, é fundada na *seriedade discursiva*. Não é sem razão que Bill Nichols, em *Representing Reality*<sup>4</sup>, inclui o gênero em uma categoria de sistemas não-ficcionais que ele nomeia “*discourses of sobriety*”, ou seja, discursos da moderação, do comedimento. Na classificação geral que esse teórico americano estabelece dos diferentes tipos de documentário (expositivo, de observação, interativo e reflexivo), encontramos a ironia, a paródia e a sátira inte-

grando “estratégias reflexivas” de um tipo específico de documentário (*Ilhas das Flores* (1989), de Jorge Furtado, é um bom exemplo), estratégias, porém, diferentes do tipo de humor que queremos abordar aqui. De toda maneira, mesmo essa forma de humor é muito pouco desenvolvida em países que, segundo Nichols, vêem no documentário uma *função social*, um sentido de “missão”, como os de língua inglesa. Há um temor em ser considerado injusto com personagens e assuntos tratados e toda a cultura do “politicamente correto” intensifica esse temor.

A tradição do cinema documentário está ligada ao pensamento sério desde os seus primórdios e da mesma maneira que essa forma de cinema está atravessada por questões relativas à verdade, à realidade, à objetividade, à adequação entre imagem e real, está também ligada à seriedade, à ausência de humor. O riso no documentário é, retomando os termos de Platão, um prazer impuro, que nos afasta da verdade, que não pode co-existir com um tipo de cinema que pretende passar uma mensagem e ter uma função específica. A oposição ao pensamento sério é o que está na base da condenação do riso desde a Antiguidade, na base de um julgamento ético que atravessa a história do pensamento e que exclui o riso e o risível da verdade e o alija para o terreno do falso. O riso é, no máximo, tolerado dentro de certas regras, certos limites, porque é uma especificidade humana (o homem é o único animal que ri, diz Aristóteles). “A condenação, seja platônica, seja teológica<sup>5</sup>, baseia-se na distância entre o riso e a instância da verdade suprema, a das Idéias ou a de Deus.”<sup>6</sup> A ruptura em direção a uma teoria positiva do riso se dá a partir do século XVIII, quando o modo de pensar o riso sofre um deslocamento: o risível entra no domínio do entendimento como instrumento do seu alargamento. O pensamento sobre o riso está relacionado ao pensamento sobre o pensamento, próximo ao que se pensará no século 20. O riso torna-se um excedente de entendimento, que propicia outra forma de estar no mundo. Na abordagem moderna, o riso é a possibilidade de ultrapassar o mundo e o ser que somos. “E que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada”, diz Nietzsche, cuja filosofia tem importância fundamental na relação do pensamento com o riso. No século XX é recorrente a idéia de que “o riso partilha (...) o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites”<sup>7</sup>, de que o riso é provocado por um “não-lugar da linguagem” (Foucault), “onde o pensamento não chega e onde a linguagem não pode manter juntas as palavras e as coisas”<sup>8</sup>.

Se formos buscar as origens do humor no cinema-documentário, veremos que ele acontece particularmente em filmes do chamado cinema interativo, um cinema inspirado no cinema-verdade francês, e que tem como elemento decisivo na sua realização, a fala do outro. Há, em inúmeras seqüências dos filmes de Jean Rouch, momentos de muita graça. Seja nas narrações em off dos personagens principais em *Eu, um Negro* (1958), *Jaguar* (1967) seja nas conversas de *Crônica de um Verão* (1960) ou nas peripécias de *Cocorico Monsieur Poulet* (1974). Talvez possamos avançar a hipótese de que é o cinema que problematiza

a relação da imagem com o real que produz as condições de possibilidade para que o humor possa, eventualmente (não necessariamente, porque não se trata de uma norma, nem de uma exigência para que algo seja bom!), surgir. Enquanto o documentário se inscreve em uma “ideologia do visível”, ou seja, enquanto se vê como uma boa cópia do real e busca uma fidelidade nessa representação, o humor está, na maior parte dos casos, excluído. Nessa vertente, situa-se grande parte da produção do documentário clássico e do cinema direto americano. Embora as críticas do direto aos filmes de feitura clássica tenham sido muitas, elas foram em direção de uma radicalização da não-intervenção, ou seja, em direção a uma crença de que o cinema poderia, a partir daquele momento – final dos anos 50 –, com as novas tecnologias, mergulhar no “coração do real em profundidades ignoradas até então”.<sup>9</sup>

O cinema-verdade francês foi, nesse período inicial pelo menos, na direção contrária do direto americano e injetou dúvidas nessa ideologia do visível, a partir de uma idéia que pode nos parecer simples hoje, mas que foi e é fundamental para o documentário em geral: a câmera tem – e, defende Rouch, deve ter –, uma participação ativa no processo fílmico, o que instaura uma diferença entre o mundo e a imagem. Em outros termos, a imagem não é cópia do real, está desde sempre atravessada por uma subjetividade virtual. A conversa final de *Crônica* de um verão entre os diretores Jean Rouch e Edgar Morin, na qual eles constataam uma impossibilidade de base no documentário, é paradigmática da passagem entre um mundo considerado estável para o documentário, para um mundo escorregadio.

O cinema reflexivo, para Bill Nichols, é aquele que desconfia de vez dos poderes de representação da imagem e quer tornar explícitas as convenções do documentário. É um tipo de cinema que afirma a não-autenticidade da imagem e do som e usa estratégias como a desconstrução, a interação, a ironia, a paródia ou a sátira, como já dissemos acima. Na maior parte dos casos, porém, o uso do humor é feito de forma negativa e formal e o autor se coloca de fora do objeto em questão e opõe-se a ele. Essa é, segundo Bakhtin, uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução na qual estão incluídos os que riem. É um riso dirigido contra toda superioridade.

Os filmes do cinema interativo privilegiam a entrevista, o depoimento, a conversa entre quem filma e quem é filmado. É certo que essa palavra falada pode também ser prova de verdade do que acabou de ser dito por um texto em off, como nos telejornais diários ou nos documentários marcados por uma estética mais clássica, como também ser objeto de riso preconceituoso<sup>10</sup>. No entanto, refiro-me aqui a uma palavra com uma autonomia maior, menos presa a uma rede de significações estabelecidas. No pensamento sobre o riso, há, desde Aristóteles, a constatação, mesmo que seja para condenar, de que as coisas risíveis podem ser encontradas nos homens, nos discursos e nos atos. A troca de letras em uma palavra e a troca de palavras em um verso, aliadas à surpresa, ao

## Estudos Socine de Cinema

acaso, são elementos fundamentais para a comédia e também para o orador que quer produzir o riso na platéia. Metáfora, antítese, palavras com duplos sentidos, alteração das palavras ou versos, tomar a palavra ao pé da letra, fazer esperar uma coisa e dizer outra, são recursos para fazer rir. Em outros termos, é o discurso que pode provocar o riso

Não se trata apenas da fala, do que está sendo dito, ou das palavras propriamente. Mas expressões faciais, corporais, pausas, repetições, ênfases, entonações, sonoridades diferentes, enfim o “ato de palavra” que não é separado de suas circunstâncias. “Acontecimento verbal”, define Eduardo Coutinho, “a riqueza oral do cinema”, “não é a palavra, é o audiovisual, é a palavra e a imagem<sup>11</sup>. É assim que ele afirma sua concepção de cinema, distante daquela que reduz a arte cinematográfica à imagem, respondendo indiretamente às críticas de que seus filmes seriam obras centradas em algo extra-cinematográfico. Há diferentes modos de usar as palavras, de acordo com as situações; cada “palavra (...) é uma pequena arena para o choque e cruzamento de acentos sociais diferentemente orientados. Uma palavra na boca de um indivíduo particular é um produto da interação viva de forças sociais”<sup>12</sup>. Os documentários de Coutinho captam essa complexidade, essas modulações, formadas por práticas desvencionistas, que subvertem, deslocam, inventam. Uma “arte do desvio”, diria Michel Certeau, um retorno da invenção e do prazer de falar<sup>13</sup>.

\* \* \*

“Sempre gostei dessa palavra “people”, nunca gostei de chamar as pessoas pelo nome. Naquele época, tempos idos, tinha aquela negócio de chamar “fulano”, e a polícia estava perto, então eu preferia chamar assim “people”, e aí people era people e aí todo mundo me chamava de “people”, porque raramente me chamam de Doacir, (...). Inclusive, pô, gosto de conversar, pareço aqueles homens da caverna, entendeu? Não sei se os homens da caverna eram assim, que ficam dentro da sua toca e quando vêm conversar começam “blá, blá, blá, blá”, tem que sair mas não conseguem parar.”

Esse pequeno depoimento de *Babilônia 2000*, pleno de graça e de astúcia, articula expressões de pouco uso hoje como “tempos idos” para relatar uma estratégia de defesa contra a polícia através da palavra “people”. Ao mesmo tempo, traduz à perfeição a alegria de falar, que ele supõe – consciente de que pode não ter sido bem assim – ser a do homem das cavernas quando saía da toca. Ou ainda Dona Djanira, no mesmo filme, que nos revela coisas surpreendentes:

“(...) Juscelino, ninguém tinha coragem de pegar ele lá fora, (...) tô falando muito alto? (...) quem colocava ele dentro do apartamento era eu, porque todo mundo tinha vergonha de buscá-lo, eu ia lá na Av. Atlântica, assobiava para ele e ele vinha todo de presidentinho. (...) O senhor nunca passou o Réveillon aqui não? O senhor vai ver hoje...”. (...) Se meu marido fosse mulhereengo e ele ia ficar na rua porque comigo nunca mais, nananinanão, porque tem que haver respeito”.

Ou ainda Carolina que, assim como quase todos os personagens do filme,

oferece à equipe tudo o que pode, até mesmo o pudim que ela fez para a festa da noite: “Olha a bagunça que está, parece a casa de Charles Chaplin que era tudo bagunçado.(...) Tu sabe como é o nordeste, né? O nordeste é muito pobre, então as roupas que as meninas não querem, que eu ganho, eu mando para lá porque lá eles trabalham na roça, então tudo que a gente manda para eles é aproveitado, não é como aqui que usa uma vez e joga fora e muitas vezes nem veste.”

*Ou ainda Roseli, que expressa nas suas palavras um conhecimento intuitivo do que a mídia normalmente quer mostrar.* “Você quer pobreza mesmo? (rindo muito) Não? Comunidade, né? (...) comida é que não falta, a pobreza é essa mesma que vocês estão vendo. (...) nós fomos criadas aqui, nós nascemos aqui, nós não somos mais produtos do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela, mas meus pais moram aqui. (...). Todo mundo nasce católica, depois é que se converte para o bispo Macedo (...) eu sou católica e um pouco espírito da coisa.”

*Ou ainda Marcos, no final do filme:* “*Sabe qual é o pensamento do pessoal do morro se ganhasse dinheiro? Comprava um apartamento na Vieira Souto, alugava e vivia de renda, porque aqui papa dois reais de água, luz é cinco reais, vivia de renda.... Nunca ia lá para baixo, para quê? Ser assaltado?*”.

Ou ainda a cena, talvez a mais impactante, em que uma moça conhecida na favela como Janis Joplin canta um célebre “hit” da cantora americana, “Me and Bobby McGhee”, no ponto mais alto do morro, com a praia de Copacabana e o Pão de Açúcar ao fundo. O inglês é inteiramente inventado, da primeira à última palavra, mas a convicção com que as palavras são ditas nos faz quase acreditar que esse, sim, é o verdadeiro inglês, o mais antigo, o mais original, a língua primeira de onde vieram todas as outras.

Diante de vidas precárias atravessadas por uma imensa violência, nos deparamos com uma palavra vigorosa que inventa sentidos, cria vocábulos, mistura termos de diferentes origens, uma palavra que tenta escrever, enfim, sua própria gramática. Um português personalizado, cada um com o seu, que é como os personagens filmados respondem a um mundo que se manifesta na linguagem dominante (regras de gramática, comportamentos sociais, conveniências, boa educação, cultura geral) e que revela, ao mesmo tempo, opressões a que são submetidos e micro-resistências a esse estado de coisas. Nós, espectadores, rimos de tudo isso porque ficamos surpresos com essa possibilidade de criação de uma população bombardeada por uma multiplicidade de discursos, com a transformação da fala em um campo de batalha contra o horror de não poder comunicar, com esse prazer pela expressão que surge nos desvãos e nas falhas da linguagem. Um riso solto nos acomete ao vermos aquelas pessoas se contarem com tamanha energia, ao sermos surpreendidos por reações inusitadas diante de situações duríssimas. O humor surge justamente em momentos, muitas vezes efêmeros, de “crise da linguagem”, em que há pequenas vitórias contra a opressão da fala imposta por uma língua homogênea, centralizada, estandarizada, língua do poder, maior ou dominante.

## Estudos Socine de Cinema

São personagens pobres que não foram subjugados nem por uma educação formal certamente frágil nem pela “formação mediática permanente”; conseguem, com jogo de cintura, exprimir uma liberdade e um prazer de brincar com as palavras que encontramos na infância e na arte.

### Notas

<sup>1</sup> Nesse texto me limito à *Babilônia 2000*, mas é uma hipótese que estou desenvolvendo em relação a vários filmes de Eduardo Coutinho.

<sup>2</sup> Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Hucitec, Brasília, 1999.

<sup>3</sup> Idem, pg 30.

<sup>4</sup> Bill Nichols, *Representing Reality*, Indiana University Press, 1991.

<sup>5</sup> “*O riso era em geral condenado nos textos teológicos porque não haveria na Bíblia nenhum indício de que Jesus Cristo rira algum dia (...) o que aproximava perigosamente o riso do pecado*” in V. Alberti, *O riso e o risível na história do pensamento*, Jorge Zahar Editor e Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999, pg 68.

<sup>6</sup> Idem, pg 73. Retomo, nesse parágrafo, algumas idéias desenvolvidas nesse texto de V. Alberti.

<sup>7</sup> Ibidem, pg 11.

<sup>8</sup> Ibidem, pg 16.

<sup>9</sup> G. Marsolais, *L’Aventure du Cinéma Direct*, pgs 307-308, Seghers, Paris, 1974.

<sup>10</sup> Como ocorre em muitas seqüências do filme de Marcelo Masagão, *Nem gravata nem honra* (2001).

<sup>11</sup> *In Cinemais*, Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, abril de 2000, pg 35.

<sup>12</sup> M. Bakhtin, in K. Clark e M. Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Perspectiva, 1998, pg 240.

<sup>13</sup> M. de Certeau, *A invenção do cotidiano*, Vozes, 1996.

## **Estética documentária, uma questão da memória discursiva**

MARIANA BALTAR

UFF, MESTRANDA

*“My face will never show  
what is not real”*

*A.Kiedes, Flea, J. Frusciante e C. Smith*

*“Compõe, tu de lá  
e eu de cá”*

*Roberto Bozan*

Memória Discursiva é um conceito desenvolvido no âmbito da Análise do Discurso<sup>1</sup>, um aporte teórico que se situa no “conjunto das disciplinas da interpretação” (Pêcheux, 1999), mas que desenvolve um deslocamento do pensamento estruturalista acerca da linguagem.

O desafio da Análise do Discurso é desvendar a interpretação, trabalhando-a como conceito fundamental dos processos de construção de sentido. A interpretação é vista como gesto no Discurso, sendo que Discurso não está restrito à expressão verbal. Ele é efeito de sentido entre interlocutores, é o próprio movimento de construção do significar. E tal movimento está em diversas formas de expressões. Toda e qualquer articulação de linguagem se constitui em discurso. (Maingueneau, 1993).

Chamar o sentido de movimento é colocar no centro da questão o pressuposto de que não há significado em si, mas uma inter-relação de quem “fala”, para quem se “fala” e dos lugares (ideológicos e simbólicos) das “falas”<sup>2</sup>; o próprio sentido é historicamente construído nessa inter-relação (documentário, por exemplo, fala de um lugar que é historicamente constituído como sendo um falar sobre a realidade<sup>3</sup>).

A Memória Discursiva diz mais, especificamente, respeito ao gesto do analista de estabelecer relações num movimento que procura articular fatos, elementos, acontecimentos, discursos... Uma noção de memória que se diferencia da lembrança, está-se falando de uma noção de memória coletiva. Como bem colocou Michel Pêcheux (1999): “Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da memória individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador.”

A opção de trabalhar com essa chave teórica marca uma posição enquanto pesquisadora – que se esforça em pensar as imagens e, mais especificamente, o documentário, em relação com o mundo histórico. Traçar um caminho de análise das imagens enquanto imagens – e, portanto, pensar em termos estéticos – mas pensar sempre ressaltando a inter-relação histórica e social. Então, mais do que uma chave teórica, tal entendimento da Memória é um exercício analítico.

A proposta é de recortar elementos de uma certa idéia de estética documentária (aquilo que se entende como escrita documental) e analisá-los à luz de suas ressignificações, o que pressupõe necessariamente filiações na memória discursiva.

A análise de tais elementos que compõem a tradição documentária é marcada por sua relação com certa ideologia no que se define, sobretudo no âmbito do senso comum, como documentário. Falo de elementos usados num tratamento específico da imagem não-ficcional – que confere, em suas práticas, um estatuto para essa imagem de realidade, de documental.

O que está apontado é que, ao se pensar em ressignificação, é possível enxergar esse estatuto de realidade sendo atualizado. Reativado por estratégias articuladas no interior da narrativa que operam de tal forma que fazem reviver esse estatuto. Assim operam para estar coerentes com um “lugar de fala” que precisa ser ocupado; um lugar de fala que autoriza o discurso a ser um discurso sobre a realidade.

O recorte realizado levantou considerações sobre um único elemento que me pareceu “fundador” do documentário. É preciso ressaltar que outros elementos poderiam ser trabalhados; mas foi o *olhar direto para a câmera*, uma câmera que se pretende transparente em sua intervenção, que pareceu ser mais significativo para a análise.

O elemento proposto mostra uma posição de câmera que se coloca na altura do corpo representado, onde ele olha diretamente para o quadro – a tal ponto que podemos ser levados a perceber a câmera como a “subjetiva do espectador”.

Ao falar de elemento fundador, não posso deixar de citar Robert Flaherty. Com “*Nanook of the North*” (1919/22) e, posteriormente, “*Moana*” (1926), é marcada uma ruptura na trajetória do não-ficcional (entendido aqui como o cinema de atualidades, os cine-jornais, os filmes de viagem). O trabalho de Flaherty rompe pois incorpora narratividade à apreensão da realidade – e sobretudo uma forma tributária da chamada narrativa clássica. “A espinha dorsal de todo filme é a continuidade – e com isso não me refiro à intriga (plot). *Nannok of the North* não tem nenhum tipo de intriga e prescinde perfeitamente dela, mas tem continuidade. A organização das cenas é segura, lógica e consistente.” (Sherwood, 1979:15)

Contudo, há um diferencial em relação ao modelo clássico-narrativo. E esse diferencial é exatamente o *olhar direto para a câmera*. Tal olhar significou que aquelas cenas eram marcadas de realidade. Eram apreensão da realidade

exatamente porque suas estratégias de significação marcavam tal diferença – embora as imagens estivessem impregnadas do pacto da transparência e da identificação com o mundo dos sonhos tão caro ao modelo clássico-narrativo. (Xavier, 1984: 32). É preciso lembrar que o *não-olhar para a câmera* – ou seja, que a toma como invisível – e a montagem que restabelece a continuidade espaço-temporal dos planos são os traços fundamentais do modelo clássico-narrativo. Ao se contrapor a isso (mostrando logo em seu primeiro quadro o olhar de seu personagem), “Nannok” rompe com ambos os modelos tradicionais, tanto do campo não-ficcional, quanto do ficcional.

Mas, afinal por que o *olhar para a câmera* marca tal vinculação com a realidade do mundo histórico? É na busca da resposta que se exercita o pensamento à luz da filiação à Memória. O olhar para a câmera remete a um tipo de tratamento da imagem que conferia a esta um estatuto de registro, científico, portanto verdadeiro (segundo crença da época) da realidade.

Falo, por exemplo, do uso das imagens na Antropologia do início do século – sobretudo a antropologia física. São fotografias e filmes etnográficos que entendiam a imagem reproduzível como *transportadora* da realidade. Tal uso confere à imagem um estatuto de registro e verdade que ganha, ainda hoje, espaço, quando se pensa o documentário a partir do olhar do senso comum.

Esse estatuto é reavivado em alguns discursos dos “documentários da televisão” – quero dizer, que usam um tratamento das imagens com efeitos de sentido de realidade se correlacionando com a ideologia documental construída no uso “positivista” da imagem.

As primeiras imagens realizadas em campo antropológico são de 1898, tomadas por Cort Haddon durante sua expedição à Detroit of Torres, entre a Nova Guiné e a Austrália. Mas antes disso, Félix Regnault já fazia imagens etnográficas nos parques temáticos montados nas feiras de Paris<sup>4</sup> com um aparelho semelhante ao usado por Marey.

Rüdolf Pöch, antropólogo ligado a antropologia física, vai fazer sistemáticas filmagens e gravações de som em seu campo na Nova Guiné e no deserto de Kalahari entre 1904 e 1909. O que se vê dessas imagens é um enquadramento básico que compunha o corpo inteiro, representado na maioria das vezes com um certo imobilismo, num tratamento típico da antropometria.

A transparência do registro era algo coerente com a época. Porém, esse tratamento vai constituir um modelo para os filmes etnográficos, que o seguem mesmo depois da primeira fase do cinema. Eles lembram, por exemplo, as imagens de “Rituais e Festas Borôro” (1916), filme do Major Luiz Thomas Reis, integrante da Comissão Rondon. Ou as imagens da expedição exploratória dos irmãos Daniel, Mick e James Leahy para a Nova Guiné, em 1930.

É possível perceber outra ordem de atualização dessa Memória do documental. Buscando estabelecer uma filiação mais ampla, que seria com o gênero documentário em si. Ou seja, com as estratégias estéticas do que se pensa ser tradicionalmente o documentário.

Uma filiação que pode ser percebida em obras não necessariamente

indexadas<sup>5</sup> como documentário. Obras que se utilizam de elementos que remetam a essa Memória, a essa escrita documental. A filiação se estabelece pois é preciso que seja conferido, em termos de narrativa, um “lugar de fala documental”.

É fácil comprovar esta hipótese ao realizar uma análise de vídeos de “rap”. E por uma razão fundamental: muitos deles rompem com a estética “tradicional” do videoclipe porque querem falar de um outro lugar ideológico, mais imbricado com a realidade. Esta proposta está na essência do movimento “hip-hop”, movimento eminentemente de cunho social.

A idéia-cerne do “hip hop” é a difusão de uma determinada mentalidade e “atitude” interligadas aos questionamentos das camadas sociais que estão nas origens do movimento. Sandra Costa, Mestre em antropologia pelo Museu Nacional, define assim tal relação: “o “movimento” cresce à medida que mais pessoas ficam tocadas por essa “consciência”: consciência dos problemas do povo da periferia ou dos subúrbios, gente pobre e negra em sua maioria e dos problemas da juventude em geral. Podemos dizer que o *hip-hop* é o *estilo de vida* que mais tem crescido dentro das favelas e das áreas pobres.”

Lynda D. Dixon Bowling e Patricia Washington analisaram diversos vídeos de “rap” americanos em 1993, sobretudo no tocante ao conteúdo das “mensagens”, concluindo que estas são relacionadas aos dilemas sociais dos subúrbios. As pesquisadoras observaram que os cliques usavam pequenas histórias com propósito de provocar identificação no seu público-alvo. Porém, a pesquisa não analisou as estratégias estéticas desses vídeos; esquecendo, portanto, como eles significam enquanto videoclipe, ou seja, enquanto imagem.

Para assegurar seu papel como mensagem social, o videoclipe de “rap” deve reforçar sua inter-relação com a realidade. É preciso se vincular aos “discursos sobre a realidade” – não apenas na “fala” e no tema da música, mas no plano do não-verbal. Usar o “tom documental” é uma estratégia. Um bom exemplo são os vídeos do “rapper” carioca MV Bill, como “Soldado do Morro” realizado em 2000 sob a direção de Roberto de Oliveira e Celso Athayde.

Nele, assim como em outros cliques do “rapper”, são muitas as seqüências que mostram personagens dos morros cariocas “encarando” a câmera, que pas-seia, sempre em plano de meio conjunto, pelo “cenário”.

### Considerações finais

Os três exemplos levantados, aparentemente, não estão ligados por qualquer elemento. Eles não pertencem a uma rede espaço-temporal unívoca, não são do mesmo diretor, não são sequer do mesmo gênero (se pensarmos gênero como algo estruturalmente restrito). Sua ligação está exatamente como uma filiação na Memória Discursiva.

Filiação porque não é apenas o fato de terem alguns elementos formais em comum (olhar que encara a câmera, nesse caso) que garante seu significado. Pensar assim é dizer que todo “travelling para a esquerda” significa a mesma coisa sempre. Ao cabo, é o efeito de sentido de *querer* ser registro da realidade, um

efeito de realidade, que constitui o fio de ligação desses exemplos levantados.

O que se quer chamar atenção não é tanto para a discussão clássica de ser o documentário a representação “fiel” ou não da realidade – visto que a teoria cinematográfica e do próprio documentário já calou tal discussão. As questões que interessam são: que documentários parecem – em suas estratégias narrativas e estéticas – fiéis à realidade? Por que querem se vincular a esse efeito de sentido? Como se articulam esteticamente para tanto? E, em última instância, de que lugar falam (um lugar sempre ideológico).

## Notas

<sup>1</sup> A Análise do Discurso (AD) nasce no panorama do pensamento sobre a linguagem a partir de uma ruptura com os preceitos da lingüística, operada sobretudo por Mikhail Bahktin. Em seu desenvolvimento, a AD vai incorporando pressupostos da lingüística, assim como do materialismo histórico, das Ciências Sociais e da Psicanálise, sobretudo a lacanianiana. Porém, o fundamental é que há um deslocamento nesses pressupostos, que colocam a linguagem como um fato (e não um dado, tal como quer a lingüística), e entende o sujeito constituído em suas relações como sendo interpelado pela ideologia e pelo inconsciente.

<sup>2</sup> Falar aqui não está restrito ao verbal. Imagens, sons, corpos e outros tantos dispositivos são igualmente “falantes” – como muito bem nos ensina as análises de Foucault, que é referência fundamental para a própria Análise do Discurso.

<sup>3</sup> Conferir trabalho de Nichols (1991) que configura o documentário como alinhado aos discursos de sobriedade; ou seja, um saber constituído.

<sup>4</sup> Estou falando por exemplo das exposições do Jardim Zoológico da Acclimatation, em 1877 (Collomb, 1998).

<sup>5</sup> Essa idéia de indexação encontra eco no pensamento de Carl Plantinga em seu livro “Rethoric and Representation in Non Fiction Film”. As narrativas audiovisuais são socialmente indexadas como ficção ou documentário, a partir de determinações diversas: narrativas e extranarrativas, o que implica em diferentes condições de espetatorialidade e portanto de diálogo entre público e obra. Tais condições diferenciadas influenciam no processo de construção do sentido.

## Referências Bibliográficas

BOWLING, Lynda D. Dixon e Washington, Patricia – Artigo tirado da Trans – Revista Transcultural de Música – número 4, Janeiro 1999. Sibe – Sociedade de Etnomusicologia.

COLLOMB, Gérard. *Imagens do outro, imagens de si*. In. Cadernos de Antropologia e Imagem. Volume 6, NAI/UERJ, 1998.

COSTA, Sandra Regina Soares da. *Bricoleur de Rua: Um estudo Antropológico da cultura Hip-Hop Carioca*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2002.

## Estudos Socine de Cinema

- DARBON, Sébastien. *O Etnólogo e suas imagens*. In: O Fotográfico, Etienne Samain (org.). São Paulo, Hucitec, 1998. Páginas 101 à 111.
- DAVALLON, Jean. *A Imagem, uma arte de memória?*. In. Achard, Pierre, et alli. – O Papel da Memória. Campinas, Pontes, 1999.
- FECÉ, José Luis. *Do realismo à visibilidade. Efeitos de realidade e ficção na representação audiovisual*. Revista ContraCampo, número 2, janeiro/junho, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990. (Primeira Edição, 1950).
- JACOBS, Lewis (org.). *The Documentary Tradition*. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Getting to know you... :Knowledge, Power and The Body*. In. Renov, Michael (org.) – Theorizing Documentary. Nova Iorque, Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ideology and the Image. Social representation in the cinema e other media*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1981.
- Oudart, Jean-Pierre – *The Reality Effect*. Cahiers du Cinéma. 228, March-April 1971. In. Wick, Browne (org.) – Cahiers du Cinéma. 1969 – 1972. Volume 3. Londres, Routledge, 1990.
- PECHÊUX, Michel. *O Discurso. Estrutura ou Acontecimento*. São Paulo, Pontes, 1997. (Primeira edição: 1983).
- \_\_\_\_\_. *O Papel da Memória*. In. Achard, Pierre, et alli. – O Papel da Memória. Campinas, Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Semântica e Discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1997. (Primeira Edição: 1975)
- SHERWOOD, Robert – *Robert Flaherty'S Nanook of the North*. In. Jacobs, Lewis (org.) – The Documentary Tradition. Nova Iorque, W. W. Norton, 1979.
- STAM, Robert. *The Question of Realism – Introduction*. In. Stam, R. and Miller, Toby. Film and Theory. An Anthology. Nova Iorque, Blackwell, 2000.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico : a opacidade e a transparência*. 2ª ed. rev. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

## **Um Lugar Chamado Chiapas: a intersecção entre o ficcional e o real no documentário**

ANELISE R. CORSEUIL

UFSC

O documentário tem sido objeto de estudo e de discussões críticas variadas que demonstram, na sua grande maioria, a dificuldade que se tem em defini-lo como gênero ou como discurso capaz de representar uma realidade específica. Teóricos anglo-americanos, como Bill Nichols, em *Representing Reality*, e William Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, apresentam definições conflitantes, colocando o documentário no foco de uma discussão maior que se relaciona com a crise da representação no contexto pós-moderno. Para Guynn, “os filmes documentais se constituem em documentos, no sentido de que a palavra (o documento) tem dentro das ciências humanas: representações fiéis (aqui filmadas ao invés de escritas) de eventos que ocorrem fora ou independentemente da consciência do documentarista” (Guynn, pág.13). O trabalho de Guynn reitera uma perspectiva mais mimética das artes, no sentido em que afirma a capacidade do documentário de representar o evento “real” com uma retórica própria de um enunciador que distingue “o espectador do enunciado das imagens, reestabelecendo assim a heterogeneidade de certos elementos do significante, e chamando a atenção para a segregação dos dois espaços do cinema (o do documentário e o do espectador)” (pág. 231). Observa-se no texto de Guynn uma tentativa de atribuir ao documentário os elementos que o distinguem e ao mesmo tempo o aproximam do cinema ficcional. A relação tempo e espaço – a relação entre lugares (aqui e lá) e entre tempos (antes e agora) – vem demarcada pela retórica própria do enunciador do documentário, que neutraliza a ilusão criada pelo cinema e pelo filme ficcional de aproximar o espectador de “um falso presente” enquanto o filme é projetado na tela.

Em *Representing Reality*, Bill Nicholls apresenta uma definição do documentário que se baseia nos elementos que podem diferenciá-lo de outras formas narrativas. O conceito de argumentação serve como base para tal diferenciação: “o documentário retoma e utiliza uma relação indexical ao mundo histórico...a evidência do documentário é neste sentido diferente, menos por ser de uma ordem inteiramente distinta da evidência histórica do filme ficcional (as autênticas armas e pinturas do filme de época, por exemplo), mas porque as evidências não servem às necessidades da narrativa em si” (pág.116). Para Nicholls, a evidência do documentário não é um toque estético, “não é um elemento exposto e motivado de acordo com as necessidades da coerência narrativa. Ao contrário, a evidência do documentário nos remete ao mundo e suporta

argumentos elaborados sobre aquele mundo diretamente. (É, ainda, representação mas não ficcional)”(pág. 116). Nas formulações de Guynn e Nicholls há uma ênfase nos aspectos retóricos diferenciadores do filme ficcional e documental. Para Guynn, tem-se a presença do mediador, enunciador, como elemento distintivo entre um universo e o outro; para Nicholls, o documentário tem um caráter argumentativo acerca de instituições, momentos históricos e/ou realidades sociais/geográficas distintas.

A despeito das diferenças elaboradas por esses teóricos, pode-se traçar um paralelo entre o filme histórico ficcional e o documentário no contexto da teoria narrativa de Hayden White, que equipara o texto histórico ao ficcional, na medida em que narrativas históricas também se preocupam com a produção de significados através de uma coerência textual. Para White, no processo de seleção, organização e projeção de fatos e personagens históricos, diversas crônicas e narrativas históricas têm uma tendência a moralizar a história. O crivo interpretativo de diferentes historiadores ou diretores vai, desta forma, definir a inclusão ou a exclusão de significantes históricos específicos afim de que o conjunto de imagens ou o texto em questão construa um significado específico (White, págs.26-47).

Nesse contexto, este trabalho busca analisar o documentário canadense *Um Lugar Chamado Chiapas* (1998), de Nettie Wild, como uma forma de representação da revolução de Chiapas. Sem descartar o pressuposto básico nas definições de Guynn e Nicholls, ou seja, de que o documentário tem uma forma narrativa distinta da ficcional (seja ela argumentativa ou conceitual), os documentários tentam representar uma realidade específica ao mesmo tempo em que se constituem em formas narrativas.

A proposta de Hayden White de equiparar a narrativa ficcional histórica ‘a historiografia oficial aponta para uma transgressão das fronteiras associadas à ficção e à história. Para White, a narrativa histórica ficcional é capaz de imaginar uma alternativa para as realidades existentes e construir significação para a fragmentação histórica (*The Content of the Form* 157). Essa transgressão de fronteiras disciplinares é identificada também por vários críticos culturalistas como Stuart Hall e Robert Stam. Para eles, a transgressão de fronteiras disciplinares no momento atual vem associada ‘a influência e proliferação de imagens e narrativas, fabricando ícones culturais e fatos históricos que fazem parte de um imaginário coletivo globalizado. O termo definido por Alison Landsbergh como *prosthetic memory*, ou “memórias postiças”, utilizado para descrever como a memória popular pode ser moldada por tecnologias de massa que possibilitam ao espectador incorporar como experiência individual eventos históricos não vivenciados (citado em Burgoyne, pág.3), resume bem à influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo. Apesar de a produção e a disseminação destas memórias não estarem organicamente relacionadas com a experiência pessoal do indivíduo, o que pode viabilizar uma certa alienação, elas também possibilitam um engajamento com fatos passados que podem servir como “uma base mediadora para uma identificação coletiva”

(Burgoyne pág.6). As imagens de Zapruder do assassinato de J. F. Kennedy ou a reencenação dos três soldados de Iwojima levantando a bandeira americana durante a II Guerra Mundial no cenário do World Trade Center ilustram a influência que imagens documentadas podem exercer no imaginário de uma coletividade globalizada.

O que se torna problemático nesse contexto de veiculação de imagens e ícones é a questão da representação de etnias e nacionalidades. Neste sentido, os documentários e filmes históricos veiculados na grande mídia podem também ser vistos como representações com cunho ideológico específico. Desta forma, a teoria narratológica pode ser uma importante ferramenta na análise de documentários, sugerindo uma estreita relação entre construção da narrativa e formas de representação. Esta relação pode ser observada através de aspectos técnicos, como o conceito de fechamento e abertura do texto, a relação entre a argumentação e construção narrativa, a relação entre o sujeito e o objeto, e a questão da autoridade do narrador como elemento enunciador e mediador entre a realidade do espectador e do mundo representado.

Em *Um Lugar Chamado Chiapas* ocorre também a justaposição de duas linguagens: a representação do real, Chiapas, enquanto local específico de conflito entre Zapatistas e o governo mexicano, e a forma como a câmera transforma a realidade de Chiapas em imagens esteticamente belas, chamando a atenção para questões como enquadramento, posição de câmera e efeito de luz. Ocorre aí um certo distanciamento entre o real e a sedução proporcionada pelas imagens. A diretora do documentário, Nettie Wild, também constrói um universo de imagens, onde o realismo do conflito é substituído por uma visão mais subjetiva e metafórica.

O documentário, ganhador do título de melhor documentário produzido no Canadá em 1998, recebendo o Genie Award em 1999, apresenta o levante Zapatista do Exército de Libertação Nacional, comandado pelo subcomandante Marcos, contra as políticas do presidente do México, Zedillo. O conflito se dá em consequência da implantação do NAFTA (North America Free Trade Agreement), no México, em 1994. A narrativa em *off* explica que o NAFTA facilitou não apenas o impedimento, por parte do governo mexicano, do assentamento de índios Maias mas também o boicote da produção de milho pelos indígenas Maias, uma vez que o milho consumido no México passou a ser importado dos EUA por um valor inferior ao produzido pelos indígenas. Membros da Igreja que tentam intermediar o conflito, a população indígena, vitimada pela ação de grupos paramilitares formados por zapatistas e latifundiários são documentados na narrativa através de entrevistas.

O documentário pode ser qualificado como “politicamente correto”, na sua tentativa de apresentar para diferentes audiências um olhar externo ao conflito de Chiapas. Nettie Wild posiciona-se como estrangeira que busca apresentar uma perspectiva pessoal ao problema político de Chiapas. Nas cenas iniciais do filme sua narrativa em *off* traça um panorama político de Chiapas, apresentando uma leitura pessoal enquanto elemento externo ao conflito. Na cenas

subseqüentes, apresenta-se a equipe de Nettie tentando penetrar no território de Chiapas. Nettie aparece em plano médio, dentro de sua caminhonete, questionando os guardas sobre a necessidade de apresentar-lhes um passaporte, uma vez que ela já se encontra em território mexicano e que ali não deveriam existir fronteiras. O filme coloca uma pergunta sobre Chiapas – “que lugar é este?” – para respondê-la em seguida com uma seqüência de imagens onde um mapa do México apresenta alguns pontos em vermelho: pequenos vilarejos de Chiapas, que, conforme a narrativa em “off” explica, são “fronteiras dentro de fronteiras”, determinando diferenças internas ao próprio território mexicano. Ou seja, a proposta do documentário é representar essas diferenças internas ao México, ao invés de homogeneizar as diversas etnias e interesses.

A seqüência em “voz-off”, explicando, através do mapa, a trajetória realizada pela equipe de Nettie, continua a informar que a partir do vilarejo *La Realidad*, não há mais estradas. O subtexto da visita sugere um problema de representação, ou seja, que o local não pode ser representado em termos de uma cartografia, remetendo-nos, indiretamente, às várias correntes migratórias de cartógrafos que vieram às Américas durante os séculos XVIII e XIX. A ausência de estradas para representar o espaço de Chiapas, pode ser visto como uma leitura paródica de textos colonialistas históricos ou exploratórios de Literatura de Viagem, em que autores como Humboldt “reinventavam” a natureza da América do Sul em tom dramático e grandioso, convertendo o que já era conhecimento comum dos habitantes do lugar em conhecimento europeu, nacional e continental (Pratt, pág.120). Várias outras seqüências do filme reiteram a postura consciente da documentarista do processo de representação em discursos globalizantes, universais que se outorgam certa autoridade para falar de uma realidade histórica distinta e específica. Na seqüência em que Nettie entrevista o comandante Marcos, à audiência é dado escutar as perguntas de Nettie, com o enquadramento de Marcos, sem que Nettie apareça em cena. A inversão de papéis, entrevistado e entrevistadora, é revelada quando Marcos pergunta a ela há quanto tempo está em Chiapas. Ele então comenta que oito meses é um tempo muito pequeno para entender Chiapas, explicando que ele está lá há doze anos e “só agora começa a compreender melhor o lugar”. Pode-se ler a inversão de papéis como forma de inverter as posições, entrevistado e entrevistador, evidenciando, mais uma vez que Nettie democraticamente aceita a crítica de Marcos, que a coloca como observadora externa e incapaz de compreender a totalidade do conflito de Chiapas.

A entrevista também possibilita a Marcos ocupar um espaço como articulador de um discurso próprio que questiona o posicionamento da documentarista estrangeira (detentora do poder em representar Chiapas). Mas, uma vez que o subcomandante Marcos também é externo – ou seja, não reativo – a Chiapas (ele está lá há aproximadamente 12 anos, tendo uma origem desconhecida e híbrida, meio indígena, hispânica, talvez sendo oriundo da Cidade do México como professor de filosofia), a entrevista possibilita também o questionamento da própria autoridade de Marcos como intérprete de Chiapas.

O documentário permite uma leitura de sua prática discursiva, como forma de metadocumentário, devidamente auto-reflexivo, na medida em que questiona a sua própria forma discursiva como representação de uma realidade distinta que é Chiapas. Na sequência dos créditos, os entrevistados são reintroduzidos no momento inicial da tomada de câmera, quando então aparecem em atitude informal, fazendo pose para a câmera de maneira displicente, rindo e tecendo comentários. Essas sequências finais dos créditos (bem como a entrevista com Marcos) sugerem uma releitura do documentário, não mais como elemento capaz de captar a realidade mas como discurso mediador de diferentes realidades, uma vez que o aparato cinematográfico (com suas tomadas, inclusão e exclusão de cenas, enquadramento, edição de som) é revelado como um aparato. Simultaneamente, os entrevistados sugerem que suas entrevistas também são uma encenação, uma performance, talvez organizada para que estrangeiros possam vê-los de forma mais assimilável. Muitas dessas representações, por consequência, implicitamente, negam agência aos sujeitos do relato, para depois incluírem essa falta de agência no subtexto do documentário, como uma crítica inerente à própria forma discursiva do documentário atual.

O filme poderia assim ser visto como discurso metadiscursivo, questionador da suposta capacidade do documentário em representar uma realidade de forma neutra, sem artifícios narrativos; ou seja, como produto cultural inserido no momento em que ele é produzido: o momento pós-moderno – dentro de uma postura politicamente correta, onde os indígenas ou correligionários dos Zapatistas têm um espaço para se apresentarem como sujeitos de um momento histórico particular. Ao mesmo tempo em que esses indivíduos tentam se articular como sujeitos de sua história, o documentário revela os problemas inerentes ao próprio aparato utilizado para representá-los: um documentário produzido por estrangeiros – agentes de uma outra história que não é a dos nativos de Chiapas.

Paralelamente à metalinguagem que revela os processos de mediação na produção do documentário, ocorre um efeito de sedução do espectador através de imagens extremamente bem elaboradas, com efeito de iluminação e enquadramento que produzem imagens simbólicas e poéticas. Essas sequências possibilitam à audiência do filme a substituição momentânea de imagens de uma realidade de miséria, crise e tensão por imagens esteticamente bem elaboradas. Essa parece ser a leitura viável de várias cenas apresentadas no filme. Duas cenas ilustram esse processo de estetização da realidade. Em uma das tomadas iniciais, o espectador é introduzido a uma igreja em Chiapas, onde velas acesas são seguradas próximas em uma lápide. O cinematografista utilizou-se de um ângulo extremamente baixo para ressaltar a luz difusa das velas queimando. O efeito de luz criado pelas velas, como se pudessem ter existência própria, embeleza a imagem, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, reforça o poder quase mítico que elas têm para aquela comunidade de pessoas reunidas na igreja. A fotografia seduz o espectador em dois aspectos: distanciando-o do contexto em que as pessoas que seguram as velas estão inseridas, alienando-o

assim do momento histórico que elas vivem (os mexicanos acenderam as velas para livrarem-se das mazelas vividas) e esteticizando uma imagem que poderia ter tido um outro tipo de enquadramento – um enquadramento em ângulo alto, por exemplo, colocaria em evidência o coletivo, pois mostraria as pessoas reunidas dentro da igreja em detrimento do brilho das velas que, definitivamente, dá maior valor estético à fotografia do filme. A beleza das tomadas atinge seu ápice quando o rosto de uma menina indígena, em close, tem seu perfil ressaltado pelo efeito de iluminação das velas.

Há uma segunda seqüência que ilustra a questão da substituição do coletivo pelo valor estético. A seqüência ocorre quando a câmera mostra em plano médio a imagem de uma mulher com duas crianças, puxando pesadas cargas de madeira. Ocorre um diálogo entre a narradora e a mãe que diz aceitar ser fotografada sob a condição de receber 20 pesos por foto, 20 para ela e para cada um dos seus dois filhos. A discussão continua e a câmera focaliza as crianças individualmente. O significado da imagem que, em um primeiro momento, revela o trabalho de semi-escravidão a que as crianças estão sendo submetidas é substituído pela beleza e exotismo da cena: um close de uma criança maia. A imagem da criança que fixa o olhar na câmera torna-se quase desmaterializada, uma vez que o meio externo, constituído pela carga de madeira, a família e a mata, é excluído da fotografia.

A teoria literária tem definido o termo “estética realista” como conceito problemático, uma vez que o realismo e o naturalismo pictorial de Emile Zolá, Theodore Dreiser, ou de Graça Aranha vêm associado a uma estética que se diz destituída de metáforas ou de uma sintaxe rica. Em diferentes discussões sobre o realismo, o valor do romance realista não está na estética do belo, mas sim na capacidade de expor de forma verossímil problemas coletivos, ressaltando diferenças de classe, questões econômicas, educacionais, institucionais, quase de forma documental. O paralelo que se traça aqui neste trabalho entre o documentário e o realismo focaliza a dicotomia entre a sedução da fotografia do documentário—no caso específico do documentário que me proponho a analisar *Um Lugar Chamado Chiapas* – e do seu distanciamento da economia de escassez vivida pelos índios Maias na região de Chiapas. Parece ocorrer, neste documentário, uma simbiose entre o “politicamente correto”, de uma narrativa que muitas vezes se questiona como discurso mediador de uma realidade distinta, e imagens para exportação, ou seja, imagens belas de um território marginalizado.

O documentário, de forma similar à ficção histórica, constrói o passado histórico ou realidades distintas, possibilitando que o elemento representado se articule, seja através de uma narrativa, com um conteúdo mais ou menos argumentativo do que o texto ficcional, ou com elementos idênticos à narrativa ficcional, tais como a construção do sujeito/personagem, a voz narrativa, a montagem de imagens metafóricas ou simbólicas, ou até mesmo na utilização de uma estética similar à ficcional. No caso específico de *Um Lugar Chamado Chiapas*, a realidade histórica e geográfica de Chiapas estabelece uma relação de diálogo com o documentarista e com o espectador, possibilitando a articula-

ção de uma crise que transcende o próprio espaço representado para questionar os métodos e formas de representação.

### **Referências Bibliográficas**

Burgoyne, Robert. "Memory, History and the Digital Imagery in Contemporary Film". (<http://www.markszine.com/104>).

Guynn, William. *A Cinema of Nonfiction*. London: Associated U. P., 1987.

Nichols, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana U. P., 1991.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1987.

**CINEMA BRASILEIRO I:  
NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS**

## **Ângelo Anda Sumido: conquista e conscientização do público. O argumento de Ângelo Anda Sumido**

NEWTON CANNITO

USP, MESTRANDO

Geralmente a análise de filmes narrativos começa pela definição do conflito que permeia a história. Em alguns casos, no entanto, só essa definição não é suficiente para nortear a análise, pois a intervenção constante de um meganarrador permite que o filme extrapole a simples narração de acontecimentos e discuta um tema mais abrangente que o universo dos personagens.

Assim é o curta-metragem *Ângelo anda sumido* (1997), dirigido pelo cineasta gaúcho Jorge Furtado. Nele, o personagem José, um típico porto-alegrense, tem dois objetivos declarados: encontrar o amigo Ângelo e sair para jantar, de preferência com o amigo. O desenvolvimento da história pode ser resumido como as peripécias de José para cumprir o seu programa de personagem. Primeiro, ele pega o táxi com um motorista maluco. Depois tem de avisar Ângelo de sua chegada, e para isso deve superar o obstáculo do interfone quebrado. É obrigado a gritar muito, e enfrenta a ira dos vizinhos neuróticos. Apenas com a intervenção da polícia (que José conquistou com seu sorriso de dentes perfeitos) é que os vizinhos decidem colaborar, tocando a campainha de Ângelo. Mas os obstáculos continuam: para chegar até o apartamento de Ângelo são dezenas de chaves, entre elas, a chave do elevador. Depois, já na rua, os dois amigos têm que desviar dos mendigos e enfrentar a batalha final contra o guarda do condomínio e seu cachorro, o "Louco". Já no desfecho da história, José, ao fugir de "Louco", separa-se de Ângelo e não consegue mais achá-lo, nem naquela noite, nem nos dias seguintes. E num desfecho recheado de ironia, José, que não conseguiu jantar com o amigo, é obrigado a comer um cachorro-quente sozinho.

Aparentemente essa é a história narrada por *Ângelo anda sumido*. Essa descrição cita todos os eventos principais e delinea a estrutura dramática, o que alguns manuais de roteiro costumam chamar de "argumento" do filme. No entanto, para compreendermos o discurso elaborado por esse filme, não basta listar as cenas.

### ***Meganarrador e narrador delegado***

Em termos formais, o primeiro recurso que se destaca é a presença da voz "over" do protagonista José, que conta sua própria história. Não se define, nesse ponto, em que tempo a voz narra: em alguns momentos parece ser

concomitante à ação (atuando como pensamento sobre ações cotidianas), mas na maior parte de suas ocorrências parece estar narrando a história como se ela já se situasse no passado.

À primeira vista, é o protagonista José quem narra o filme. Essa impressão se justifica por ele estar presente em todas as cenas, e também por uma cena logo no início do filme onde ele, por não se lembrar de um fato, interrompe a narração e decide voltar a cena para trás. Nessa cena a narração de José é identificada com a narração do filme, pois sua voz controla, além da banda sonora, também a banda da imagem.

No entanto, se olharmos o filme com mais atenção veremos que há vários momentos em que a narração oferece ao público fatos que José não percebeu ou faz “comentários” visuais que ele não faria. Para entendermos melhor o mecanismo de narração, vale a pena usar dois conceitos de narratologia, a saber, “meganarrador” e “narrador delegado”. O meganarrador é a instância que narra o filme, valendo-se para isso do conjunto de procedimentos audiovisuais, como a estrutura dramática, os diálogos, a voz de narração, a decupagem, a seleção de cenas, a montagem, a fotografia, a música, etc. José, o protagonista dessa história, atua como narrador delegado: um personagem a quem o meganarrador dá o direito a usar da voz “over” sobre as imagens, construindo no público a falsa impressão de que ele narra o filme.

Logo no início do filme, temos o diálogo de José com o porteiro do prédio. O porteiro fala de coisas que ele viu na TV, como os efeitos da destruição da camada de ozônio sobre o planeta Terra. José está totalmente absorto e, logo em seguida, recobrará em sua narração em “over”: “o porteiro disse alguma coisa sobre televisão”. A eleição dessa cena e a opção por deixar os diálogos do porteiro na íntegra evidenciam a intervenção do meganarrador. Ora, se o filme fosse narrado exclusivamente do ponto de vista de José, a fala do porteiro não seria apresentada no filme (pois, afinal de contas, José não lembra do que ele disse). No entanto, o meganarrador interveio e deixou essa fala, pois, como veremos mais à frente, os comentários dos personagens secundários contribuem na construção do discurso geral do filme.

Logo a seguir temos uma cena onde a intervenção do meganarrador fica ainda mais evidente. José desce do taxi e, na imagem, o vemos ao longe e ouvimos uma voz em “off”, cuja fonte é ainda indefinida, que diz algo como “eu sabia, eu sabia, que não ia dar certo”. Um reenquadramento da câmera mostra que a voz vem de um personagem secundário (um mendigo ou andarilho urbano), a reclamar da cidade de Porto Alegre. Ele está em primeiro plano na imagem e José está em profundidade do campo, do outro lado da rua. Eis mais uma atuação do meganarrador, uma vez que, em função da distância sugerida entre o narrador e José, não existe possibilidade de o último ter ouvido esse comentário; não existe sequer uma indicação de que José viu esse personagem (essa indicação poderia ser feita pela voz de José na narração ou, simplesmente, pela mediação do olhar). Esse personagem secundário e sua fala são inseridos no filme apenas pelo meganarrador, sem nenhuma mediação de José. No transcor-

rer do filme esse será um procedimento repetido pelo meganarrador: dar ênfase à presença de personagens secundários, geralmente mendigos ou lúmpens urbanos, que obtêm destaque na seleção de imagens e cenas. Essa construção afasta o filme da narração que seria feita por José e constrói um discurso mais complexo do que o que seria elaborado pelo protagonista.

### **O meganarrador construindo o conflito social**

Logo no início desse artigo, falei que o filme narrativo é construído a partir de um conflito. Disse ainda que a motivação de José era encontrar o amigo Ângelo e sair para jantar. Mas ao comentar o conflito, faltou discorrer sobre o significado implícito dos obstáculos que o impedem de cumprir o seu programa.

Sob o ponto de vista do personagem José, a história do filme é apenas uma sucessão de peripécias que visam a atingir um objetivo. Foi a partir desse ponto de vista que fiz a primeira descrição do argumento do filme. Em nenhum momento José se questiona sobre o conflito, o que o impede de realizar sua vontade. Quem evidencia o conflito não é a narração de José, e sim a intervenção do meganarrador.

Apesar da alienação de José, são dados aos espectadores do filme os motivos que impedem o protagonista de se encontrar com Ângelo: é o caos urbano de Porto Alegre. Logo, o conflito não se dá entre José e um personagem específico, não é um conflito individual. *Ângelo anda sumido* trata de um conflito social: o conflito existente entre José e a cidade com suas grades. A decupagem foi outro procedimento que o meganarrador usou para elaborar o discurso. A grande maioria dos planos do filme coloca a câmera atrás de grades. Cenas simples (como o diálogo entre os protagonistas) são filmadas tendo as grades em primeiro plano. A presença ostensiva das grades gera no público a impressão de que são elas que atrapalham o encontro dos personagens.

Ora, as grades existem devido aos problemas sociais que imperam na cidade; é a crise social, que povoa a cidade de lúmpens e marginais ameaçadores à segurança dos protagonistas. Ainda para ressaltar a crise, o meganarrador dá destaque a personagens como o porteiro e os vizinhos neuróticos, que vivem presos em seus apartamentos. Eles já aprenderam o que José vai descobrindo ao longo do filme: a lição é “esqueça seus amigos, esqueça a vida social, fique preso em casa. O caos social é tamanho que não é mais possível sair às ruas de Porto Alegre.”

### **O guarda e seu cachorro, o “Louco”**

Não podemos concluir essa análise sem falar do guarda e do seu cachorro, o “Louco”. O guarda é o último antagonista da dupla José e Ângelo. Ele trabalha para um condomínio fechado e protege uma rua, comprada pelos moradores. Dentro do filme ele é o primeiro personagem que, na sua fala, verbaliza

as próprias convicções. Já vimos que todo o discurso ideológico do filme foi construído por mecanismos narrativos (eleição de cenas, decupagem, etc.), que prescindiram da verbalização em forma de diálogo ou de voz narradora do protagonista. Os diálogos de José, mesmo colaborando com o tema do filme, são todos sobre questões circunstanciais: ele lembra amigos desaparecidos, reclama de sua fome crescente, etc. Em nenhum momento José fala qualquer sentença que pudesse referendar a discussão que o filme pretende fazer; em nenhuma circunstância José faz comentários condizentes com o discurso do filme, que, fazendo um exercício de imaginação, poderia ser o seguinte: “que merda de cidade. Essa situação social caótica nos obriga a construir essas grades, essas chaves. Desse jeito eu não posso encontrar meus amigos. Que merda!”.

O guarda, por sua vez, é consciente da privatização da rua, pois sabe que está lá para assegurá-la. Ele chega a citar artigo da Constituição (não por coincidência retirado de uma constituição do regime militar brasileiro) que defende os privilégios de seus patrões. No filme o guarda é, entre todos os personagens, quem verbaliza o tema em questão. O público já foi preparado pelas cenas de mendigos e pela presença das grades. O guarda apenas explicitará, através do diálogo, o tema de que o filme já vinha tratando.

Não que o meganarrador concorde com o guarda. Ele não é um personagem porta-voz do autor. Mas ele verbaliza um subtexto presente no filme: como, levada pela falta de segurança, a classe média se refugia em condomínios fechados, privatizando o espaço público.

A opção do meganarrador foi compor o personagem do guarda de forma caricata e com interpretação estilizada. O guarda é “meio louco” e fala uma série de frases feitas. Essa maneira de construí-lo destoa da construção realista dos protagonistas do filme e transforma o guarda num personagem quase alegórico.

A narração do filme (através da decupagem e da montagem) acompanha a repentina quebra de realismo. Na cena com o guarda, o meganarrador compõe, graças a um simples truque de direção, uma quebra da articulação espaço-tempo que, até esse momento do filme, tinha sido construída dentro das regras de continuidade do cinema clássico. Nesse plano vemos José e Ângelo em primeiro plano e o guarda desfocado ao fundo. Um pequeno movimento de câmera para a esquerda tira o guarda de quadro e se atém apenas em Ângelo e José, que diz: “Esse cara é louco”. Nesse momento o guarda entra em campo pelo lado esquerdo do quadro e diz: “Louco? Louco é o meu cachorro. Pega, Louco”. Esse plano teve uma espécie de salto na imagem, devido à quebra do espaço-tempo realista. O público percebe que o guarda é meio louco (ou mágico), pois em fração de segundos ele se levantou da cadeira e se deslocou até o protagonista. O truque de direção é eficaz, mas muito simples: na verdade o ator que interpreta o guarda ficou em “off” do lado esquerdo da tela esperando para entrar no campo da imagem. Um outro ator interpretou o guarda no fundo do quadro e o público não percebeu a diferença, pois a imagem estava desfocada.

Essa quebra do espaço-tempo continua na perseguição. Mesmo correndo para longe do guarda, José ainda ouve a voz dele perfeitamente (ele fala sobre

um artigo da constituição do período militar, que trata da propriedade privada). Nesse caso a voz do guarda assume as dimensões de uma voz “over”, quase extradiégetica, e domina totalmente a diegese do filme. Essa composição ajuda a consolidar seu caráter de “voz alegórica” e quase impessoal: trata-se da voz do Estado autoritário.

### **Conversando com o público**

*Ângelo anda sumido* foi feito para conquistar o público-padrão de cinema de Porto Alegre. Atores, locações e trilha sonora, tudo é porto-alegrense e tudo ajuda a construir a identificação com o público. A composição do protagonista também contribui para a conquista do público de classe média, padrão de cinema em todo o Brasil. Em vez de apresentar um personagem consciente, “meio esquerdista” e porta-voz de um discurso pronto, Furtado optou por criar um personagem simpático, mas meio “alienado”, que não reclama de nada, apenas tenta viver.

*Ângelo anda sumido* tem público certo e sabe, como poucos, dialogar com ele. Se o discurso do filme fosse traduzido em um papo de bar, entre o narrador e o público de cinema, o narrador diria, mais ou menos nesse tom, algo do tipo: (*narrador*) “Oi, cara. Tudo bom? Me conheces, né? Sabes que eu te acho um cara legal. Eu também te conheço. Sei que só queres encontrar teus amigos, ir ao cinema, ir jantar, comer bem. E eu acho isso ótimo, digno, legal mesmo. Eu também sei que tu não ligas muito para a questão social. Eu sei, eu sei, tu torces por um mundo melhor, etc. Mas preferes não pensar muito nisso. Afinal de contas, o que tu podes fazer, não é mesmo? Mas olha amigo, não tem mais jeito não. Os pobres estão à tua porta. Eles são milhares e povoam as ruas. Não dá mais para fingirmos que não eles não existem. Eles te obrigam a viver enjaulado, eles evitam que encontres os amigos, saias para jantar. Eles te obrigam a comer cachorro-quente sozinho. E com salsicha fria. Olha, cara, eu sei que não queres pensar muito nisso, mas está aí, nas ruas. É um fato. Não dá mais para escapar... Tá na hora de percebermos...”

O interessante de *Ângelo anda sumido* é que, apesar de o personagem não proferir discurso, o filme diz muito. O diretor Jorge Furtado constrói uma narrativa em que dialoga o público-padrão de cinema mas não abre mão de elaborar seu discurso. O filme opta por não dizer o que fazer, não dizer como atuar frente ao problema colocado. Mas o filme mostra. E, dessa forma, põe o espectador para pensar.

**DOCUMENTÁRIO 4:**  
**VIDA E MORTE**

## **Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano**

ANDREA MOLFETTA  
USP, DOUTORANDA

Pesquisei os diários de viagem dos realizadores sul-americanos e franceses produzidos ao longo das 15 edições dos *Festivais Franco-Chilenos* (1981-1991) e *Franco-Latino-americano de Vídeo-Arte* (1992 e 1996). Estes festivais impulsionaram o intercâmbio entre Argentina, Uruguai, Chile, Colômbia, Brasil e França.

Assim foi promovido o vínculo com os centros europeus e se agilizou o contato da produção mais experimental do Cone Sul. Escolhi este festival por dois motivos: primeiro, o trabalho dos curadores de cada país decantou um recorte e seleção dos autores e das obras mais destacadas de cada nacionalidade. Segundo, os vencedores das edições eram premiados com uma produção na França. O projeto foi concebido por Pascal Gallet, do Ministério de Assuntos Estrangeiros, produtor executivo destas residências artísticas em Paris. Gallet agenciou recursos de diversas fontes do governo, assim como também contou com o apoio de produtoras destacadas como a Duran, que colaborou durante três anos na pós-produção dos diários. Logo participaram o Laboratório de Novas Mídias do Centre George Pompidou e o Centro Internacional de Criação Vídeo de Montbeliard. Resultaram diários sul-americanos sobre a França, e franceses sobre a América do Sul, 22 ao todo. Os realizadores que participaram mantêm até hoje uma ativa participação internacional. Com interesse no estudo da poética escolhi um nexo que exemplifica o intercâmbio da produção cultural periférica com as regiões centrais.

Com relação ao contexto audiovisual, os diários foram uma afronta à hegemonia do documentário militante da década de 80.

### ***Uma experiência que não se diz documentária***

A noção de indivíduo ocupa um papel central quando definimos nossa cultura visual. O sistema de representação inaugurado na Renascença coloca o sujeito que vê e o ponto do infinito numa relação de equivalência simétrica. Ele detenta o poder de controle absoluto da sua visualidade, organiza o campo visual a partir de si, e representa nada mais e nada menos que o lugar onde as paralelas convergem: o infinito. Este sistema é base do Modelo de Representação Institucional do cinema (MRI) (o modelo da ficção), e podemos constatar isto repassando as demonstrações dos mestres da teoria do cinema com respeito às construções do “raccord” de olhar e de eixo.

Desde o Barroco, o espaço – assim como o sujeito que habita nele – fica desestabilizado: o sensível (sentidos e emoções) invade uma experiência antes dominada pela razão e o sublime matemático-religioso. A vacuidade do mundo só adquire consistência na nossa experiência dele. O único corpo possível para o passado perdido é a nossa memória. Assim, mundo subjetivado, que “*é aos olhos de...*”.

O documentário em primeira pessoa retoma o vínculo afetivo entre imagem, realizador e espectador. O sujeito é desdoblado e encarnado, recluso na intimidade do seu pensamento. Percorre a geografia do seu dominador. Organiza a narrativa de forma tal que sua identidade é objeto, objetivo e método do filme, bússola e âncora, narrador e referente, em soma, autobiográfico. Refletindo sobre a contingência do encontro sujeito-mundo, os diários desafiam o vazio do passado e da representação – ambos essencialmente mortos e apagados. Preenchem-no com a performance do realizador, que se entrega aos múltiplos níveis do discurso.

Além da ruptura moderna, esta tendência audiovisual propõe pela primeira vez uma ascensão forte da primeira pessoa. O cinema de autor se expande diversificando e singularizando os relatos individuais. Estamos diante de um realismo cru que aborda temas íntimos e cotidianos. Na contraparte, há uma grande margem para a intervenção poética na narrativa documentária, liberada e acelerada pelos recursos técnicos disponíveis. Porém, os autores não estabeleceram referências nem ligações estéticas com as escolas documentárias, sul-americanas ou estrangeiras. Eles produziram no campo da experimentação. A subjetividade era ainda pouco ou nada explorada: surge um espaço para a ambigüidade de sentido, certamente longe da conceição do discurso serio do documentário.

Este texto examina as características da construção do cronotopo destes diários e, a partir daí, estabelecer algum traço sobre a noção de sujeito e de consciência histórica colocados em jogo.

### **Os diários sul-americanos**

Os diários são um documento da subjetividade contemporânea, enunciativamente contraposta ao modelo de representação clássica. Esta subjetividade desenvolve sua performance discursiva utilizando os recursos e estratégias discursivas da representação expositiva, observacional ou interativa do documentário, ressemantizados. Por outro lado, os diários problematizam a economia de distribuição e exibição das imagens documentárias já que geraram crônicas da vida privada que explodiram nos circuitos do cinema experimental e do Vídeoarte: o documentário subjetivo, em primeira pessoa. Nele, a subjetividade se mostra fluida, não-linear, múltipla, fruto da experiência paradoxal da representação na simultaneidade. O indivíduo imprime sua ótica nas variações discursivas trazidas pelas novas tecnologias da comunicação.

Não me atrevo a delimitá-lo enquanto gênero, e sim enquanto uma ampla tendência narrativa. O predomínio do privado sobre o público está sendo diag-

nosticado e estudado em várias outras mídias: TV (“realities shows”), “personal webs”, etc.

Nos diários (íntimo e de viagem) sul-americanos se opera um distanciamento crítico do protagonista/enunciador. Esta distância nos permite percebê-lo, além de protagonista, como o genuíno realizador de um fazer narrativo, e propõe falar dele mesmo através da forma em que produz suas imagens. Cria imagens-dispositivos. O sujeito é integrante da cena, invade o pro-fílmico – geralmente através da sua fala ou de letreiros – para tornar-se, desde a reflexão, objeto do seu discurso auto-referenciado. Nos 80, estes trabalhos extrapolaram as linhas gerais da modernidade e desenvolveram uma proposta estética cujo intuito ético foi o imperativo de explicitar e singularizar a origem discursiva.

Porém, antes do que fazer Auto-Imagem existe a expressão imperativa de uma Ótica, a projeção do sujeito no mundo, lugar singular de onde provêm os comentários, lugar onde se gera o corpo do texto, o olho e o ouvido da figuralização do texto, imagens *encarnadas*. O sujeito, mas do que um objeto a ser impresso ou descrito numa fotografia, é uma *função* a ser explorada. Sendo diários, a reflexividade abandona o foco sobre o mundo, reduzindo este aos sujeitos participantes da comunicação poética. O sujeito é um efeito de leitura, e então, são dois protagonistas: o sujeito detrás da câmera, e aquele diante do texto. A densidade discursiva está a serviço do duplo vínculo afetivo com a imagem-movimento.

Do lado desta apropriação dos modos representacionais sob a regência da subjetividade, instaura-se o regime da lógica paradoxal (Virilio, 1995). Nos parâmetros dela, a representação clássica – e seu modo de significar através da lógica indicial e dialética da fotografia e do cinema – cede, dando lugar a um processo de recriação do sujeito e seu entorno. O distanciamento da representação faz emergir o tempo discursivo.

Os diários trazem uma visão abstrata e paradoxal do sujeito, suas formas de conceber a paisagem e o tempo, a imagem cristal (Deleuze, 1983). Isto porque estes relatos não querem ser verdadeiros nem falsos; atravessam este eixo para direcionar sua experiência à captura (falha) do real: nada mais utópico e impossível, tal o giro *ad absurdum* da retórica que, desde a linguagem, corre atrás de um Real sempre fugidio, justamente aquilo que escapa de toda e qualquer representação. A busca do Real é utópica e irônica, por vezes cínica – e definitivamente reflexiva. Então, o quanto e como, os diários sul-americanos falam da França? Pouco. O primeiro plano predomina e é ocupado pela primeira pessoa da enunciação. Há a observação descontínua do cotidiano, as crianças, a rua, a paisagem humana. Há a paisagem dos meios, a iconografia de massas, o vídeo como crítica mediática. Não existem cenas de diálogo com nativos, não há interação, nem continuidade.

Deste modo, duas esferas ontologicamente diversas: filme e mundo, descolados e transversais no tempo, *rivalizam*. A experiência da captura falha do mundo se desvia dos regulamentos da verossimilhança. Os diários não buscam uma verdade, são testemunho e poema, passado presentificado.

## O Cronotopo

O espaço-tempo desses diários guarda as características pregnantes do formato eletrônico. O primeiro plano predomina, perdendo as coordenadas espaciais: favorece-se a produção do efeito-banda, experiência do desfile icônico das imagens como trama. Contudo, e ao mesmo tempo, respondendo ao estatuto documentário, os diários aproveitam a mobilidade da câmera enquanto traço para mostrar o espaço como prova de um argumento do autor. As imagens não perdem, por causa do seu valor icônico, seu poder indicial como provas e, para além do esperado, torna-se a base desde onde se gera ainda o espaço do meta-comentário. Vejamos: o diário é o resultado do encontro do realizador com um novo contexto. São imagens de registro. Por cima, o relato denso e desdobrado do sujeito que reflete sobre seu fazer.

São três as formas de atacar as convenções espaciais do documentário:

1) o efeito-banda (Bellour, 1990). Os recursos mais frequentes são a montagem por camadas, sobre-impressão, fusão, janela interna ao quadro, justaposição de textos e imagens, a imagem tremida.

2) a descontinuidade espacial sem “raccord”.

3) a configuração subjetiva da enunciação, ou focalização interna (Genette, 1973). A focalização é o trabalho do texto que reúne e administra o saber proveniente do ver e ouvir. A focalização pode orientar o saber sobre o sujeito ou o objeto do filme (focalizações interna ou externa). Câmeras na mão, planos subjetivos e textos em primeira pessoa constroem a focalização interna. A subjetividade faz meta-comentário a respeito da interação entre sujeito e mundo. O efeito-banda e a narração subjetiva são os pilares da auto-reflexividade. Em alguns diários (Kogut, Poch, Vargas, Arévalo, entre outros) chega a ser um obstáculo para o acesso ao mundo histórico, atingindo a modalidade reflexivo-deconstrutiva.

O tratamento com primeiros planos transgride o “raccord” campo/contracampo. Estes não estão montados como relativos a um plano maior, e sim em termos absolutos. A continuidade é interna ao quadro: fusões e “fades”. O valor de prova das imagens se sustenta na continuidade espacial de longos “travellings” e pela frequência do sumário. Vale dizer, os espaços apresentados como amostras são descontínuos. A continuidade é argumentativa (Nichols, 1997), apoiada na ação do sujeito narrador.

O primeiro plano favorece a plástica das imagens e intensifica a percepção da duração do discurso. Concentra nossa atenção nos movimentos de corte, dilatando a duração. Dilatação, porque no ritmo narrativo da pausa há um tempo discursivo “x” que não corresponde a nenhum tempo histórico. É a discursividade pura das imagens-movimento. A historia fica suspensa para assistir ao puro desenrolar poético que combina as imagens do registro. Outros recursos expressivos fortalecem este ritmo: “travellings”, “slow motion”,

a imagem detida. Assim como o mundo histórico fica “recuado” por detrás do uso crítico da representação, toda a tradição documentária fica “recuada” detrás da performance singular do sujeito que usa indistintamente, ressemantizados, os recursos das modalidades precedentes, como a voz expositiva.

A descontinuidade traça disjunções distantes – distância característica da construção metafórica. A disjunções provocam o ritmo de saltos de uma imagem à outra: é o sumário ou inventário. Temos um abreviado tempo discursivo para mostrar o enorme tempo histórico necessário para percorrer essa geografia. Há focalização interna: é a encarnação de um sujeito num relato (o plano subjetivo, visual e auditivamente) e também a relação entre as imagens (associações livres, dinâmicas da memória).

A verossimilhança está fora de cogitação, pois está fora da necessidade. Sabemos – o realizador e nós, espectadores – que as imagens são registro, uma coleção, ou melhor, uma colheita de evidências do percurso autobiográfico. Este é um saber do gênero, do autor e do receptor, construindo o horizonte de leitura das obras. Práticas que não se dizem documentárias, mas que operam nesta configuração do sentido. A intenção dos autores não é aderir ao mundo, e sim se descolar dele para recriar o mundo interior da viagem.

A força da argumentação na descontinuidade espacial mostra a coerência do eixo que as vincula: um sujeito em movimento, performático. O sujeito captura (e costura) este espaço desarticulado, só passível de alguma interpretação a partir da assunção do seu papel protagônico.

Nenhum diário sul-americano explicita o tempo histórico, datas ou lugares. Com exceção da assinatura final. Não colocar uma data histórica facilita o deslizamento da leitura de um tempo a outro. Esta desinformação não oferece a percepção da reconstrução do passado, e sim os diários frisam a experiência distanciadora da duração das imagens de uma história já caduca, que abre seus restos representacionais a uma leitura dupla: a leitura do passado histórico e o presente documentarizante da leitura do discurso. O indivíduo do relato já participou dessa história e, na leitura, surge como um efeito. Deste sujeito sabemos somente o modo em que – valendo a redundância – modeliza seu discurso poético. Não há auto-retratos.

O receptor perde a possibilidade de viver representacionalmente a ilusão do passado, criando uma leitura historizante. Ele se restringe à atividade da percepção, presente e lúdica, hiper-estimulada pela multiplicação dos parâmetros (as imagens simultâneas e distorcidas). O presente da leitura funda o estatuto imaginário da sua participação na imagem-movimento. Assim, temos um leitor convidado a se comportar como co-autor. Os diários dirigem o olhar do espectador ao discurso, sua construção, seu objetivo e a relação que cada um dos participantes estabelece com ele. A leitura não conta com o auxílio das convenções narrativas.

Os ritmos narrativos, como já apresentei, oscilam entre o sumário e a pausa. A frequência é radicalmente singulativa (Vargas, Poch); ou repetitiva,

## Estudos Socine de Cinema

criando ritmos de pontuação (Aravena, Fábrega, Pereira). Acredito que a *pau-sa* é a segunda base de apoio das operações reflexivas dos diários, lembrando que a primeira é a *focalização interna*.

O traço mais diferenciado dos diários surge da análise da ordem do tempo discursivo. O discurso sul-americano é estruturado simetricamente, com ritmos regulares. Kogut, Aravena, Said, Fargi e Fábrega criam ritmos regulares da repetição de planos. *Torre Eiffel*, de Juan Forch, se organiza a partir de dois “travellings”, subida e descida da Torre; por cima deste plano, desfila também verticalmente uma série de cartões postais do mesmo monumento: variações de um “leit motiv”. *Discours sur une peu de realite*, de Patricio Pereira realiza uma montagem interna de um mesmo plano, colocando-o em reverse. Simétrico é o diário de Gerardo Silva, *Poeme N 1: Ventana/fenetre*, onde o olhar de um indivíduo faz um percurso pela cidade, saindo e voltando ao seu quarto num enorme “flashback”, literal viagem do olhar. Como a focalização interna predomina é impossível distinguir o olhar corporal do da memória.

A focalização subjetiva se explicita na relação entre letreiros e imagem. Com exceção dos diários de Silva e de Pereira, o resto da coleção usa letreiros ou voz “off”, todos na primeira pessoa. A subjetividade torna-se paradoxal pelo fenômeno de sobre-dimensionamento do sujeito. Nos diários sul-americanos o sujeito ocupa os quatro espaços clássicos; organiza e comanda o plano da apresentação, o meta-lingüístico. O mesmo sujeito protagoniza a performance no sexto espaço, do mundo, porque é autobiográfico. Já não se trata de um indivíduo que forma parte de um mundo maior, e sim de uma mera visão incompleta do mundo a partir do indivíduo. Miniaturização e recorte do mundo. Diante do vazio do não mostrado, há a necessidade de um leitor que preencha este sentido na leitura. O diário cria assim o paradoxo de um sujeito ser maior que sua própria classe, relativizando a magnitude das possíveis referências e representações.

A produção sul-americana se inclina pela reflexividade formal e poética, excepcionalmente desconstrutivos. Isto se aprecia nos títulos dos trabalhos (“*Poeme...*”, “*Discours...*”) revelando o nexa entre o video-arte local e o cinema experimental. Os diários trabalham a consciência de si mesmos enquanto forma ou estilo. A pouca interatividade se apresenta no valor concedido ao vagar pelo mundo, chamando a atenção às contingências. Mas não é um traço estrutural, como na modalidade interativa do documentário, apoiada nas falas, ações e comportamentos das entrevistas – e predominante nos diários franceses.

Kogut, Arévalo e Vargas desenvolvem uma reflexividade desconstrutiva. Trabalham a consciência do indivíduo enquanto elo direto com o receptor, a quem questionam explicitamente sobre suas convenções de leitura.

### As fronteiras

Os diários abordam com freqüência o significado da borda que separa (e une) sujeito e mundo. Para alguns, o sujeito é uma ilha autônoma (Aravena).

Para outros, o sujeito é uma questão de montagem: a realização mostrou que o sujeito é um ser em processo, sem bordas, com um imaginário atravessado pelos sentidos do mundo ao redor. O sujeito flui no interior da fenda entre as palavras e as coisas, entre a captação e a contingência do mundo. É entendido como cruzamento singular de eventos diante dos quais produz um sentido original e arbitrário, portanto, ético. Assume performaticamente – no mundo e no texto – uma crítica ao paradigma das imagens documentárias clássicas. Usam e abusam do regime de crença, e o sentido se constrói nas pontes entre estes usos. Por ex., em Arévalo, uma voz expositiva, “off”, surge por cima da distorção plástica, enquanto fala de si mesmo, se desdobrando.

Os diários trazem um complexo de problemas semióticos e discursivos, tanto quanto problematizam a distribuição e a circulação das imagens documentárias. A figura da primeira pessoa fez com que estes diários se inscrevessem na tradição do autor, e circulassem pelo circuito das artes consagradas. Desde lá, re-discutem a figura do autor e se arriscam num ensaio sobre o limite da representação da nossa identidade.

A primeira pessoa dos diários coloca também um problema intermedial: a definição das práticas audiovisuais em relação a outras práticas mediáticas. O vínculo entre arte eletrônica e TV reedita o enfrentamento alguma vez mantido entre literatura e imprensa no século XIX, e entre o cinema e a indústria cultural ao longo do século XX. Como demonstra esta coleção, o vídeo tencionou a produção documentária do Cone Sul dessa década. Estes diários enfrentaram as modalidades do documentário local, fazendo uso metalingüístico delas e, sobretudo, dos recursos eletrônico-digitais da intervenção na imagem.

A arte do vídeo, desde seu nascimento, opera e se expressa no encontro das inovações tecnológicas com as vanguardas da arte, no entrecruzamento do espaço mediático com o espaço privado, misturando tanto os estatutos imagéticos quanto as categorias de análise dos meios precedentes.

## Death Movies e Snuff: a morte como espetáculo nos documentários de exploração

LÚCIO PIEDADE  
UNICAMP, MESTRANDO

Esse trabalho é seqüência direta da comunicação “De Mundo Cão aos Death Movies: a exploração no documentário”, apresentado, no IV Encontro Socine, em Florianópolis, em novembro de 2000.

“Prepare-se para uma viagem. Uma viagem em um mundo onde cada passo pode dar-lhe uma melhor compreensão de sua própria realidade”, *avisa o Dr. Francis B. Gröss, o presumido patologista (e narrador) que aparece logo no início de Faces da Morte (Faces of Death/1978).*

*Faces da Morte* representou, para o documentário de exploração dos anos 80 em diante, o mesmo que *Mundo Cão* – produção italiana de 1963 – para os inúmeros filmes que seguiram essa vertente nos anos 60 e 70. Apresenta o mesmo padrão e linha narrativa que 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 sensacionalista de cenas violentas e chocantes. Na verdade, o principal objetivo destes filmes sempre foi chocar o público, enfatizando um comportamento cultural bizarro, cruzando as fronteiras do exótico e do erótico ao incontestavelmente repelente<sup>1</sup>. Portanto, não é de causar espanto o sexo, a violência e a morte figurarem como assuntos de destaque nos filmes *Mundo*.

No início dos anos 70, o sexo encontrou o seu espaço na nascente indústria “hardcore”, fazendo com que os produtores dessa linha de documentários passassem a priorizar cada vez mais a violência.

Com a popularização do vídeo, no final dos anos 70 e início dos 80, tal e qual os filmes pornográficos, essas produções foram perdendo espaço nas salas de cinema e acabaram encontrando o seu lugar nas prateleiras das videolocadoras e coleções particulares de aficionados.

A observação da morte não é, a princípio, um privilégio dos *shockumentaries* – como vieram a ser chamados. Vários documentários sérios, com outras preocupações ou objetivos, já mostraram com realismo e crueza cadáveres ou cenas brutais que resultaram em morte. Em *Titicut Follies* (1967), de Frederick Wiseman, observamos um corpo sendo preparado para o funeral. *Gimme Shelter* (1970), de David e Albert Maysles, que registra os Rolling Stones em turnê, marcou época por ser o primeiro documentário sobre um show

de rock com um assassinato ao vivo, cortesia dos *Hell's Angels*, contratados para fazer a segurança da apresentação em Altamont.

Porém, se nesses e em outros filmes, a preocupação era, através do registro documental, levantar questões sociais e ideológicas levando a um questionamento das relações humanas, diferenças sociais, estruturas de poder e comportamento, nos *shockumentaries* a preocupação é outra, bem diferente.

Estamos já habituados à violência, morte e dor pelas imagens que sempre nos chegaram através de noticiários ou mesmo foto-reportagens em revistas ou jornais. Não precisamos pensar muito sobre o assunto e cenas como a das vítimas do reverendo Jim Jones espalhadas por toda *Jonestown*, dos corpos enfileirados nus no massacre do Carandirú, dos caixões das vítimas da chacina de Vigário Geral ou das atrocidades cometidas nos campos de extermínio nazistas, na Bósnia e nas guerras civis africanas logo surgem em nossa memória. Do mesmo modo temos uma certa noção das conseqüências físicas que podem ocorrer com nossos corpos após determinados acidentes ou violência. A visão dessas cenas desperta emoções diferenciadas, dos mais diversos níveis, nos observadores. Emoções que vão desde a indiferença, já que pela proliferação dessas cenas elas tendem a chocar cada vez menos, passando pelo interesse e curiosidade, até a um estado de morbidez<sup>2</sup>. Talvez o mesmo tipo de emoção que sempre levou as pessoas a assistirem execuções, enforcamentos e justifique as massas de “curiosos” em volta de cadáveres expostos nas ruas e acidentes fatais.

O que, portanto, vai diferenciar os *death movies* – que tem como ponto central a exploração dessas cenas de morte – dos outros documentários é a mesma diferença que encontramos entre as foto-reportagens acima citadas e as imagens mostradas em jornais sensacionalistas: proporcionar (e perpetuar) um estado de morbidez, assim como contribuir para uma banalização cada vez maior (e aceitação) da violência.

Essas cenas, vistas pelo espectador atual não tem mais o impacto que teriam no passado. Os *Death Movies* desejam, em essência, explorar nossa morbidez (latente ou não) se superando e indo cada vez mais longe na exposição da tragédia humana. E parece que são bem sucedidos nisso, pois o filão ainda produz as suas crias. Hoje em dia restritos ao mercado de vídeo, são facilmente encontrados nas seções de “documentários” das locadoras. Suas capas são significativas: geralmente mostram caveiras e alertas sobre a capacidade do filme em causar náuseas e ataques cardíacos. Chamarizes para reforçar a “qualidade” de seu conteúdo e atrair o consumidor. É comum também alardearem ineditismo em suas cenas, já que muitos desses filmes repetem seqüências já mostradas anteriormente em outros títulos. Essas características tornaram-se um padrão para a exposição e divulgação dessas fitas e mantido aqui desde que foi lançado o primeiro *Faces da Morte*, pela América Vídeo.

Em recente visita a uma grande revenda de fitas para locadoras, pudemos fazer a tentativa de um levantamento desses títulos lançados no Brasil. Na verdade é bastante difícil fazer esse tipo de pesquisa, já que muitas fitas foram lançadas há mais de uma década por pequenas empresas de “fundo-de-quintal”

e tiveram distribuição precária. Porém, me chamou atenção a quantidade de *shockumentaries* desse nível disponíveis atualmente. Além da pioneira série *Faces da Morte*, que continua gerando sequências como o recente *Faces da Morte 2000*, a coletânea *O Pior de Faces da Morte* e filhos bastardos (*Faces da Morte: Guerra* e *Faces da Morte: Paramédicos*)<sup>3</sup>, encontramos volumes das concorrentes *Traços da Morte*, *Cenas da Morte*, *Retratos da Morte* e ainda alguns títulos isolados como *América Violenta* e *Execução*, esta última já com uma segunda parte disponível.

Mesmo estando acima da média em relação a esses filmes, *Execução*<sup>4</sup> é um bom exemplo da preocupação em se dar destaque aos aspectos sensacionalistas. Podemos evidenciar as contradições que encontramos nessa linha de filmes já no material impresso que promove a fita. Dois alertas estão estampados na capa preta, com uma pequena foto de um homem vendado entre eles: “*Filme banido pela Anistia Internacional por conter cenas reais de execução que poderão impressioná-lo*” e “*Esse filme poderá chocá-lo porque a verdade machuca*”.

No verso, a resenha questiona a pena de morte. E se propõe a “*Com um olhar objetivo no contexto cultural, social e histórico da pena de morte, Execução oferece um raro mergulho no que há de certo e errado nessa forma de punição.*”

*Apesar disso, Execução (Executions, 1995) pode ser considerado uma exceção dentro do gênero, pois existe uma contextualização entre o discurso apresentado e o forte material exibido, buscando mais atingir seu objetivo de denunciar e condenar as diversas formas de execuções, do que causar simplesmente choque na audiência.*

Outros, porém, são mais diretos. *Cenas da Morte 1* é claro ao informar que “*(...) explora o aterrorizante e quase sempre violento lado da morte.*” E ainda apresenta um cardápio: “*Prepare-se para encarar o que restou de vítimas de serial killers, desastres aéreos(...) e vítimas de suicídio.*”. E avisa: “*Tudo isso de forma real. Tudo isso aconteceu de verdade. Isto não é Hollywood!*”.

*Cenas da Morte 2* faz alusão à apresentação de imagens reais das vítimas do massacre de Manson, enfatizando que as mesmas só foram permitidas às autoridades policiais envolvidas. Também faz parte do programa a morte do ator Vic Morrow e duas crianças durante as filmagens do filme de John Landis *No Limite da Realidade (The Twilight Zone)*.

Ambas alertam – o chamariz de que já falamos – que as fitas são proibidas para menores de dezesseis anos, pessoas sensíveis, hipertensas e cardíacas. E dão a dica que resume em uma curta frase, o que motiva toda essa linha: “*Você vai sentir náuseas*”.

Uma outra vertente desses filmes são os que se mascaram com o *semi-documentais* – uma mistura de dramatizações com cenas alardeadas como verídicas – ou longa-metragens de ficção que se revestem de autenticidade ao incorporar o estilo de narrativa dos documentários na tentativa deliberada de enganar o espectador, passando a imagem de “*eventos reais retratados*”. Sempre

sustentados por uma divulgação que enfatiza seu compromisso com a verdade, esses filmes afirmam conter cenas reais, proibidas e mostradas sem censura e sem cortes. Fazem, inclusive, o conhecido alerta sobre serem desaconselháveis para pessoas sensíveis e impressionáveis. Casos bem recentes são o polêmico filme “descoberto” com a suposta filmagem da autópsia do corpo de um dos alienígenas acidentados em Roswell, Novo México, em 1947; e o sucesso comercial do filme *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project/1999)*, divulgado como resultado dos registros encontrados da expedição de três jovens universitários desaparecidos na floresta ao realizar um documentário.

Dois expoentes dessa vertente são os diretores italianos Ruggero Deodato e Umberto Lenzi, responsáveis por uma linha de produção tendo o continente africano ou a selva amazônica como pano de fundo para histórias sobre tribos perdidas e canibalismo. Em *Mondo Canibale* (1976), de Deodato, por exemplo, assistimos às peripécias do último sobrevivente de uma expedição, perdido em uma ilha desconhecida. Os nativos são bem convincentes e foram incluídas algumas seqüências reais de animais sendo mortos.

O canibalismo, aliás, sempre teve destaque no cinema – certamente por ser um grande tabu da humanidade – nas mais diversas apresentações, tanto do ponto de vista antropológico como no da mais pura exploração caça-níqueis. Não é à toa que tenha se tornado um tema de destaque nos filme *Mondo* e seus derivados. Deodato e Lenzi utilizaram essa mistura nos dois filmes que melhor representam essa vertente e ganharam o status de clássicos: *Canibal Holocausto (Cannibal Holocaust/1976)* e *Cannibal Ferox/1980* (lançado nos EUA com o significativo título *Make Them Die Slowly*).

Consideramos *Canibal Holocausto* um marco, pois é tão convincente e habilidoso ao manipular os “cânones” dessa vertente do cinema *exploitation*, quanto desonesto por tentar fazer acreditarmos que condena exatamente o que mostra. Afinal, *Canibal Holocausto* é um filme sobre a própria indústria, pois gira em torno da realização de um filme *mondo* e de como ele é explorado. Vende a idéia de que se trata das verdadeiras filmagens, na selva amazônica, de reais atrocidades cometidas por integrantes de uma cultura primitiva, registradas por uma equipe de documentaristas. O filme é encontrado por um antropólogo e acaba nas mãos dos executivos de uma rede de tv americana dispostos a exibí-lo, após a equipe ter sido chacinada pelos nativos. Através do material encontrado descobre-se que a própria equipe, mal intencionada, tinha sido responsável pelas atrocidades documentadas. *Canibal Holocausto* apresenta animais sendo realmente mortos e ainda não foi superado até hoje em suas cenas brutais e repugnantes.

*Cannibal Ferox* segue a mesma linha ao tratar de uma estudante de antropologia que, com uma dupla de amigos, acaba enfrentando a vingança de uma tribo enfurecida pelos atos cruéis de dois traficantes aos quais haviam se juntado na tentativa de sobreviver na selva amazônica. Alardeado como “proibido em 31 países” inclui, além da já tradicional e real matança de animais, falsas cenas de canibalismo, castração, rituais e torturas.

## Estudos Socine de Cinema

Enquanto alguns filmes seguem nessa linha, sendo inventada toda uma trama que depois vai ganhar “autenticidade”, outros utilizam como base fatos históricos, que são manipulados em função da capacidade que os mesmos possuem em fornecer cenas chocantes e espetacularmente bizarras. É o caso de *Man Behind the Sun*, produção de Hong Kong, que reconstrói dramaticamente as circunstâncias que envolveram o Esquadrão 731, um grupo de cientistas japoneses que realizavam experiências biológicas em prisioneiros chineses durante a Segunda Guerra Mundial. Extremamente violento e incômodo, mostra detalhadamente os mais horripáveis e inimagináveis experimentos, assim como as suas conseqüências. Especula-se que, em certas cenas, foram usados cadáveres reais.

*Man Behind the Sun* é mais do que um filme *exploitation*. Na verdade, a despeito de seus elementos fortemente apelativos, é um filme de propaganda política, com forte conteúdo ideológico, realizado para evidenciar os sofrimentos por que passaram os chineses nas mãos dos japoneses, capazes de atrocidades que em nada ficavam atrás das cometidas por seus aliados nazistas nos campos de concentração da Europa.

Não podemos encerrar este estudo sem dar uma breve introdução a outra categoria de filmes que há muito tempo assombra, a ponto de virar lenda e servir de tema para diversas produções, como *Videodrome* (David Cronenberg), até os mais recentes *8mm* (Joel Schumacher) e *Tesis*, do chileno radicado na Espanha Alejandro Amenábar: os filmes *Snuff*<sup>5</sup>.

São assim denominados os filmes em que pessoas são torturadas sexualmente e assassinadas sem simulação em frente às câmeras em função de um mercado clandestino de filmes. Desde os anos setenta existe uma polêmica sobre a existência ou não dos *Snuff*. De fato, é difícil conseguir referências relacionadas à existência ou não desses filmes. Existe um consenso de que pertencem ao imaginário coletivo, elevados à categoria de lenda urbana. O termo, assim como o mito, entrou em evidência durante meados daquela década, quando um filme causou uma certa polêmica – principalmente por parte das organizações feministas que protestaram contra sua exibição – ao estrear em um cinema de Nova Iorque. Denominado *Snuff*, prometia ser a última palavra em filmes *Mondo*, mostrando uma mulher sendo realmente morta em frente às câmeras. Na verdade não passava de uma encenação filmada pelo produtor Alan Shackelton e inserida no final de um filme mais antigo, *Slaughter*, rodado na Argentina por Michael Findlay com o intuito de tirar algum lucro com a exploração dos recentes assassinatos protagonizados pelo grupo de Charles Manson. É interessante incluir aqui a frase em destaque no cartaz promocional: “*The film that could only be made in South America...where Life is CHEAP!*”.

## Notas

<sup>1</sup> Lúcio Piedade, “Mondo Films & Shockumentaries – Uma introdução à exploração no documentário”, trabalho apresentado no IV Encontro da Socine.

<sup>2</sup> Ao tratar da banalização da morte pela imagem em *Fotografia e a Questão da*

*Indiferença*, Mauro Guilherme Pinheiro Koury define morbidez como “(...)um estado ou uma inclinação a viver com pensamentos perniciosos ou nocivos, a apresentar ou ter interesse em situações sombrias ou melancólicas, ou em coisas tristes, especialmente, doença ou morte.”

<sup>3</sup> Na verdade tratam-se dos *shockumentaries* *Faces of War* e *Paramedics*, vendidos aqui como se pertencessem à série *Faces da Morte*.

<sup>4</sup> *Execução* (disponível em vídeo no Brasil pela Califórnia Vídeo) pretende, em sua linha narrativa, fazer uma análise histórica da pena de morte em várias partes do mundo.

<sup>5</sup> Os Filmes *Snuff* também são conhecidos por “White Heat” ou “Real Thing”.

### **Referências Bibliográficas**

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.

KILGORE, Charles & WELDON, Michael. *Mondo Movies – Part Two: The Last 20 Years*. Psychotronic Video Magazine.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Imagens e Ciências Sociais*. Editora Universitária, João pessoa, 1998.

PIEIDADE, Lúcio. *Mondo Films & Shockumentaries – Uma introdução ao documentário de exploração*. 2000, comunicação apresentada no IV Encontro da Socine.

# **Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira**

LEANDRO GARCIA VIEIRA

UNICAMP, MESTRANDO

Um olhar sobre a história do vídeo experimental brasileiro permite notar que, entre a diversidade de propostas, uma tendência se destaca. Esta vertente caracteriza-se pela presença da câmera diante do próprio autor, o qual, por sua vez, se utiliza, sobretudo, da enunciação confessional. Desde seu surgimento, no início dos anos 70, o vídeo tem sido utilizado por artistas plásticos, *videomakers* e documentaristas como uma importante tecnologia da memória. Ainda que o vídeo muitas vezes seja tomado como um paradigma da imediatividade, onde o tempo real é tido como um aspecto central da imagem videográfica, esquematicamente apontaríamos, já na produção pioneira, esse desejo de rememoração: mesmo que a inscrição seja a de uma memória do presente; no caso, uma espécie de trauma da conjuntura ditatorial dos anos 70, ou da “situação”, como indica o próprio vídeo homônimo de Geraldo Anhaia Mello, realizado em 1978.<sup>1</sup> Na década de 80, a produção, flertando com a linguagem do telejornalismo, vai retrabalhar essa idéia de presentificação através do autor *persona* repórter (vide a produção de grupos como a TVDO e Olhar Eletrônico, por exemplo). Em todos esses trabalhos o papel do vídeo como uma tecnologia da memória é evidente: lembrando, esquecendo e contendo histórias, sejam pessoais ou coletivas. Na presente comunicação, levantaremos algumas questões a partir da observação de três produções recentes e que têm circulado principalmente no circuito de mostras e festivais a partir do final dos anos 90: *Privacy Invasion* (de Inês Cardoso, 1995, 5’); *Pica de Borracha* (de Ida Feldman, 1997, 15’20) e *Carlos Nader* (de Carlos Nader, 1998, 15’30). Aqui, a atenção se deterá nos modos de presença destes autores que, na proximidade que estabelecem com a objetiva da câmera e na manipulação de sua auto-imagem, efetuam uma narrativa confessional.<sup>2</sup>

## **Dormindo na frente da câmera**

*Privacy Invasion*, de Inês Cardoso, é uma série de cinco cartões postais em vídeo, cada qual com um minuto de duração, relacionando as viagens da autora a terras estrangeiras com eventos pessoais. Comentaremos aqui o primeiro episódio, *Dreaming*, onde imagens de Nova Iorque são projetadas em super 8 sobre o corpo da autora, que se encontra deitada em uma cama. Esta imagem nos remete de imediato a outros trabalhos, onde a auto-imagem do

autor, supostamente dormindo na frente de sua câmera, configura um campo de significados bastante sugestivos no que concerne à tomada de cena.<sup>3</sup>

A cama, relativamente tida como utensílio constituinte de um espaço privado, é o suporte para o descanso do corpo, que em *Dreaming* é iluminado (ou tem a sua corporalidade desvelada) pela projeção de imagens de prédios arranha-céus. Uma imagem indicativa, entre outras coisas, do poderio das megacidades globalizadas. Assim, este corpo iluminado encontra-se, em certo sentido, em trânsito, a despeito de sua fixidez e do ronco simulado que configura o áudio do vídeo. Este corpo joga com as definições de espaço íntimo e espaço público, pois é um corpo que se dá ao olhar em um momento de suspensão, que, neste caso, é o sono. No entanto, é como se essa projeção que assistimos não fosse apenas isso, o corpo não é somente um suporte; o corpo é a própria imagem, emanada tal qual um iconoscópio. Isto é, o corpo não é a tela, é um canhão de luz, exteriorizando memórias deliberadamente construídas (e preservadas) justamente por serem memórias alimentadas através da imagem maquínica. Se na produção videográfica pioneira, a inscrição costumava ser efetuada diretamente sobre o próprio corpo do artista – um corpo em ação que era responsável pelo movimento da inscrição (como em *Marca Registrada*, realizado em 1975 por Letícia Parente<sup>4</sup>) – em *Dreaming* o corpo já vem sendo inscrito, pulsando as imagens em um único plano-sequência onde, ao final, o “suporte” escapa às imagens. Levanta-se da cama e sai de campo.

### **A pica de borracha**

O vídeo de Ida Feldman ambienta-se em um conflito pessoal da autora: a expectativa de seu trigésimo aniversário. Mesmo não tendo ainda completado seus 30 anos, o espaço retrospectivo é mais forte do que a evidência de um futuro próximo, e a lembrança da festa de aniversário que se antecipou à data, e precede as gravações, dá a esta mulher insone (que não consegue dormir pois “tomou um ácido”) a tônica da enunciação confessional. Aqui, a presença diante da câmera é praticamente absoluta, salvo em dois breves planos: um *zoom out* em uma pequena boneca de brinquedo (que abre o vídeo); e a entrada no quadro (dançando) em certo momento. Nas demais cenas, ela está sentada em uma... cama.

*Pica de Borracha* traz consigo uma série de referências ao tempo e à uma complexidade temporal que se dá através de diversos modos: da discussão que se desenrola a partir das lembranças desta festa de aniversário antecipada ao plano de fundo da tomada que exhibe parte de uma parede (atrás da cama) repleta de fotografias indefiníveis, imagens borradas que circunscrevem a intimidade deste espaço onde a ação se passa. Outra referência temporal é dada através da menção do passar das horas, o que acaba por eleger o relógio como um dos objetos que constituirão, como veremos adiante, um inventário de companhia e de coabitação no vídeo.

Em *Pica de Borracha* evidencia-se uma noção de si, enquanto sujeito

diante da câmera: sujeito que nos fala e, portanto, antevê o espectador ausente que é presentificado nas potencialidades da fruição: “Vou desligar para ver se está gravando”; ou ainda, “não sei se minha voz está boa, essa câmera não tem fone de ouvido”. Há uma preocupação em ser vista e ouvida; há um monólogo para a câmera que versa o discurso do cotidiano pessoal, da banalidade, onde pode-se ter nada para dizer (“eu estou pensando aqui há horas, o que eu podia falar para a câmera, não tenho idéia...”) e, ainda assim, ele deve ser dito.

O pequeno controle remoto que é manipulado e registrado em seu próprio funcionamento, também constitui outro procedimento de auto-reflexão: “Vamos puxar o negócio para ver se rola”. E sucedem-se um *zoom in*, um *zoom out* e outro *zoom in*. Além do controle, outros objetos, em sua participação e presença, configuram um particular inventário em “Pica de Borracha”. São seis objetos “que percebemos ao mesmo tempo como muito íntimos e carregados de um intenso poder ficcional,”<sup>5</sup> e que circunscrevem um território discursivo: a própria “pica de borracha” (o vibrador, que é apresentado em uma paródia à telepropaganda); o bicho de pelúcia; a lista telefônica (segundo a autora, “a bíblia da pessoa que não consegue dormir”); o telefone; o diadema; e o já citado relógio. Excetuando a lista telefônica, todos os demais objetos são apresentados em conjunto em dado momento do vídeo que, por aí, já está próximo de seu final.

Por fim, os agradecimentos aos pais mergulham o vídeo em um passado mais remoto do que a lembrança da festa de aniversário. E a utilização desta câmera (emprestada por um amigo) também é mencionada, reafirmando o quanto a tomada de cena tem uma presença marcante no vídeo. À máquina é atribuída uma função confessional: a câmera é tida como um recurso que permite a autora consumir, segundo suas palavras, “essa necessidade de falar e me expressar... como eu não tenho dinheiro para pagar um psicólogo e, muito menos, uma terapia de grupo, eu falo com a câmera”.

### **Carlos Nader por Carlos Nader**

Em *Carlos Nader*, o próprio não se encontra presente o tempo todo enquanto imagem visível, isto é, enquanto um *corpo-vídeo*. Ainda assim, o autor é onipresente no trabalho que faz e a sua indexação, como imagem de si mesmo, configura o vídeo como auto-referencial. Mas não pelo corpo que o habita, ou não só por isso. A linguagem aqui é auto-reflexiva, pois Carlos Nader propõe contar-nos um segredo, mas, em suas fugas, “é a linguagem que fala, não o autor”,<sup>6</sup> gerando um movimento de aparição da linguagem e desaparecimento do autor. Mas essa desaparecimento é relativa (e como desaparecer em um vídeo que tem como título seu nome próprio?): ele continua presente, submerso nos depoimentos e imagens dos outros (as gêmeas, os gêmeos, o transexual, Antônio Cícero e Waly Salomão). Aliás, são os outros que configuram o eu do autor? São os outros que, em suas observações e histórias pessoais, constituem este, como o próprio Carlos Nader define, “auto-retrato em negativo”?<sup>7</sup>

Este movimento oscilante evidencia-se em quatro momentos distintos: nos créditos

(o título e a palavra escrita); na confissão (a palavra falada); na imagem isolada do autor; e na imagem deste entre uma multidão. Começaremos pelo crédito inicial, o título do vídeo, que, nesta simultânea função de nome do trabalho e do autor, abre-o como uma espécie de assinatura dada antes do início de um trabalho (como um pintor que assina a tela antes de pintá-la, ou o escritor que começa o próprio livro autografando-o);<sup>8</sup> procedimento este que vem instaurar uma temporalidade, na relação que se estabelece entre autor e escritura, característica do escritor moderno, o qual, conforme Barthes, “nasce ao mesmo tempo que seu texto”<sup>9</sup> Mais do que uma fusão, unificando autor e obra (*Carlos Nader*, um vídeo de Carlos Nader), o crédito duplica a imagem do autor pela sua fragmentação em representação icônica (a imagem do autor) e simbólica (o nome do autor). Esta eleição do nome do autor enquanto nome da “obra” acaba, inevitavelmente, reiterando o sujeito no exercício de sua função, isto é, o sujeito em pleno exercício da função-autor foucaultiana.<sup>10</sup> Carlos Nader em *Carlos Nader* opera a escritura deste discurso pela auto-reflexão: a auto-consciência de, simultaneamente, enunciar-se em primeira pessoa e ser o autor que, em um movimento confessional, explicita-se como uma função do texto. E se o título evidencia esta autoconsciência de estar no (e junto com o) texto, os créditos do vídeo, conseqüentemente, terão uma particular relevância no sentido de serem neles onde se alojará a duplicação do autor: na coabitação, no quadro, da figura e da palavra escrita.

No crédito inicial, há um instante em que estas duas instâncias submergem e a função-autor transparece, como uma espécie de carimbo que cataloga a figura do autor com o nome do autor. É este o momento em que Carlos Nader apresenta-se pela primeira vez (ele voltará em intervalos irregulares, no meio e ao final do vídeo): o autor surge, pressupõe-se pelo movimento, vindo de trás da câmera a qual ele mesmo se prostrará diante, para começar, a partir daí, a sua enunciação em primeira pessoa (nova duplicidade, agora, pela palavra falada). Por conseguinte, o crédito final operará o movimento inverso: o de proximidade com a objetiva, para desligar a câmera e findar o vídeo; movimento que será constatado também, ainda que de modo bastante distinto, em *Privacy Invasion* e *Pica de Borracha*: parece até que os momentos onde se dá uma maior proximidade do autor com a objetiva da câmera, curiosamente, coincidem com o final do vídeo ou com premonição de seu término.

### **Considerações finais**

Os procedimentos de manipulação da escritura autobiográfica instauram estes trabalhos para um domínio da ficção, isto é, da autobiografia como uma deliberada construção do próprio sujeito. Os vídeos, no modo como se apresentam, não poderiam deixar de ser outra coisa. Há toda uma preparação, uma *mise-en-scène*, neste ato de prostrar-se diante da câmera, entrar estrategicamente no campo da imagem e justificar-se enquanto um sujeito que, sozinho, tem uma confissão para fazer.<sup>11</sup> A necessidade de estar só, com a câmera, acaba soando como um convite à cumplicidade, pois é neste pressuposto espaço íntimo, tornado público, onde surge a defloração de um segredo que, por exemplo, em *Carlos Nader* o próprio se propõe contar:

“Eu tenho um segredo que é o segredo mais íntimo que eu tenho. É o maior segredo da minha vida. Eu nunca contei este segredo para ninguém e eu queria contar agora, aqui para a câmera, no quarto, sozinho. Eu queria contar este segredo. No dia em que eu tiver coragem, eu vou mostrar a fita para alguém.”

Assim, os trabalhos aqui comentados são habitados pela presença indicial do próprio autor (tido como um “personagem da fábula que constrói”),<sup>12</sup> e esses vídeos propiciam discussões que podem fomentar, ainda mais, o debate sobre a figura do autor. Ao mesmo tempo, os procedimentos de auto-referência não se limitam ao solipsismo dos autores. Talvez seja apropriado falar de auto-consciência, pois existe a deliberada intenção de apresentar-se diante da câmera, para, a partir daí, deixar a linguagem se guiar por uma desenvoltura que, aparentemente, não busca pela conclusão do *plot*. As imagens buscam correr no fluxo de um aparente processo e o vídeo é, neste sentido, uma espécie de *work in process*. Sua construção vai se dando na mesma medida em que ele vai sendo gravado, minimizando a edição posterior. Muitas vezes, não se pressente nenhum tempo anterior ao vídeo senão o tempo da própria enunciação, como aquela sensação da imagem-vídeo já estar lá, antes do autor, que nos fala Raymond Bellour ao falar do trabalho de Bill Viola.<sup>13</sup>

Sabe-se que estamos presenciando uma produção e difusão de imagens infinitamente mais larga do que em momentos anteriores, de modo que a casa, o nicho, vem se tornando, cada vez mais, o efetivo espaço da criação e da fruição audiovisual. A facilidade operacional, somada ao relativo barateamento dos equipamentos, além da imediatividade, miniaturização e independência instauraram o peculiar circuito do *home video*. Ao mesmo tempo, visualiza-se aí uma preocupação com o sujeito na própria imagem e narrativa; mas não somente aquele sujeito que, por exemplo, se auto-retratava no Renascimento, ou se autobiografava no século XIX.

O que se pode visualizar, é que este sujeito que hoje fala de si através da câmera, não raras vezes, está fora do escalão oficial da cultura. Como observa Michael Renov, a autobiografia contemporânea, em seus “novos” formatos (filmes, vídeos e Internet), consiste em um veículo de resistência para minorias (sobretudo étnicas e sexuais), constituindo em si uma poderosa ferramenta para expor tanto as contradições de um eu cultural, “um eu ativamente construído”, quanto as afirmações de um eu subjetivo.<sup>14</sup> O sujeito, problematizado, manipula sua memória e identidade através da câmera, esse mecanismo de ativação de imagens.

## Notas

<sup>1</sup> “Eu fiz essa fita tomando dois litros de pinga. Eu falava sempre o mesmo discurso: ‘A situação política, econômica, cultural, brasileira’. Que era só o que se falava na época! Todo mundo se sentava nas mesas para falar mal do governo, ou para falar da situação, para se lamentar em geral.” Entrevista de Geraldo Anhaia Mello a Leandro Vieira (São Paulo, 29/11/2001).

<sup>2</sup> Estes vídeos inserem-se em um quadro de análise da pesquisa “Vídeo em primeira pessoa: autobiografia e auto-imagem na produção audiovisual brasileira”, em desenvolvimento no Departamento de Multimeios da UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos e apoio da FAPESP. Para assistir trechos dos vídeos, acesse o website do projeto: <http://www.videoarte.cjb.net>

<sup>3</sup> Vide, por exemplo, *7 horas de sono* (1986) onde a câmera fixa registra por sete horas o casal Sandra Kogut e Jorge Barrão dormindo. Mais recentemente, o vídeo *Concepção* (2001), de Carlos Nader, nos apresentará mais um exemplo deste comportamento de auto-imagem.

<sup>4</sup> A auto-agressão, mesclada ao registro da performance em vídeo, se dá em “Marca Registrada” através de um único plano-seqüência, onde Letícia Parente realiza uma inscrição sobre o próprio corpo, costurando na pele da palma do pé a frase *MADE IN BRAZIL*. Questões como a colonização da identidade, do corpo, e da feminilidade são postas em discussão neste trabalho antológico da vídeo-arte brasileira: um exemplo pioneiro das relações que a arte corporal, vez ou outra, estabelece com os meios eletrônicos.

<sup>5</sup> BELLOUR, Raymond. “Auto-retratos”, in: *Entre-imagens*. p. 348.

<sup>6</sup> Roland Barthes, a respeito de Mallarmé, observa que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...), atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’.” Cf. “A morte do autor”, in: *O rumor da língua*. p. 66.

<sup>7</sup> Cf. sinopse de “Carlos Nader”: “Um auto-retrato negativo. Um vídeo sobre o autor. Um vídeo sobre nada”. Programa do “XII Videobrasil – Festival Internacional de Arte Eletrônica”. p. 10.

<sup>8</sup> Dudley Andrew se refere à assinatura como “um signo muito especial e problemático”, pois “a assinatura do autor é uma marca na superfície do texto que indica sua origem”. Ainda que nesta referência não se trate de um caso específico como o nosso (a assinatura que se confunde com o título do trabalho), expressa-se, aqui, essa relação da temporalidade do texto com a escritura do próprio nome. Cf. “O desautorizado autor, hoje”. *Imagens* n° 3. p. 67.

<sup>9</sup> E “outro tempo não há senão o da enunciação”. BARTHES, Roland. Op. cit. p. 68.

<sup>10</sup> FOUCAULT, Michel. “What is an author?”. In: CAUGHIE, John (ed.). *Theories of authorship*. p. 284.

<sup>11</sup> Em uma conversa com Carlos Nader, a idéia de *mise-en-scène* é confirmada: “Quando eu faço estes vídeos mais pessoais eu tento, na medida do possível, fingir uma certa ausência de intenção. É fingido, óbvio, porque a intenção existe, mas eu acho que tem um processo através do qual você pode meio que fingir que está o mais branco possível, uma folha mais branca possível. A folha que você se propõe a buscar é a mais branca possível. Então a primeira coisa do processo é fingir que não tem uma intenção muito definida.” Entrevista de Carlos Nader a Leandro Vieira (São Paulo, 3 dez. 2001). Sobre a *mise-en-scène*, ver HENDERSON, Brian. “The Long Take”. In: NICHOLS, Bill. “Movie and Methods”. Vol. I. pp. 314-324.

<sup>12</sup> BELLOUR, Raymond. Op. cit. p. 328.

<sup>13</sup> Ibid. Op. cit. p. 335.

<sup>14</sup> RENOV, Michael. “Surveying the subject: an introduction” (online). Disponível na Internet via www. URL: <http://www.videoarte.cjb.net>. Arquivo capturado em 25 de agosto de 2001.

**Referências Bibliográficas**

- ANDREW, Dudley. "O desautorizado autor, hoje". *Imagens* nº3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. pp. 63-68.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 65-70.
- BELLOUR, Raymond. "Auto-retratos". In: *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997. pp. 313-385.
- COELHO, Teixeira. "O autor, ainda". *Imagens* nº3. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. pp. 69-73.
- DUBOIS, Philippe. "A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno." *Imagens* nº4. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. pp. 64-76.
- FOUCAULT, Michel. "What is an author?". In: CAUGHIE, John (ed.). *Theories of Authorship*. London/New York: Routledge, 1996. pp. 282-291
- HENDERSON, Brian. "The Long Take". In: NICHOLS, Bill. *Movie and Methods*. University of California Press, 1976. pp. 314-324 (I).
- RENOV, Michael. "Surveying the subject: an introduction" (online). Disponível na Internet via www. URL: <http://www.videoarte.cjb.net>. Arquivo capturado em 25 de agosto de 2001.
- \_\_\_\_\_. "The subject in history: the new autobiography in film and video". *Afterimage* vol. 17, nº1. New York: Visual Studies Workshop, 1989. pp. 04-07.
- STURKEN, Marita. "The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions". In: RENOV, Michael e SUDERBURG, Erika (Eds.). *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 1-12.
- VIDEOBRASIL. Programa do "XII Festival Internacional de Arte Eletrônica". São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 1998.

# **CINEMA INTERNACIONAL I**

## Robert Bresson: o cinema num atormentado silêncio

SUSANA M. DOBAL

UNB

O cinema de Robert Bresson é marcado por uma silenciosa precisão, e paradoxalmente, ele fez da preferência pela economia de meios uma estratégia para conseguir uma maior riqueza de sentidos. Para isso Bresson recorreu freqüentemente ao silêncio como uma forma de fazer com que os gestos e os objetos se tornassem falantes e os sons voltassem a ser realmente sonoros. Suas *Notas sobre o Cinematógrafo* confirmam essa opção: a forma escolhida é baseada num certo silêncio expresso no laconismo de fragmentos e aforismos, e o conteúdo dessas notas revelam o seu projeto de fazer um cinema que fizesse jus ao meio escolhido. Bresson utilizava o termo “cinematógrafo” para diferenciar o cinema que ele buscava do cinema comercial, ou “teatralizado”, para usar outro termo empregado com freqüência pelo cineasta. Para ele, o cinema deveria dizer o que outras artes não podiam expressar, isto é, era necessário que houvesse o pleno conhecimento e aproveitamento dos seus recursos, pois só assim o cinema poderia ser empregado como uma forma de descoberta do mundo. A opção pelo silêncio vem atender também essa demanda.

Para que o cinema pudesse ser uma forma de descoberta era necessário mostrar as coisas como se elas estivessem sendo vistas pela primeira vez. Bresson utilizou recursos diversos para conseguir esse estranhamento sendo que o filme que melhor condensa esse recursos é *Au hazard Balthazar*, onde o fio narrativo segue o percurso passivo de um asno, seus diversos donos, fatos desconexos, encontros fugazes e mais ou menos arbitrários com as pessoas e os diálogos que elas deixam pelo seu caminho. Bresson afirmou ter uma certa queda pelos burros, para ele o animal mais sensível, mais sofredor e mais reflexivo.<sup>1</sup> Nesse filme vemos a famosa seqüência da troca de olhares do burro com outros animais de um circo. Nada é dito nesse diálogo de olhares, e no entanto ele é pungente. O silêncio aqui afirma uma cumplicidade muda entre os animais atrás das grades, tão prisioneiros quanto muitos dos personagens dos filmes de Bresson que não encontram um lugar na ordem vigente: ver por exemplo Michel, em *Pickpocket*, Mouchette, o padre de *Journal d'un curé de campagne*, Yvon em *L'Argent* ou a personagem de Dominique Sanda (elle) em *Une Femme Douce*. Todos eles estão de alguma forma distanciados da vida ao seu redor, e os filmes narram a tentativa vã de encontrar uma saída para esse mundo exterior. Além do próprio argumento do filme, Bresson também conta com alguns recursos para traduzir o estranhamento proveniente dessa situação.

“O cinema sonoro inventou o silêncio”, disse Bresson,<sup>2</sup> e diante dos seus filmes podemos ver que isso ocorre por duas razões: primeiro porque quando o silêncio deixa de ser compulsório, ele pode ser ouvido, mas também porque com o cinema sonoro podemos ouvir os sons que habitam o vácuo dos diálogos. Ao assistir um filme de Bresson, podemos nos dar conta de como temos uma expectativa de que o cinema seja repleto de palavras. Assim como percebemos uma pausa proposital no meio da execução de uma partitura, também passamos a ouvir a ausência de palavras no laconismo dos seus filmes. No entanto tudo é construído para que as palavras não façam falta. Mouchette arrasta os seus pesados tamancos e o som exagerado dos seus passos são um sintoma da sua impossível adequação na trilha sonora doméstica. Em *Lancelot du Lac* o barulho insistente das ferraduras, dos arreios e da mistura de couro e metal intercalando os cavaleiros e seus cavalos criam uma ambientação ruidosa tão ou mais poderosa do que um cenário que mostrasse a localização histórica do enredo. Isso ocorre porque mais do que dar uma informação que ajude na compreensão do enredo do filme, Bresson está interessado em produzir sensações capazes de oferecer alguma revelação.<sup>3</sup> Para ele, o olho é superficial, mas a orelha é profunda e inventiva pois o barulho de uma apito de trem, por exemplo, imprime em nós a idéia de toda uma estação.

Uma outra forma de tirar proveito dos sons foi portanto separá-los das imagens, “utilizar a impaciência de só ouvir ou de só ver”, diz Bresson.<sup>4</sup> Através dessa desconexão torna-se possível estranhar tanto a imagem muda, quanto o som ruidoso demais, sugestivo demais. A importância dada ao som é justificada já que sem descuidar dos diálogos, lacônicos mas também precisos, Bresson procura aproveitar ao máximo recursos expressivos outros que não apenas a palavra. Se Tarkovski também explorou bastante o silêncio em planos estáticos e longos, Bresson prefere povoar seus silêncios de sons, mas também de imagens, de ação, de gestos reveladores. Talvez por isso, o próprio Tarkovski diria que admirava muito a obra de Bresson porque ele conseguiu fazer um cinema que não era um espetáculo, mas parecia a própria vida. A escolha e direção de atores tinha um papel fundamental para que o diretor conseguisse esse efeito. Ele se refere aos atores como “modelos” nas suas *Notas*, tentando despojá-los de toda dramatização já na escolha do termo para denominá-los. Para Bresson o ator deveria ter uma correspondência moral com o personagem, e não apenas representá-lo. Como conta Dominique Sanda, atriz principal do filme *Une Femme Douce*, Bresson chegou a ela através da agência de modelos em que trabalhava. A atriz comenta que na sua insegurança de início de carreira, fez-lhe muito bem saber pelo próprio Bresson que tinha sido escolhida não pelo seu belo rosto, mas pela sua voz, quando os dois conversaram pelo telefone.<sup>5</sup> Verdade ou não, o fato parece ser confirmado por uma das anotações de Bresson em que ele comenta que a voz não trabalhada dá o caráter íntimo do modelo, mais do que o seu aspecto físico.<sup>6</sup> Essa importância dada a voz é duplamente reveladora: por um lado, ela confirma o valor atribuído por Bresson ao som, que incluía a expressividade da voz para além do que pode ser dito; por outro lado, há a sua

busca de uma verdade que viria da escolha do ator que tivesse realmente uma afinidade com o personagem.

Se a voz era um fator importante, os gestos receberão uma atenção especial nos filmes de Bresson, muitos deles povoados de ou iniciados com planos de mãos envolvidas em alguma atividade. Para ensaiar os atores, Bresson repetia inúmeras vezes a mesma cena a fim de chegar ao que ele chamava de automatismo dos gestos. Apenas quando o seu modelo perdesse a consciência de estar representando, ele estaria sendo ele mesmo, e dessa forma o filme adquiriria a autenticidade enfatizada por Tarkovski.<sup>7</sup> Essa busca por um realismo parece paradoxal num cineasta que reivindicava o conhecimento e o controle dos recursos cinematográficos. Porém, os recursos cinematográficos deveriam ser utilizados justamente para se atingir uma veracidade maior que permitisse que a realidade fosse recriada com a mesma intensidade com a qual ela pode se apresentar no dia a dia.

Para Susan Sontag, os personagens de Bresson estão sempre envolvidos numa atividade com as mãos porque essa é uma forma de atingir uma dimensão espiritual buscada pelo diretor. Ocupados em atividades banais, como varrer, raspar, fazer o café, etc, os personagens se livrariam da sua própria personalidade.<sup>8</sup> É verdade que Bresson parece interessado em mostrar uma outra dimensão da realidade, mas ele está certo de que essa dimensão só pode ser revelada pela própria realidade, e pelo rigor em representá-la. Numa entrevista em que lhe foi perguntado o que era para ele o sobrenatural, Bresson respondeu:

“É o real “preciso”. É o real do qual nós nos aproximamos o mais possível, é isso o sobrenatural.”<sup>9</sup> Podemos reconhecer aqui o seu cuidado em escolher e em trabalhar com os atores, em querer extrair deles o máximo de realismo ao procurar fazer com que seus “modelos” simplesmente fossem eles mesmos.

Bresson investigou o silêncio para poder ouvir a fala das pessoas e das coisas, e o seu “sobrenatural” é o resultado desse duplo interesse. Por um lado, ele menciona nas suas notas a fala visível dos corpos, dos objetos, das ruas, das árvores. Por outro, seu cinema tem um interesse profundo por personagens, contando a história dos seus limites e motivações. A montagem era para Bresson um dos principais recursos que deveriam ser explorados na busca de algo genuinamente cinematográfico. Através dela era possível também realizar a união das pessoas e das coisas, como ele diz nessa nota que transcrevo como exemplo do seu estilo lacônico e incisivo: « Montagem. Faisca que sai de uma vez dos teus modelos, flutua em torno deles, e liga-os aos objetos (azuis de Cézanne, cinza de El Greco.)<sup>10</sup> Cézanne será mencionado também pelo fato de ter pintado com o mesmo olho uma fruteira, seu filho e o monte Saint Victoire: esse Cézanne admirado não seria o espelho do projeto cinematográfico de Bresson ? Ainda nas suas notas ele diria que há um só mistério das pessoas e dos objetos. O seu interesse pelas mãos pode ser visto portanto como o resultado desse olhar que se volta para as motivações humanas e, ao mesmo tempo, para um lado objetivo: por isso vemos, então, mãos ocupadas em atividades banais, mas sempre mãos que pertencem a alguém, e num determinado contexto. Alguém faz algo silenci-

osamente, mas faz, o sobrenatural está nesses gestos cotidianos, ou no cuidadoso aprendizado ao qual as mãos do ladrão em *Pickpocket* são submetidas para ficarem mais leves e sorradeiras, ou ainda, o obstinado exercício com as mãos do prisioneiro que constrói os instrumentos da sua fuga a partir dos pouquíssimos objetos da sua cela. Júlio Bressane fala de Robert Bresson como um teólogo que tirou de « quase nada quase tudo), e lembra que ele pretendia filmar a vida de Santo Inácio à luz da cela jesuíta.<sup>11</sup> Esse filme foi feito, não era Santo Inácio mas era um prisioneiro afundado na rotina do presídio e na sua determinação de arquitetar uma fuga, estando a maior parte do tempo confinado entre quatro paredes. *Un Condamné à mort s'est échappé* traz o testemunho do misticismo de Bresson, um misticismo realista de quem edita uma música religiosa na cena em que os presos estão lavando as latrinas para poder assim chamar a atenção para a religiosidade dos rituais cotidianos.

Porém até aqui o silêncio apareceu como uma forma de utilizar o cinema para descobrir outras falas, que não apenas a das palavras. Há ainda no cinema de Bresson uma afirmação do próprio silêncio, seja como algo libertador, seja como algo massacrante. Ao mencionar que o mistério das pessoas e dos objetos é um só, pensamos primeiro nas pessoas e nos objetos, mas há também aqui uma terceira escolha, a escolha do mistério como assunto digno de ser explorado. As notas de Bresson às vezes assumem um tom imperativo, como quem escrevesse recomendações a si mesmo. Dessa forma, ele escreve: “não mostrar todos os lados das coisas. Margem de indefinição.”<sup>12</sup> A própria sintaxe da anotação é elíptica, deixando a segunda parte sem verbo. A elipse no filme também foi bastante usada em *Au hasard Balthazar* para sugerir a forma desconexa com que o asno apreendia a seqüência dos fatos, porém, não apenas o asno, pois vivemos todos numa eterna tentativa de alinhavar fragmentos dispersos. Bresson não queria mostrar todos os lados das coisas pela mesma razão pela qual preferia mostrar o som e não a imagem; ou, nas suas próprias palavras, mais uma das suas anotações: “O que é, face ao real, esse trabalho intermediário da imaginação?”<sup>13</sup> Não mostrar todos os lados é uma estratégia para permitir uma conexão com a realidade através da imaginação. É por essa elipse do conhecimento que muitas vezes somos fisgados, ou, ainda mais uma vez o elíptico Bresson: “O que eu não chego a saber de F e G (modelos) é o que os torna tão interessantes.”<sup>14</sup> Ou seja, nas três notas citadas acima, Bresson usa ou uma elipse, ou uma interrogação ou abreviaturas para comentar sobre o mistério, para falar sem revelar. A força do seu silêncio está portanto, não apenas na sua procura por outras falas, mas também numa crença no potencial do próprio silêncio. O cinema, as revistas, a televisão, o rádio são para Bresson “escolas de inatenção” pois olhamos sem ver e escutamos sem ouvir. Tentando escapar desse excesso de ruídos, Bresson procura então justamente o silêncio das “margens de indefinição” para prender a atenção do espectador, a quem nem tudo é revelado. Enquadrar apenas as mãos dos personagens pode ser visto também como uma estratégia coerente dentro dessa escolha pelo mistério, pois as mãos também mostram sem revelar tudo. Os filmes de suspense souberam explorar esse filão mostrando, por exemplo, apenas os pés do suposto criminoso.

Bresson desloca a câmera até as mãos, mais diurnas, porém ainda sugestivas e até misteriosas.

Mas esse mesmo silêncio que prende a atenção do espectador, também pode aprisionar os personagens, provocando conseqüências funestas. Mouchette, massacrada por uma rotina sem interlocutores, apela : « Mamãe, mamãe, eu preciso te contar ! », mas a mãe morre, e mais adiante a própria Mouchette se suicida. O marido em *Une Femme Douce*, inconsolado no seu luto, pergunta a si mesmo porque desde o início eles optaram pelo silêncio que terminaria também no lacônico suicídio da esposa. O personagem, que é mesmo um prisioneiro num filme de Bresson, é também um dos poucos a conseguir se libertar sem ser pela morte. O personagem de *Un condamné à mort s'est échappé* passa o filme todo trabalhando para a sua fuga, mas também procurando um interlocutor : ele tenta se comunicar com o vizinho esquivo através de batidas na parede, passa bilhetes para outros no refeitório procurando um companheiro para a fuga, e por fim, chega a cogitar em matar o novo companheiro de cela mas termina reconhecendo que só foge no final porque conseguiu um aliado. O que todos esses exemplos revelam é que paradoxalmente, Bresson, cineasta do silêncio, vê na palavra um poder de redenção. Em *Journal d'un curé de campagne*, a mãe que vivia num luto amargo pela morte do filho, revela numa carta ao padre que morreria em estado de graça, depois de um diálogo com ele em que ela se liberta da sua própria situação. O diálogo, portanto, longe de apenas aumentar o coro de ruídos, termina sendo uma solução para libertar os que conseguem finalmente fugir de um sufocante silêncio. Os outros, terminam sendo prisioneiros incapazes de escapar, e portanto condenados à morte : Mouchette, do filme do mesmo nome, Elle, de *Une femme douce*, o padre de *Journal d'un curé de campagne*.

Finalmente, se Bresson usou o silêncio para revelar outras falas, a fala dos sons, a fala dos gestos e dos objetos, esse mesmo silêncio também serviu para sacralizar a palavra. Sua opção pelo silêncio foi, portanto, uma forma de fazer com que tudo pudesse ser finalmente ouvido e observado, e a sua busca por um rigor na maneira de fazer cinema será direcionada nesse sentido : um mínimo de recursos para um máximo de intensidade. Suas *Notas sobre o Cinema* relatam de forma sucinta qual foi a sua receita para fazer do cinema uma forma de revelação. Bresson distingue um cinema que usa recursos do teatro para reproduzir de um cinema que usa recursos do cinema para criar<sup>15</sup>. Sua opção pelo silêncio deve ser considerada dentro da sua pesquisa por um cinema propriamente cinematográfico, isto é, um cinema ao mesmo tempo revelador e criador que usasse o que lhe é próprio, os sons, a imagem em movimento, a montagem, para criar uma realidade que seria a realidade mesma, sem deixar de ser uma linguagem. Só assim podemos apreciar o seu uso do silêncio como uma fala cinematográfica, mas também como um depoimento de alguém imerso no mundo com os olhos abertos e os ouvidos atentos.

### Notas

<sup>1</sup> Julio Bressane. « O Homem dos olhos doces » in *Cinemancia*. Julio Bressane . Rio de Janeiro, Imageo, 2000. p. 42.

<sup>2</sup> Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. Paris, Gallimard, 1975. p. 47 . Para uma retrospectiva sobre a importância do som e do silêncio no cinema e na sua teoria, ver o artigo de Fernando Morais apresentado no V SOCINE, “Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema”. Além de apontar como a utilização do som se deu na história do cinema, F. Morais também comenta algumas utilizações do som que evitaram as soluções óbvias e que têm um paralelo na obra de Bresson.

<sup>3</sup> Entre as suas notas, muitas delas recomendações para si mesmo, Bresson dita: “Quando um som pode substituir uma imagem, retirar a imagem ou neutralizá-la. A orelha vai mais para dentro, o olho, para fora” (“Lorsqu’un son peut remplacer une image, supprimer l’image ou la neutraliser. L’oreille va davantage vers le dedans, l’œil vers le dehors”). Bresson, 61.

<sup>4</sup> Bresson, 62. No seu estudo sobre Bresson, Philippe Arnaud comenta a utilização cuidadosa do som nos seus filmes, destacando inclusive diversas cenas que são antecipadas pelo som antes de serem mostradas. Ver Philippe Arnaud. *Robert Bresson*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1986. pp. 74-78.

<sup>5</sup> Dominique Sanda. “Il voulait que je sois”. In *Cahiers du Cinéma* n. 543 (Février 2000) Supplément: Hommage Robert Bresson. pp. 12-13.

<sup>6</sup> Bresson, 77.

<sup>7</sup> Para o comentário de Tarkovski ver a coletânea de textos e depoimentos sobre Bresson: *Robert Bresson – Éloge*. Paris, Cinémathèque Française, 1997. p. 64.

<sup>8</sup> Ver Susan Sontag, « O estilo espiritual dos filmes de Bresson” in *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L & PM, 1987. pp. 207-227.

<sup>9</sup> Bressane, 32.

<sup>10</sup> Bresson, 88. “Montage. Phosphore qui sort tout à coup de tes modèles, flotte autour d’eux et les lie aux objets (bleus de Cézanne, gris de Greco).”

<sup>11</sup> Bressane, 25.

<sup>12</sup> Bresson, 107. (“Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d’indéfini.”)

<sup>13</sup> Bresson, 139. (“Qu’est-ce que c’est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l’imagination?”)

<sup>14</sup> Bresson, 132. (“C’est ce que je n’arrive pas à savoir de F et de G (modèles) qui me les rend si intéressants.”)

<sup>15</sup> Bresson, 11-12.

### Referências Bibliográficas

ARNAUD, Philippe. *Robert Bresson*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1986.

BRESSANE, Julio. *O Homem dos olhos doces*. in *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imageo, 2000.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

- MORAIS, Fernando. Artigo apresentado no V SOCINE, 2001. “Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema”.
- BRESSON, Robert. *Éloge*. Paris, Cinémathèque Française, 1997.
- SANDA, Dominique. “Il voulait que je sois”. In *Cahiers du Cinéma* n. 543 (Février 2000) Supplément: Hommage Robert Bresson. pp. 12-13.
- SONTAG, Susan. « O estilo espiritual dos filmes de Bresson” in *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987. pp. 207-227.

# **ESPECTATORIALIDADE**

# O espectador é um Outro

MAURO EDUARDO POMMER

UFSC

## 1. O imaginário e a perda das referências lógicas

O cinema foi modelado em torno do prazer narrativo.<sup>1</sup> A particularidade da relação do espectador com o espetáculo cinematográfico consiste em pôr em xeque a relação do espectador consigo próprio. Segundo Christian Metz, o espectador “se identifica a si mesmo, enquanto puro ato de percepção”. Essa forma específica de identificação constitui o saber do sujeito no cinema, sem o qual “filme algum seria possível”.<sup>2</sup> A imobilidade do espectador, conjugada com um alto nível de atividade perceptiva, o predispõe a entrar por vezes num estado psíquico caracterizado por “uma ligeira flutuação no jogo de provas da realidade”.<sup>3</sup> O espectador tem assim a tendência de se encontrar num estado de consciência no qual a noção de ilusão muda de valor. Metz resume a situação descrita na seguinte formulação: “o grau de ilusão de realidade é inversamente proporcional ao da vigilância”.<sup>4</sup>

Essa oscilação que caracteriza o ponto de vista do espectador baseia-se numa propriedade intrínseca à imagem cinematográfica, como precisa bem Edgar Morin:

*“A imagem é o estrito reflexo da realidade, sua objetividade fica em contradição com a extravagância imaginária. (...) A imagem já é embebida das potências subjetivas que irão deslocá-la, deformá-la, projetá-la na fantasia e no sonho.”<sup>5</sup>*

Uma vez instalado no registro próprio ao cinema de ficção o espectador já não se coloca a questão do verdadeiro e do falso com relação ao que o filme lhe apresenta, diferentemente do que se passe quando ele assiste a um documentário ou ao jornal televisivo. Trata-se de uma atitude de crença indulgente diante da ficção, aquilo que DeQuincey batizou de “willing suspension of disbelief”, e que se assemelha a um estado de hipnose. Para Edgar Morin o cinema nos permite, através de uma máquina, projetar e objetivar nossos sonhos.<sup>6</sup>

Eis um exemplo desse efeito, glosado aqui no interior da própria ficção. Trata-se do filme *Laura*, de Otto Preminger<sup>7</sup>, história policial contada segundo o ponto de vista do detetive. Construída em torno da presença/ausência do personagem-título, essa narrativa reforça a imersão do espectador naquela região psíquica de incerteza, da qual falávamos acima. Quando o detetive McPherson se apaixona por uma mulher que ele acredita estar morta, o espectador já está

envolvido num estado “hipnótico” semelhante àquele experimentado pelo personagem.

A forte impressão da presença cativante de uma mulher morta é transmitida graças às sutis modificações aplicadas ao ponto de vista narrativo, que precedem seu reaparecimento na história. No início do filme, o jornalista Waldo Lydecker é introduzido como o narrador. Ele ocupa o foco narrativo durante o longo flashback que conta o desenvolvimento de suas relações com Laura. Entretanto, após a primeira meia hora do filme, a narrativa se concentra sobre o detetive McPherson. É seu conhecimento progressivo do assunto que partilharmos, à medida em que a investigação avança. Na metade do filme, quando Laura reaparece, num primeiro momento o espectador não sabe se aquilo constitui a “realidade” diegética, ou se se trata de um sonho de McPherson, que está dormindo numa poltrona. Essa dúvida é reforçada pela anterior mudança operada na focalização narrativa, já que após a “desaparição” de Lydecker do foco narrativo não há como saber se a narrativa se manterá coerentemente centrada em McPherson.

Assim, a vacilação produzida no foco narrativo contribui para uma indecisão momentânea quanto ao estatuto de “realidade” dos fatos narrados, no momento em que uma personagem “morta” retorna à vida.<sup>6</sup> Essa incerteza induz no espectador a dificuldade de compreender *sob qual ponto de vista* essa imagem de Laura lhe é apresentada. Na verdade, toda a narrativa é construída em função desse impacto, de modo a conduzir a essa que é uma das grandes cenas clássicas do cinema; o único ponto de vista que aí conta, após as manipulações narrativas precedentes, é o do próprio espectador: Lydecker deixou o foco narrativo, e McPherson está dormindo, sem ver, de imediato, o que se passa à sua volta.

Laura se mostra como uma “morta” bem viva durante a primeira metade do filme, graças à habilidade do tratamento aplicado ao ponto de vista narrativo. De modo que a força particular desse filme deriva do fato de que ele incorpora no interior de sua temática a própria natureza do psiquismo do espectador.

A confusão momentânea causada no espectador pela variação do ponto de vista narrativo em *Laura* – procedimento que opera numa escala do conjunto da narrativa – é análoga ao efeito provocado pela decupagem acelerada em boa parte dos filmes, onde o ponto de vista da câmera muda com tal frequência (e de maneira por vezes não justificada por outros elementos narrativos) que o espectador é levado a perder suas referências com respeito ao foco da narração.<sup>7</sup> Privado da identificação a um ponto de vista estável, o espectador encontra-se obrigado a seguir o ponto de vista mais geral do próprio filme, ou seja, a versão provisória que lhe é momentaneamente apresentada (sujeita a revisões no decorrer da narrativa) de cada acontecimento que o filme lhe apresenta.

A situação na qual o espectador se encontra, com respeito às mudanças de ponto de vista narrativo, faz com que ele seja obrigado a aceitar provisoriamente critérios mais vagos de plausibilidade do que aqueles que ele aceitaria na vida cotidiana. Se ele acreditar em certas passagens da narrativa, mas não em

outras, a seqüência lógica da narração mostrar-se-á insustentável. Para poder continuar sendo espectador, lhe é necessário aceitar num primeiro momento tudo o que o filme lhe oferece (a única alternativa coerente a isso é abandonar a sala de cinema), pelo menos até que a própria história lhe seja contada em sua totalidade. John Ford utiliza essa condição com extremo rigor em *The Man Who Shot Liberty Valance*.<sup>8</sup> Esse filme demanda do espectador a aceitação como correta de uma versão provisória da história que, mesmo sendo inverossímil, deve se sustentar até que a “verdade” seja restabelecida, quase ao final do filme.

Todos os elementos dados pela narrativa antes da cena da confrontação entre Ransom Stoddard (James Stewart) e Liberty Valance (Lee Marvin) são destinados a fazer com que o espectador compreenda que Stoddard não teria jamais a possibilidade de vencer Valance em um duelo. Ainda assim, quando Valance cai morto contra qualquer expectativa, a população da cidadezinha de Shinbone passa a crer, sem se colocar qualquer questão, que o próprio Stoddard havia sido o autor do feito. Frente a essa “evidência diegética”, também o espectador é obrigado a acreditar.<sup>9</sup> É a construção da narrativa que torna essa crença possível, pois a boa fé do espectador o leva a considerar que a história lhe apresenta a cada instante todos os elementos indispensáveis para bem estabelecer os fatos. Uma proposital confusão entre história e narrativa, muito bem agendada pelo diretor.

O principal resultado dessa manipulação narrativa consiste em fazer com que o espectador divida a opinião da população dessa cidade durante quase todo o decorrer do filme. Dessa forma, quando o espectador reconhece ao final ter sido logrado, isso lhe dá elementos para bem compreender como foi que os habitantes de Shinbone puderam aceitar por tanto tempo o inverossímil. Pois, finalmente, a atitude daquela população, que acredita naquilo que ela não viu, não difere essencialmente do comportamento do espectador de cinema. Para este, aceitar provisoriamente o inverossímil faz parte do jogo.

O roteirista Luc Béraud, respondendo a uma questão acerca de sua preocupação com as reações dos espectadores, afirma: “Escrevendo eu me pergunto constantemente como aquilo será percebido pelo espectador. Além disso, jogo com ele. Para surpreendê-lo, para espantá-lo, para mentir-lhe, tudo para seu maior prazer”.<sup>10</sup>

A disponibilidade que o espectador manifesta de ser enganado decorre do fato de que ele entra num cinema não necessariamente à procura de uma história – mesmo se ele sempre sai de lá com uma –, mas sobretudo para aí recuperar o contato com um certo estado de coisas que nele produza emoções. Se somente a história contasse, ele poderia então se contentar com lê-la ou ouvi-la contada pela boca de alguém. A atividade do espectador requer de fato um tipo específico de disponibilidade, caracterizado por uma forma particular de interpretar as imagens e os sons que lhe apresentamos. O ponto de vista do espectador se instaura no espaço flutuante situado entre o pensamento lógico e o intuitivo, o que torna finalmente possível que para ele uma narrativa se confunda com uma história.<sup>11</sup>

## 2. A identificação ao invisível

A maneira pela qual o espectador assiste ao filme é indispensável à própria existência do filme enquanto processo de significação. A narrativa constitui uma construção lacunar que somente adquire um sentido quando um espectador vem preencher o vazio estrutural do filme.

A relação do espectador com o filme é de natureza similar àquela do sujeito com seu objeto do desejo, relação marcada por uma opacidade constituidora de sua própria natureza. A falta é constitutiva dessa relação. O saber que o espectador constrói através de sua apreciação da narrativa não constitui o elemento mais importante de sua relação com o filme, pois a verdade dessa relação – como de todo relacionamento com a alteridade – não é um conteúdo, mas aquilo que falta ao saber. O espectador, frente à narrativa lacunar do filme, é confrontado todo o tempo consigo mesmo. “O sujeito é divisão em ato; a verdade não é outra coisa que a divisão do sujeito em si mesmo” – segundo a expressão de François Balmès.<sup>12</sup> Eis porque o espectador psicologicamente cindido termina por identificar-se não simplesmente a um ou a certos personagens, mas à totalidade do filme.

Félix Guattari afirma, a propósito do modo particular de subjetivação induzido pela projeção cinematográfica:

*“Sem o suporte da presença de um outro, a subjetivação tende a tornar-se de tipo alucinatório, ela não se concentra mais sobre um sujeito, ela se dispersa sobre uma multiplicidade de pólos, mesmo quando ela se fixa sobre um único personagem”.*<sup>13</sup>

A dispersão do “sujeito-espectador” leva ao tipo de identificação com o filme tal como descrito por Edgar Morin, que dá como exemplo uma cena de corrida automobilística, face à qual o espectador torna-se não apenas o piloto, “ele se torna um pouco o próprio carro”.<sup>13</sup>

Um filme que se mostra capaz de utilizar com perfeição essa propensão do espectador em tornar-se simultaneamente ele mesmo e um outro, é *Alien*, de Ridley Scott.<sup>16</sup> O outro, o estranho, o diferente, já se estabelece desde o título. A enorme eficácia narrativa desse filme decorre do uso que nele se faz da restrição do ponto de vista narrativo. O monstro extraterrestre é colocado num lugar do filme que se constitui como sendo simultaneamente central para a história e visualmente quase ausente. Tal escolha narrativa modela a percepção do espectador.

A história se desenvolve em sua maior parte a bordo de uma astronave de proporções gigantescas que está trazendo para a Terra uma carga de minerais. Tendo detectado a presença a bordo de uma criatura extraterrestre, o computador da nave segue uma série de instruções pré-programadas, visando capturá-la e levá-la viva para a Terra, mesmo ao preço da vida da equipagem.

Essa criatura, que permanece quase invisível ao longo de todo o filme, ocupa uma posição análoga à do espectador. Ela observa o que se passa a bordo

sem ser percebida; ela parece ser onipresente e onisciente. Nessa nave programada para ser “receptiva” ao alienígena, tudo na verdade existe para ele (isto é, para capturá-lo e utilizá-lo para fins científicos e comerciais), como tudo existe num filme para cativar o espectador. Este é levado de maneira imaginária pela astronave até a solidão do espaço sideral; aí participa ativamente da ação, mas permanecendo como um corpo estrangeiro nesse ambiente inabitual. A temática do corpo estrangeiro percorre todo esse filme, seja no sentido literal – a astronauta que abriga em si o alienígena em desenvolvimento –, seja no sentido alegórico – a astronave programada de maneira a não conceder aos humanos a prioridade de sobrevivência (ou seja, os humanos são tratados pelo computador de bordo como corpos estranhos à nave).

O alienígena, como o espectador, encontra-se fora do alcance do campo visual da câmera. Ele se esconde nos cantos obscuros da nave e se desloca através de condutos invisíveis. O espectador, levado a identificar-se com ele pelo paralelismo de seus pontos de vista, é assim sutilmente conduzido também a uma identificação com todo espaço vazio onde o alienígena possa se abrigar. Em decorrência, o espectador termina identificando-se de maneira subconsciente com a própria nave, um dispositivo desmedido que serve alternativamente de proteção e de túmulo para os astronautas. Essa nave representa aqui a figura da alteridade, em seu papel de instância psíquica que mistura o fundamento de toda organização simbólica com a ameaça de uma dissolução absoluta.

A narrativa desse filme sendo em princípio não-focalizada apresenta, apesar disso, uma restrição fundamental quanto ao ponto de vista: ocorre que aí não se mostram jamais nem os deslocamentos, nem as metamorfoses do alienígena no interior da nave. Assim, a criatura surge sempre de maneira inesperada. Durante os últimos vinte minutos do filme a narrativa é focalizada sobre Ripley (Sigourney Weaver), em decorrência da eliminação do resto da tripulação. É a concentração da narrativa sobre o saber precário de um único personagem que torna o final desse filme particularmente angustiante. A progressiva centralização da narrativa sobre Ripley constitui uma manobra artística muito bem sucedida, tornada possível por ela não ser ainda uma estrela antes desse filme. É de modo bastante natural que ela aí assume, pouco a pouco, a dianteira do espaço cênico. A restrição do ponto de vista (nos moldes em que descrevi, sobre o dentro e o fora de campo) combinada com a ausência de focalização da narrativa durante a maior parte do filme permite a criação dessa atmosfera capaz de sugerir uma fusão entre o alienígena e a nave. A espaçonave torna-se também o outro, e transforma-se numa ameaça para os astronautas. O espectador, cujo olhar faz com que ele se identifique tanto à criatura quanto aos membros da tripulação, se encontra dividido interiormente por sua pertença imaginária simultânea ao campo do carrasco como ao campo das vítimas.

A narração cria, pouco a pouco, um ponto de ancoragem para o espectador através da predominância progressiva da personagem de Ripley, bastante ofuscada no começo do filme. Ela é apresentada como a única capaz de frear o processo de deriva engendrado pela entrada da criatura na nave. O destino final,

## Estudos Socine de Cinema

o ponto de convergência desse desequilíbrio progressivo seria o perigo de que essa “perfeita máquina” de matar chegasse até a Terra. A eliminação do alienígena reenvia o espectador a um novo gênero de confrontação consigo mesmo, pois a morte da criatura (o que representa o desaparecimento de uma figura tornada estrutural para seu pensamento durante o tempo da projeção) é a condição para que a história possa acabar. O preço emocional pago para sair do cinema é maior do que aquele que se paga para entrar nele, pois, deixando de ser espectador, cada um é obrigado novamente a confrontar-se com sua característica fundamental de ser alguém limitado (enquanto indivíduo) e cindido interiormente (como ser humano). É quando se instala o vago sentimento de estar deslocado ao sair do cinema, de que nos falava Roland Barthes...

### Notas

<sup>1</sup> Ver sobre esse tema o interessante artigo de Anne Gillain em *Cinémaction* n° 50: “Fantasme originaire: le plaisir narratif”. Tal gênero de prazer seria “situado numa região de indecisão entre o fantasmático e o secundário” (p. 67). A autora discute, em particular, como podemos procurar definir a função dos processos primários no prazer espectral.

<sup>2</sup> “Le signifiant imaginaire”, in *Communications* n° 23, p. 34.

<sup>3</sup> “Le film de fiction et son spectateur”, *idem*, p. 110.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>5</sup> *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 83.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 221.

<sup>7</sup> Realizado em 1944, com roteiro de Jay Dratler, Samuel Hoffenstein e Betty Reinhardt, a partir de um romance de Vera Caspary.

<sup>8</sup> Num exemplo mais recente de uso desse tipo de expediente, operando mudanças de focalização narrativa (com propósitos bastante diversos, é claro), encontramos o “retorno à vida” do gângster Vincent Vega (John Travolta), em *Pulp Fiction*, de Tarantino.

<sup>9</sup> Alain Bergala descreve bem em *Esthétique du film* essa regulagem plano a plano entre o saber do espectador e o saber suposto do personagem, assim como sua influência sobre a identificação do espectador ao filme. Isso “tem por efeito reforçar a ilusão de que ele é simultaneamente o centro, a fonte e o sujeito único das emoções que o filme lhe proporciona” (Paris, Nathan, 1983, p. 201).

<sup>10</sup> Filme de 1962, com roteiro de James Warner Bellah e Willis Goldberg, baseado num argumento de Dorothy M. Johnson.

<sup>11</sup> Cabe aqui uma observação complementar, e menos ingênua do que possa parecer: os filmes de narrativa clássica são construídos para aqueles espectadores que os assistem pela primeira vez...

<sup>12</sup> *Les scénaristes français* (já citado), p. 209. Luc Béraud é autor de diversos roteiros em colaboração com o diretor Claude Miller, dentre os quais o de *Dites-lui que je l’aime* (1978).

<sup>13</sup> Evidentemente o conceito de história e narrativa empregados ao longo deste texto advêm da célebre clivagem operada pela narratologia: discurso = história/narrativa:

um discurso (prática discursiva) conta uma história (fatos) através de uma narrativa (forma discursiva).

<sup>14</sup> Em conferência pronunciada no Collège International de Philosophie, Paris, em março de 1994. As idéias contidas nesse parágrafo são fundamentalmente inspiradas por essa conferência.

<sup>15</sup> *Communications* n° 23, p. 102.

<sup>16</sup> Op. cit., p. 111.

## A Screen-theory e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico<sup>1</sup>

FERNANDO MASCARELLO

USP, DOUTORANDO

Gostaria de referir, inicialmente, que é um grande prazer poder participar de uma Mesa, em um Encontro da Socine, especificamente a respeito da espectadorialidade cinematográfica. A reflexão sobre este objeto se encontra preocupantemente defasada no país, em descompasso com os estudos de cinema no cenário internacional, e com a própria reflexão em torno à espectadorialidade nos estudos de televisão e de mídia brasileiros. Neste sentido, aliás, valeria lembrar que o trabalho de nossa colega mexicana Patrícia San Martin, que infelizmente não pôde comparecer e com isso fez-se ausente desta Mesa, seria o primeiro estudo de recepção de um filme apresentado no país. Parece-me digno de nota que teria sido necessário a viagem de um estrangeiro ao Brasil para que pudéssemos assistir, enfim, a um estudo das audiências de um filme. O que terminou por não se realizar, ironicamente.

Um dos aspectos centrais constitutivos desta defasagem é a inacreditável lacuna bibliográfica no campo da reflexão sobre o espectador de cinema no país. O texto clássico mais recente traduzido na área é “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, publicado por Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975, nada menos que duas décadas e meia atrás (disponível na coletânea *A Experiência do Cinema*, organizada por Ismail Xavier, em tradução de João Luiz Vieira). Se considerarmos o ano de 1969 (o “pós-maio de 68”) como inaugural da contemporânea teorização sobre a espectadorialidade cinematográfica, com a aparição, nas revistas *Cinétique* e *Cahiers du Cinéma*, dos primeiros ensaios do *corpus* teórico a que Ismail Xavier denomina “desconstrução”, concluiremos que, das aproximadamente três décadas desta reflexão contemporânea, tão-somente meia década se encontra disponível em tradução no país (fundamentalmente, na citada coletânea). Além da desconstrução, esta meia década inclui a bem conhecida “teoria do dispositivo” formulada por Jean-Louis Baudry e complementada por Christian Metz e, num certo sentido, pela própria Laura Mulvey – ainda que esta última deva ser reconhecida, evidentemente, por sua influência seminal também sobre a teoria feminista do cinema.

Desde 1975, ou seja, ao longo destas duas décadas e meia vencidas desde a publicação original do artigo de Mulvey, a teorização sobre o espectador de

cinema experimenta inúmeros desdobramentos, que permanecem virtualmente inéditos no Brasil. Arrolarei os três considerados de maior destaque, em ordem cronológica. Primeiramente, a *Screen-theory*, objeto do presente mapeamento, elaborada em sua forma canônica aproximadamente entre os anos de 1973 e 1977. Observe-se que retorno a 1973, dois anos antes, portanto, da aparição do artigo de Mulvey. Ocorre que, embora escrevendo em 1975, a meu ver o artigo de Mulvey se encontra teoricamente mais próximo da teoria do dispositivo de Baudry que da reflexão pós-brechtiana que surge em *Screen* já a partir de 1973. E é justamente por esta razão, aliás, que, embora tendo publicado seu texto seminal em *Screen*, e sendo incluída invariavelmente como autora pertencente ao campo da *Screen-theory*, eu não contemplo o seu ensaio neste mapeamento.

Em segundo lugar, após a *Screen-theory*, observa-se, a partir do princípio dos anos 80 e até o presente, o progressivo desenvolvimento das repercussões do trabalho dos estudos culturalistas de audiência sobre a teoria e pesquisa da espetatorialidade cinematográfica. Esta migração teórica da *Screen-theory* para os estudos culturais constitui uma ruptura teórico-metodológica fundamental, caracterizada por um deslocamento paradigmático de um textualismo para um contextualismo. No último Encontro da Socine, em Florianópolis, apresentei uma comunicação que procurava mapear justamente este trabalho culturalista no campo da espetatorialidade cinematográfica<sup>2</sup>.

E por fim, iniciando-se em meados dos anos 80 e igualmente se estendendo até o presente, aparece o trabalho do cognitivismo e da filosofia analítica, que se contrapõe tanto à *Screen-theory* como aos estudos culturais, na verdade subsumindo estas duas correntes em uma única, pejorativamente denominada *Grand-Theory* pelos cognitivista-analíticos.<sup>3</sup>

Em minha pesquisa de doutoramento, pautada pela busca de abordagens mais afirmativas aos prazeres com o cinema dominante, tenho me movimentado entre os dois universos teóricos contemporâneos referidos: os estudos culturais e o cognitivismo/filosofia analítica. No Encontro passado, porém, ao expor meu mapeamento da inflexão culturalista da teorização sobre o espectador de cinema, percebi o que eu designaria como um vácuo bibliográfico histórico-teórico sobre o qual vinha operar aquele mapeamento. O cenário teórico contra o qual se insurgem os estudos culturais e o cognitivismo/filosofia analítica, na década de 80, é justamente o paradigma textualista representado, no mundo anglo-americano, pela *Screen-theory*, praticamente ignorado no Brasil. Daí a motivação para a elaboração do presente trabalho.

Além desta motivação pessoal, é preciso salientar que a *Screen-theory* cumpre um papel histórico crucial. Este é por um lado institucional: o trabalho da revista *Screen* nos anos 70 demarca o momento de consolidação da disciplina dos estudos de cinema (*film studies*) no mundo acadêmico anglo-americano. E mais que isso, é provavelmente sinalizador de um processo de transposição, para o mundo anglo-americano, do centro estratégico da reflexão sobre cinema, ao nível internacional, desde a França para a Inglaterra e os Estados Unidos.

Por outro lado, a *Screen-theory* também desempenha uma relevante

função propriamente teórica: seu *corpus* pode ser descrito como uma reelaboração/sofisticação da teorização francesa do pós-maio de 68. Ou seja, sua assimilação da reflexão francesa não configura uma pura e simples importação conceitual para o espaço acadêmico anglo-americano. Propõe-se, ao contrário, como um questionamento da moldura teórica continental, um esforço de superação das contradições internas exibidas pelas formulações de Baudry e de Metz. Mais especificamente, o que é perseguido pela *Screen-theory* é uma historicização da teoria do dispositivo. Porém, este supremo esforço teórico, caracterizado pela complexidade e sofisticação, termina por mostrar-se infrutífero: é inviável a conciliação entre tal textualismo e uma concepção historicizada de espectador.

Paradoxalmente, portanto, creio que o papel histórico da *Screen-theory* vem a ser o da exposição das inconsistências teóricas do paradigma textualista, construindo o cenário para a ascensão dos estudos culturalistas de audiência britânicos, na passagem da década de 70 para a de 80. Ou, em outras palavras: são os próprios esforços da *Screen-theory* de superação das falácias de seu textualismo que terminam por torná-la presa fácil para os estudos culturais na década de 80.

Pois bem, minha hipótese central, ordenadora do presente mapeamento, é a de que, como antes mencionei, a *Screen-theory* prepara a rutpura teórico-metodológica do textualismo para o contextualismo. A maioria das histórias da teoria refere apenas que a *Screen-theory* implode, ao final da década de 70, ante o surgimento dos estudos culturalistas de audiência, que aparecem, entre outros propósitos, com o objetivo de dar combate à teorização elaborada por *Screen*. Minha hipótese é de que, embora isso seja, com certeza, verdadeiro, também o é o fato de que, internamente ao corpus da *Screen-theory*, já se verifica, ao longo dos anos 70, um gradativo deslocamento teórico-metodológico desde o texto para o contexto de recepção. Neste sentido, a *Screen-theory* representaria uma transição entre a teoria do dispositivo e os estudos culturalistas de audiência.

## II

Este trabalho enfrenta um certo desafio metodológico: para a construção de um mapeamento histórico-teórico da *Screen-theory*, parece-me necessário contemplá-la não isoladamente, mas como parte constitutiva de um corpus teórico a que alguns autores têm denominado “modernismo político”. Este modernismo político abrange, justamente, as teorias textualistas francesas do pós-maio de 68, a que há pouco me reportei, e a própria *Screen-theory*. O modernismo político se caracteriza como uma triangulação entre semiótica do cinema, marxismo althusseriano e psicanálise lacaniana. E tem como objetivos a compreensão dos mecanismos de subjetivação ideológica do espectador pelo cinema dominante (o hollywoodiano clássico) e a fundamentação de um contra-cinema de vanguarda.

David Rodowick, o teórico que explicita o conceito de modernismo político,<sup>4</sup> aponta como delimitador do corpus teórico modernista-político o seu intenso determinismo textual, ou seja, a redução da relação entre o cinema dominante e seu espectador à condição de um evento aprioristicamente determinado pelo texto fílmico, à revelia do espectador concreto, absolutamente apassivado, e do contexto histórico de recepção. Este textualismo é “modernista” em razão de sua proposição de contra-estratégias formais, e “político”, em função de seu objetivo de denúncia aos mecanismos de subjetivação ideológica do cinema hollywoodiano.

O modernismo político surge na França da conjunção de dois fatores: a insatisfação com a apolitização da semiologia estruturalista dos anos 60 – a semiologia metziana – e a frustração política com o maio de 68. Passa a se verificar, então, a postulação de um inadiável comprometimento entre teoria e política. É neste contexto que as revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma* transpõem ao campo do cinema, a partir de 1969, a teoria literária ultra-modernista da revista *Tel Quel*, caracterizada pelo amálgama semiologia/althusserianismo/lacanismo.

Com base no conceitual importado, autores como Jean-Paul Fargier, Jean-Louis Comolli e Jean Narboni empreendem a investigação dos mecanismos de produção textual da impressão de realidade do cinema dominante. Esta impressão de realidade, ou seu ocultamento de seu trabalho de produção, é apontado como elemento-chave no processo de posicionamento subjetivo do espectador na ideologia burguesa, sendo tal posicionamento compreendido através da noção althusseriana de interpelação. Os teóricos postulam a desconstrução destes mecanismos textuais por um cinema de vanguarda revolucionário que opere não apenas no plano do conteúdo, mas sobretudo da forma. A esta primeira etapa da reflexão, seguindo Ismail Xavier, gostaria de me referir como “desconstrução”.

Esta teorização primeira do modernismo político contrói o cenário para o advento da “teoria do dispositivo” de Baudry. Na nova etapa, ocorre a explicitação de uma teoria do espectador que, na desconstrução, se encontra apenas implícita. Esta teoria do espectador tem como fundamento a idéia de que, aos procedimentos textuais responsáveis pela impressão de realidade do cinema dominante, agregam-se os efeitos da situação de projeção na sala escura do cinema, definidora do “dispositivo” cinematográfico. Apropriando-se do pensamento de Lacan, Baudry afirma que o dispositivo reinstaura a cena infantil da fase do espelho no desenvolvimento da criança, reforçando a condição espectral de sujeito burguês ao posicionar o espectador em uma condição imaginária (e portanto, ideológica) de entidade constitutiva da realidade, a que denomina “sujeito transcendental”.

### III

Neste segmento final, procedo, pois, a um apanhado (bastante esquemático) da *Screen-theory*.<sup>5</sup> A primeira fase da teorização modernista-política em *Screen* pode ser identificada no pós-brechtianismo, e é realizada

entre os anos de 1973 e 1975, aproximadamente. O pós-brechtianismo articula-se com o objetivo principal de dar combate a um certo recrudescimento formalista verificado internamente ao modernismo político. Produz-se, mais especificamente, um dissenso entre os representantes das duas escolas mais importantes da vanguarda cinematográfica local: os pós-brechtianos, acusadores, e os experimentalistas, acusados de um excessivo formalismo. De acordo com os pós-brechtianos, este excessivo formalismo, promotor de uma a-historicização da teoria, é autorizado pela teorização francesa, que, embora pleiteando uma ação conjunta sobre os planos do significado e do significant, tem este último como centro de suas atenções.

A proposta dos teóricos pós-brechtianos, entre os quais se destacam Peter Wollen, Stephen Heath e Colin MacCabe,<sup>6</sup> é a correção destes desvios a-historicizantes por meio de uma conciliação das estratégias formais modernistas com os conceitos brechtianos de realismo e distanciamento. Um cinema revolucionário fundado sobre estes dois conceitos, operantes através da exposição das contradições da realidade, poderia ser não apenas auto-reflexivo, mas também produtor de conhecimento sobre a realidade. Por um lado, isso implica uma profunda historicização do conceitual teórico; e, por outro, modificações na concepção da espectralidade: para fazer frente às contradições oferecidas pelo texto fílmico, o espectador teria de assumir uma posição de construção de sentidos, o que romperia, por fim, a posição identificatória do sujeito transcendental de Baudry.

No entanto, o determinismo textual da teorização é mantido, uma vez que segue sendo o texto fílmico o instrumento a reposicionar o espectador para este lugar de produção de sentidos. Isso é consequência do fato de que, ao fim das contas, a aproximação do pós-brechtianismo à História registra-se tão-somente no plano textual. Permanecem desprezados os efeitos da História – ou do contexto de recepção – sobre a relação entre cinema e espectador.

É a tentativa de resolução deste impasse que anuncia, ao final, uma nova etapa da teorização, a que denomino, seguindo os historiadores da teoria Robert Lapsley e Michael Westlake (primeiros nomes?), “dialética do sujeito”.<sup>7</sup> Esta se apresenta como o derradeiro esforço modernista-político no sentido de contemplar um sujeito espectador historicizado e contextualizado.

A dialética do sujeito é elaborada dentro do contexto de desmoronamento internacional do pensamento althusseriano, permitindo aos autores a intensificação da presença do conceitual lacaniano em suas bases teóricas. Isso vem configurar uma verdadeira segunda etapa do trabalho psicanalítico do modernismo político, pautada pela idéia de um sujeito em permanente movimento e, portanto, jamais passível de um absoluto posicionamento pelo texto fílmico. Até esse momento, a presença do pensamento de Lacan na teorização ocorre mediante o filtro althusseriano. Althusser toma a Lacan fundamentalmente a análise dos mecanismos de constituição da subjetividade verificados na fase do espelho, associados ao domínio do imaginário e, por isso, assimiláveis à sua noção de ideologia. É esta leitura althusseriana de Lacan que serve de base à

teoria do dispositivo de Baudry e de sua concepção de sujeito transcendental.

Stephen Heath, um dos formuladores da dialética do sujeito,<sup>8</sup> afirma que, em função desta assimilação redutora do pensamento de Lacan, para Althusser – e para a teoria do dispositivo – a subjetividade é unificada, indivisa e, por isso, homogeneamente posicionada no universo do ideológico. Heath entende que na ótica lacaniana, ao contrário, o sujeito se encontra sempre necessariamente em movimento, pois tudo o que há é divisão e diferença. Por outro lado, a contemplação não apenas do imaginário, mas também do simbólico, implica que o sujeito sempre escape ou exceda às suas representações, nunca sendo por elas completamente posicionado. O sujeito e o sentido se constroem um ao outro, em um processo dialético infundável. Ou, nas palavras de Heath, “o sujeito cria os sentidos que o filme cria para ele”.

Estas reformulações determinam modificações importantes na teorização da espectralidade. Em primeiro lugar, Heath substitui a idéia de posicionamento pela idéia de contenimento do espectador. O sujeito-espectador deixa de ser fixado pelo filme em uma determinada posição subjetiva, para ser tão somente contido, regulado. Por outro lado, a noção de um sujeito em permanente processo constitui espaço para o reconhecimento de sua construção social na história. Entretanto, mais uma vez, assim como no caso do pós-brechtianismo, esta história segue desvinculada dos contextos específicos de recepção textual.

Também Colin MacCabe, o outro expoente da dialética do sujeito,<sup>9</sup> opera a partir de uma intensificação da presença do pensamento de Lacan na teorização. MacCabe observa, porém, que a apropriação de Althusser é redutora da compreensão do próprio estágio lacaniano do espelho, MacCabe, e aponta a presença do simbólico já na própria experiência do espelho. O simbólico faz-se presente já no olhar materno da imagem especular, avalizador da imagem infantil às custas da introdução de uma diferença, pois vincula-se ao reconhecimento da existência de um mundo independente de nossa consciência. Inaugura-se assim, já na fase do espelho, uma permanente oscilação entre plenitude e falta, imaginário e simbólico.

Para MacCabe, a distinção entre estes dois domínios pode ser compreendida no cinema em termos de um embate entre o “ponto de vista” e o “olhar”. O ponto de vista, que relaciona o espectador a um objeto na tela, oferece uma visão unitária e dominante, enquanto o “olhar” dos personagens sobre o espectador posiciona a este como objeto que é passível de ser olhado e ameaçado em sua plenitude. De outra parte, o autor direciona sua reflexão para o tema do realismo do texto fílmico dominante. Seguindo a idéia de Heath de contenimento, ele afirma que o ocultamento da produção do real, fundamental à produção da ilusão de realidade, está em verdade sempre em risco, e que é no prazer oferecido como compensação aos riscos do olhar, que o efeito de realismo é alcançado, por meio da garantia reconfortadora do ponto de vista.

Como em Heath, também em MacCabe há um reconhecimento da história. Sua noção de realismo somente se completa com a suplementação da ação destes mecanismos textuais por uma produção contextual e historicizada do

## Estudos Socine de Cinema

conceito de realismo por parte das audiências. Em seu entendimento, a audiência e suas representações são os parâmetros do realismo de qualquer filme. Ou seja, o movimento do espectador entre o imaginário e o simbólico não é atemporal, mas historicizado.

Porém, apesar de toda a reelaboração teórica, permanece o impasse já verificado com o pós-brechtianismo. Embora o reconhecimento de um sujeito não completamente posicionado pelo texto fílmico, mas tão-somente mantido em contenimento, segue-se buscando no filme o instrumento de ruptura de tal contenimento ideológico. Revela-se impotente, pois, o supremo esforço teórico para a conciliação de um determinismo textual com uma noção historicizada de espectador.

É neste contexto teórico que advém, finalmente, o reconhecimento, nas páginas da própria revista *Screen*, da necessidade de contemplar os efeitos do contexto de recepção sobre as leituras e usos dos filmes. Isso ocorre entre 1977 e 1978, nos artigos *Propaganda*, de Steven Neale, e *Notes on Subjectivity*, de Paul Willemen.<sup>10</sup> Antes, portanto, dos próprios estudos dos culturalistas britânicos David Morley e Charlotte Brunsdon sobre a audiência do programa britânico *Nationwide*, semanais para o desenvolvimento, a partir do princípio dos anos 80, dos estudos culturalistas de audiência.

### Notas

<sup>1</sup> O presente trabalho é um breve resumo (com aproximadamente 30% do conteúdo original) do ensaio “A *Screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico”, apresentado no GT Mídia e Recepção do X Encontro Anual da COMPÓS – Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação Social (Brasília, 2001). Para uma exposição dos procedimentos metodológicos adotados para o presente ordenamento histórico-teórico, bem como para um detalhamento da bibliografia referida e/ou utilizada, ambos aqui suprimidos em razão das limitações de espaço editorial, faz-se necessária a consulta àquele ensaio.

<sup>2</sup> Para uma apreciação das condições de assimilação, pela teoria do cinema, do horizonte teórico-metodológico dos estudos de audiência desenvolvidos, a partir de final dos anos 70, pelo *Centre of Contemporary Cultural Studies (CCCS)* de Birmingham, bem como um mapeamento crítico do trabalho desde então realizado pela teoria do cinema dentro do marco dos estudos culturalistas de audiência, ver nosso “Notas para uma teoria do espectador nômade”, in *Estudos de Cinema: Socine II e III* (São Paulo: Annablume, 2000), pp. 219-38, apresentado no III Encontro da SOCINE (Brasília, 1999) e no IX Encontro Anual da COMPÓS (Porto Alegre, 2000). O referido mapeamento foi posteriormente ampliado na comunicação acima referida, “Os estudos culturais e o espectador cinematográfico: um panorama crítico”, apresentado no IV Encontro da SOCINE (Florianópolis, 2000).

<sup>3</sup> David Bordwell, “Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory”, in David Bordwell e Noël Carroll (org.), *Post-theory: reconstructing film studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996).

<sup>4</sup> O conceito de modernismo político é cunhado inicialmente por Sylvia Harvey em

“Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery”, *Screen* 23, 1 (1982), e desenvolvido por Rodowick em *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory* (Berkeley: University of California Press, 1994).

<sup>5</sup> Para os interessados em um maior aprofundamento, sugiro recorrer ao ensaio original, disponível no CD-Rom do X Encontro Anual da COMPÓS.

<sup>6</sup> De Wollen, ver, por exemplo, a “Conclusão” à terceira edição de seu *Signs and meaning in the cinema* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1972), e os ensaios “The two avant-gardes”, *Studio International* 190, 978 (1975) e “Ontology and materialism in film”, *Screen* 17, 1 (1976). Da fase pós-brechtiana de Heath, ver, por exemplo, “From Brecht to film: theses, problems”, *Screen* 16, 4 (1975/76), e da de MacCabe, “Realism and the cinema: notes on some Brechtian theses”, *Screen* 15, 2 (1974) e “The politics of separation”, *Screen* 16, 4 (1975-76).

<sup>7</sup> Robert Lapsley e Michael Westlake, *Film theory: an introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1988).

<sup>8</sup> Desta fase do pensamento de Heath, ver especialmente “Narrative space”, *Screen* 17, 3 (1976), “Screen images, film memory”, *Edinburgh Magazine* 1976, e “Notes on suture”, *Screen* 18, 4 (1977/78).

<sup>9</sup> Desta fase do pensamento de MacCabe, ver, principalmente, “Theory and film: principles of realism and pleasure”, *Screen* 17, 3 (1976).

<sup>10</sup> Respectivamente em *Screen* 18, 3 (1977), e 19, 1 (1978).

# **SEXO E CENSURA**

# ***Você está com uma arma no bolso, ou está feliz em me ver?<sup>1</sup>***

## **Sexo e censura em Hollywood**

TOM LISBOA

UTP, MESTRANDO

*“Love isn’t an emotion or an instinct – it’s an art.”  
“Virtue has its own reward, but has no sale at the box office.”  
(Mae West)*

### **Introdução**

Corta. Cenas de nudez libertina. Corta. Linguagem profana. Corta. Cenas de nascimento. Corta. Perversão sexual. Corta. Mulheres vendendo suas virtudes. Corta. Estupro ou tentativa de estupro. Corta. Cenas da primeira noite. Corta. Homem e mulher deitados juntos na cama. Corta. Mesmo se forem casados? Corta. Deliberada sedução de garotas. Corta. Beijos excessivos ou prolongados, principalmente quando realça a intensidade. Corta.

Apesar da excitante posição de voyeur, o espectador de cinema sempre teve uma relação delicada com sexo. Se as restrições listadas acima foram imposições do Hays Office feitas em Hollywood a partir de 1930, no resto do mundo não foi muito diferente. O Japão, em 1926, por considerar o beijo um ato indecoroso, sujo e propenso a espalhar doenças, cortou nada menos de “km de celulóide americano que continha cenas de beijo”<sup>2</sup>. O presente texto engloba um período que vai do cinema mudo até 1967, quando Jack Valenti introduz uma nova forma de censurar os filmes. Com isto ele tinha dois objetivos principais. Em primeiro lugar, ninguém deveria dizer ao diretor/escritor/produtor/ator que tipo de filme deveriam fazer. E, em segundo, era preciso prestar um serviço aos pais americanos emitindo alertas a que tipos de filmes sua família estava sendo submetida, de forma que eles mesmos restringissem seus filhos caso fosse necessário. A presente classificação persiste de forma muito parecida até hoje e, segundo pesquisa realizada em 2000, 81% dos pais com filhos menores de 13 anos classificaram como úteis os serviços prestados por este sistema de avaliação<sup>3</sup>.

Mas, enquanto 1967 não chegava, havia uma preocupação muito grande na indústria do cinema sobre o que se podia dizer ou mostrar. Isto faz lembrar uma frase de Mary Ann Doanne que diz que “a sexualidade torna-se o lugar de questões sobre o que pode e o que não pode ser sabido”<sup>4</sup>. O que este trabalho pretende analisar é como uma Hollywood amarrada por códigos de conduta e moralismo soube falar de sexo de uma forma tão discreta e eficiente ao mesmo tempo. Contribuíram para isto a habilidade de diretores, atores, roteiristas e

figurinistas que aprenderam a trabalhar com a sutileza, o duplo sentido e felizmente pareciam acreditar que sexo realmente ocorre com muito mais eficiência em um algum lugar entre nossas orelhas.

### **Sexo e Censura em Hollywood**

Sexo e censura em Hollywood até o início dos anos 60 devem ser vistas como duas palavras que souberam tirar proveito de suas diferenças. Motivos existem para isto. Se por um lado os representantes da alta-cultura resolveram moralizar a diversão daquela classe operária que se reunia em galpões e tendas para assistir imagens em movimento, acabaram por conceder a esta atividade status e sofisticação. Existe também o lado da representação sexual na tela que teve que saber escapar do fácil caminho da obviedade e criar seus próprios meios de insinuação dentro da sétima arte.

A criação da Motion Pictures Association of America em 1922 marca o início de uma série de normas, listas e regras que procurariam moralizar Hollywood. A capital do cinema vivia então o apogeu do Star System, a escandalosa vida sexual das estrelas era alvo de comentários em todo o país e “a dominação hollywoodiana da indústria de entretenimento adquirida durante a Primeira Guerra Mundial atraiu os grandes diretores europeus (como Lubitsch e Stroheim) que trouxeram uma sofisticada sexualidade para audiências do novo mundo”<sup>5</sup>.

Toda esta ousadia encontrou imediata resposta na sociedade americana. “O mesmo norte-americano conservador que aplaudiu o racismo de *O Nascimento de uma Nação* (1915) não foi capaz de aprovar cenas de nudez que ilustravam as orgias da Babilônia, em *Intolerância* (1916), principalmente depois de ter vazado a informação que Griffith teria contratado dezenas de prostitutas para interpretar aqueles papéis”<sup>6</sup>. Hollywood acabou adquirindo um glamour erotizado, uma amoralidade sofisticada e criou uma espécie de pânico moral nos Estados Unidos.

Sob os holofotes do sensacionalismo, a Meca do cinema, que até 1952 ficou impossibilitada de se apoiar na Primeira Emenda, que garantia a liberdade de expressão, preferiu ela mesma criar os mecanismos de censura que achasse necessário. Esta atitude acabou criando uma via de mão dupla. Se por um lado, os novos códigos de conduta eram severos demais e inicialmente levaram à loucura os diretores, atores e roteiristas, por outro lado, eles eram suficientemente vagos e passíveis de serem burlados através da inteligência e sutileza dos profissionais ligados à criação dos filmes.

Sexo não poderia sumir das telas de uma hora para outra, principalmente durante o início da década de 30, quando a Depressão começava a deixar os cinemas vazios. Outro fator que contribuiu decisivamente para um melhor relacionamento da censura e do sexo foi o som. Com o advento desta nova tecnologia, profissionais do teatro e jornalismo trouxeram sua experiência de lidar com assuntos delicados e polêmicos em favor de uma nova abordagem do sexo no cinema.

A censura também estabeleceu uma nova relação com o público e a indús-

tria, que não era apenas de repulsa. Ela ajudou a estimular a curiosidade e criar expectativas a respeito de determinado título. Quanto mais o filme tinha problemas com ela, maior era a bilheteria arrecadada<sup>7</sup>. A conclusão a que se chegou é que a grande maioria dos frequentadores entrevistados tinha predisposição a ver filmes considerados “proibidos ou com objeções”. *Forever Amber* (1947), *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (1946) e *Jolson Sings Again* (1949) receberam sérias restrições da Legião da Decência e, ao mesmo tempo, geraram lucro para os estúdios e um Oscar de melhor filme para o segundo.

Sendo assim, as prostitutas não sumiram das telas. Viraram dançarinas. O sexo era simbolizado pelo beijo. E a ousadia dos diálogos foi parar nas roupas dos atores. Sutileza e duplo sentido construíram um universo igualmente erótico, sofisticado e que, por falar nas entrelinhas, não podia ser censurado. É o que veremos a seguir.

### **Duplo sentido e sutileza**

Mensuração é o grande problema em torno da censura. Qual a medida correta? O código de conduta imposto a Hollywood a partir dos anos 30 era extremamente puritano e levou a indústria do cinema a exercitar sua sagacidade para burlar estas proibições.

“A punição do vilão é especialmente significativa para o entendimento da cultura popular norte-americana”<sup>8</sup> e foi uma das primeiras estratégias adotadas. Barry Norman cita um conselho do roteirista Herman Mankiewicz: “Em um filme o herói e a heroína devem ser puros. O vilão pode se deitar com quem ele quiser, divertir-se à vontade, trapacear, roubar, ficar rico e humilhar empregados. Mas você tem que matá-lo no fim”<sup>9</sup>. Nasce assim o filme-lição uma marca registrada que o cinema americano repete exaustivamente até hoje.

A multiplicidade de utilização da imagem feminina soube explorar a sensualidade de vários tipos de mulher. Da angelical Mary Pickford, à etérea Greta Garbo, passando pelas femme fatales como Marlene Dietrich e chegando às ingênuas como Marilyn Monroe, todas souberam manipular seus encantos para indiretamente estimular nossas fantasias. De todas elas, entretanto, Mae West merece destaque especial.

Mae West era uma explosão de bom humor e voluptuosidade e tinha um poderoso recurso cinematográfico a seu favor: o som. Suas personagens não apenas seduziam fisicamente como faziam insinuações e provocações sonoras. O modo natural e saudável com que Mae West tratava o sexo colocou mais uma vez em contraponto a religião e a censura em relação ao cinema. Além de se tornar a atriz mais bem paga na época e ser considerada “um assunto tão quente quanto Hitler”<sup>10</sup>, ela foi uma personalidade criada e sustentada pela censura. West declarou uma vez: “Minha luta tem sido contra a Depressão, a repressão e a supressão”<sup>11</sup>.

Alguns diretores aproveitaram a censura para exercitar suas sutilezas e, às vezes, ridicularizá-la. Rouben Mamoulian por não poder citar termos como

nua e doença enquanto um pai orienta seu filho sobre os perigos das doenças venéreas, em *Summer Holiday*(1948), acabou por suprimir a segunda metade de todas as frases, mostrando assim um pai embaraçado com esta situação. Obteve assim um resultado mais delicado e eficiente do que um sermão sobre o assunto. Hitchcock, em *Interlúdio*(1946), acaba por obedecer literalmente à regra de não ultrapassar os três segundos permitidos para o beijo. A diferença é que a cena entre Cary Grant e Ingrid Bergman dura três minutos e os muitos beijos são intercalados por diálogos curtos. Joseph H. Lewis, diretor de *The Big Combo*(1955), foi chamado ao Breen Office por uma cena em particular, onde o ator vai deslizando pelo corpo de uma jovem e desaparece na parte inferior da tela. Apesar dos censores insistirem em saber aonde o ator Richard Conte estava àquela hora, a cena acabou sendo incluída na montagem final.

Como “ninguém é perfeito”<sup>12</sup>, o homossexualismo e outras minorias não foram excluídas das telas. A presença gay, apesar de camuflada, era mais marcante em comédias, que permitiam uma abordagem mais leve do assunto, e na caracterização dos grandes vilões. Gloria Holden em *Dracula's Daughter*(1936), Judith Anderson como a ameaçadora Mrs. Danvers em *Rebecca*(1940), e Peter Lorre como Joel Cairo em *O Falcão Maltês*(1941) são apenas alguns exemplos de personagens deste tipo.

Era possível então criar um subtexto de forma a não se dizer uma palavra sobre o que se estava realmente falando. Os diálogos passaram a ser carregados de um erotismo discreto e acrescidos de um refinamento literário que era amplificado pela interpretação dos atores. Gore Vidal afirmou que com um trabalho bem sintonizado entre o roteirista, diretor e o ator era possível até mesmo falar de relacionamento gay em um épico bíblico, como *Ben Hur*(1959). Hollywood aprendeu a escrever filmes nas entrelinhas, e o público aprendeu a vê-los desta maneira.

### O beijo

“O beijo não é somente a técnica-chave do “love-making”, nem o substituto cinematográfico de uma cópula proibida pela censura: o beijo é o símbolo triunfante do papel do rosto e da alma no amor do século XX. O beijo é acompanhado pelo erotismo do rosto. O beijo não é só a descoberta de uma nova volúpia tátil, ele reanima mitos inconscientes que identificam o ar que sai da boca com a alma”<sup>13</sup>.

Beijar já não tinha a dimensão da vida real, mas de fantasia reproduzida e ampliada pelo cinema. A censura preservou o beijo e com isto a possibilidade do sexo ser entendido menos como algo instintivo, e mais como amor. Amor eterno, que cristalizava ao seu redor a sensação plena e insaciável da felicidade no exato momento em que dois lábios se encontravam.

O beijo precisava ser explícito suficiente para sugerir a cena que iria existir apenas em nossa imaginação. Ele foi emoldurado por cenários, situações e sons que falavam direto aos nossos desejos. Era também a única intimidade

permitida aos nossos olhos antes que a câmera focalizasse uma lareira, um céu estrelado ou houvesse um corte para o dia seguinte. O beijo é a lembrança que se tem do idealizado amor cinematográfico antes de ser consumado.

A *Um Passo da Eternidade* (1953) e *Quanto Mais Quente Melhor* (1959) são filmes que guardam cenas memoráveis onde o ato de beijar substituiu e transcendeu o sexo, preservou a intimidade dos personagens e povoou nosso imaginário com o êxtase da imagem. “O beijo não é apenas o tempero picante que condimenta qualquer filme ocidental, é a expressão profunda de uma concepção do amor que erotiza a alma e mitifica o corpo”<sup>14</sup>.

## A moda

Numa época em que a nudez era vigiada, a roupa foi um dos principais artifícios utilizados para esconder e, ao mesmo tempo, revelar e erotizar o corpo de astros e estrelas. Graças a ela fomos instigados a explorar a geografia do corpo humano. Fendas mostravam timidamente várias partes do corpo, decotes estratégicos valorizavam a silhueta das atrizes, tomaras-que-caia desafiavam a lei da gravidade, suéteres justos marcavam os seios, enfim, estar vestido não significava exatamente esconder o corpo, mas sim valorizá-lo, mitificá-lo e, ao mesmo tempo, tornar a sexualidade um mistério.

A roupa foi utilizada também para dar uma outra leitura à cena, cujos diálogos haviam sido aparados pela censura. Ela preenchia a lacuna da malícia e do desejo que foram apagados ainda no roteiro, instaurando a tensão e a atração entre os atores principais. Se os diálogos foram tornados “puros”, a linguagem silenciosa da moda avalizava uma relação sexual que estava prestes a acontecer. A platéia sempre entendeu instintivamente esta mensagem e respondia a este impulso copiando roupas, penteados e maquiagens de suas estrelas preferidas. É a sedução pela imagem explorando nossa vulnerabilidade pelo belo e pelo exótico.

Este último aspecto acabou tendo conseqüências muito positivas comercialmente. Laura Mulvey cita que “Hollywood projetou no mundo dos freqüentadores de cinema uma miragem cintilante de desejo que manteve a imagem dos Estados Unidos como a democracia do glamour e do consumo de mercadorias”<sup>15</sup>. E Will Hays confirma: “Mais e mais o cinema está sendo reconhecido como um estimulante do comércio. A garota de Sullivan, Indiana, não precisa mais adivinhar que estilos vão existir em três meses. Ela sabe porque ela os vê na tela”<sup>16</sup>.

Theda Bara foi um dos primeiros mitos fabricados através de roupa e maquiagem. Seu primeiro filme, de 1915, foi um grande sucesso que se estendeu por mais de 40 filmes nos três anos seguintes. Muita sensualidade na tela e uma ousadia comedida fizeram de Theda Bara um dos primeiros arquétipos sexuais do cinema. Este cinema erótico comportado trazia temas como transgressão, e valores de céu e inferno, bem e mal. Os papéis reservados à Theda foram de “vampiras” históricas, mulheres poderosas como Salomé, Cleópatra,

## Estudos Socine de Cinema

Carmem e outras. Theda instalava, desta forma, o Sex Appeal no cinema e o encaminhava para uma tendência natural erótica.

“É natural que a maior eficácia da estrela se exerça nas mercadorias já dotadas de magia erótica. De uma maneira geral, não há nada no erotismo moderno que não tenha sofrido a influência direta ou indireta, das estrelas de cinema. As formas femininas passaram a se moldar em camisolas ou calças; elas descobriram novas regiões de carne crua. Sendo assim, todas as maquiagens, pinturas, cremes, bijuterias, roupas e não-roupas se integram reciprocamente, a fim de atrair gestos de desejo e amor”<sup>17</sup>, diz Morin.

### Conclusão

A partir de 1952 o cinema adquiriu o direito de se apoiar na Primeira Emenda, que garante a liberdade de expressão. Daí em diante, uma série de fatores acabou por enfraquecer a censura, que foi radicalmente mudada em 1967: o público de cinema rejuvenesceu, a sociedade começava a discutir mais abertamente a sexualidade, Hitchcock lança com sucesso *Psicose* (1960) e traz a primeira cena do cinema popular americano em que um casal de amantes deita-se seminú na mesma cama e, para finalizar, em 1966 o Código foi atualizado de forma que a censura fosse feita com base na análise do filme inteiro e não apenas em uma cena específica.

Depois de 1967, a abordagem do sexo não era mais uma questão de ser proibido, mas rentável. Os censores do novo código continuavam extremamente puritanos e, ao classificar como pornográficos os títulos um pouco mais ousados, acabavam por excluir das bilheterias a grande massa de público menor de 18 anos. Sexo passou a ser um “investimento” de risco para a indústria hollywoodiana e um luxo permitido apenas aos realizadores independentes ou produções estrangeiras<sup>18</sup>.

Aspectos cronológicos à parte, o que este trabalho procurou analisar foram alguns mecanismos utilizados pela indústria do cinema americano para, ao mesmo tempo, manter uma aura de respeitabilidade e continuar sua insinuação por um tema tão delicado e polêmico quanto sexo. O duplo sentido do texto, as sutilezas na abordagem dos assuntos, a moda e o beijo, frutos das limitações impostas pelo Código, marcaram uma época onde Hollywood acabou, ironicamente, emergindo com todo seu glamour. “A censura não retirou a sexualidade dos filmes. O impacto do Código foi produzir um cinema em que a sexualidade tornou-se não dita”<sup>19</sup>.

Hollywood aprendeu então a lidar com a sugestão, a nuance e a insinuação. Uma diversidade de comportamentos e ações humanas foi retratada nos filmes, mas sem serem mostrados diretamente. O filme, como obra de arte e entretenimento, passou a exigir um pouco mais do espectador. Pelo menos, sua percepção, inteligência e imaginação.

## Notas

<sup>1</sup> Frase de Mae West

<sup>2</sup> *The guinness book of movie*, de Patrick Robertson, pág. 64.

<sup>3</sup> <http://www.mpa.org/jack/>, de 25 de julho de 2001.

<sup>4</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 134

<sup>5</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 128

<sup>6</sup> *Vocês ainda não ouviram nada*, de Celso Sabadin, pág. 112

<sup>7</sup> De acordo com pesquisa realizada na Califórnia pela revista Variety em 4 junho de 1947

<sup>8</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 132

<sup>9</sup> Norman, pág. 79

<sup>10</sup> Revista Variety, 1933

<sup>11</sup> <http://www.nytimes.com/books/97/07/27/reviews/970727.27mcpheet.html>

<sup>12</sup> Frase final do filme “Quanto Mais Quente Melhor” e associada a um personagem gay. Em inglês, “Nobody is perfect”.

<sup>13</sup> *As Estrelas*, de Edgar Morin, pág. 105

<sup>14</sup> *As Estrelas*, de Edgar Morin, pág. 105

<sup>15</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 129

<sup>16</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 129

<sup>17</sup> *As Estrelas*, de Edgar Morin, pág. 98 e 99

<sup>18</sup> Atualmente, segundo Walter Salles, “*Intimidade(2000)*, de Patrice Chéreau, *Romance(1999)*, de Catherine Breillat, e a *Vida de Jesus(1997)*, de Bruno Dumont retiraram o sexo do escaninho ao qual ele estava relegado, o universo dos filmes “X”, e o reintegra ao cotidiano”, criando assim uma nova retomada do erotismo no cinema europeu. No mesmo artigo, em contraponto, mostra um Estados Unidos ainda fortemente ligado às associações religiosas e de defesa da moral e dos bons costumes que recentemente proibiram uma “indecente” exposição de Pablo Picasso no país.

<sup>19</sup> *O Cinema no Século, capítulo Cinema e Sexualidade*, de Laura Mulvey, pág. 131

## Referências Bibliográficas

GEADA, Edurado *O Cinema Espetáculo* Lisboa: Edições 70, 1987.

MORIN, Edgar *As Estrelas: mito e sedução no cinema – tradução da 3ª edição francesa – Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.*

MULVEY, Laura *Cinema e Sexualidade* In: XAVIER, Ismail (org) *O cinema no século – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.*

NORMAN, Barry *Talking Pictures: the story of Hollywood – London: Arrow Books Limited, 1987.*

ROBERTSON, Patrick *The guinness book of movie: facts & feats – 4ª Edição – London: Guinness Publishing, 1991.*

SABADIN, Celso *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo – São Paulo: Lemos Editorial, 2000.*

SALLES, Walter. “Folha de São Paulo”. Ilustrada: pág. E10, 07/07/2001

## Estudos Socine de Cinema

### Sites

GALLAGHER, Brian *Some Historical Reflections on the Paradoxes of Stardom in the American Film Industry, 1910-1960* <http://www.imagesjournal.com/issue03/infocus.htm>

MCPHEE, Martha *Censorship Made Me* <http://www.nytimes.com/books/97/07/27/reviews/>

970727.27mcpheet.html

TIEZZI, Fernando *O cinema sensual e seus primeiros mitos* <http://www.mnemocine.com.br/oficina/sensual.htm>

Site da Motion Pictures Association of America – <http://www.mpa.org/>

### Revistas

Revista Variety, 4 de julho de 1947

Revista Variety, 1933

# EXPERIMENTAL

## **Ruídos e silêncio: proposta para uma estética do som no cinema**

FERNANDO MORAIS DA COSTA

UFF, MESTRANDO

Nesta comunicação, onde sustento a importância dos ruídos e do silêncio no som cinematográfico, procurarei executar o seguinte caminho: começo com a constatação de que existe um domínio da voz na maior parte da produção cinematográfica mundial, e que isso se deu desde o início do cinema sonoro, quando de seu advento, na década de 20, nos Estados Unidos. Um segundo passo será explicar porque tal domínio da voz não condiz com uma posição teórica e prática das artes no século XX, que foi a de aumentar a importância de ruídos e de silêncios em suas respectivas narrativas. Estarei falando especificamente da música e, nesse momento, faremos uma breve divagação, para fora do cinema, a fim de mostrar na música como isso se deu. Ao fim, voltarei ao cinema, para citar momentos, na teoria e nos filmes, em que houve, esporadicamente e sem causar muito estardalhaço, a colocação dessa mesma posição de valorizar os dois elementos.

1) É facilmente constatável no cinema uma preponderância da voz sobre os outros elementos sonoros, e foi assim desde o advento do cinema sonoro. Vamos nos deter rapidamente na conjunção de fatores que explicam tal fenômeno no início do som no cinema. Tal contexto aglutinava um interesse da indústria cinematográfica americana pela voz, o sucesso dos filmes falados, e até as deficiências técnicas do aparato da época. Os estudos sobre o processo de junção do som à imagem no cinema, que hoje já existem em número razoável, comprovam que a busca da indústria americana pelo som nos filmes foi principalmente uma busca pelo sincronismo da voz dos atores com a imagem.

Alguns fatos: em 1913, Edison mostra, pela segunda vez, em público o Kinetophone, que vinha sendo desenvolvido desde o surgimento do kinetoscópio, de 1895, e que tentava sincronizar as vozes dos atores com as imagens (tendo obtido um sucesso relativo, o que significa dizer que tal aparato mantinha o sincronismo por cerca de 10 a 12 segundos).<sup>1</sup>

Em 1926, temos o desenvolvimento do *Vitaphone* (um dos sistemas que dá certo), da Warner, em parceria com a Western Electric. Em outubro de 1927, estréia "O cantor de jazz", que tem a voz sincrônica em quatro números musicais cantados por Al Johnson.<sup>2</sup> O sucesso do filme deflagra um processo onde se tornou claro para os estúdios americanos que o que levava o público aos cinemas era a voz sincronizada, e não os outros elementos sonoros. Assim, em janeiro de 1929, ou seja, pouco mais de dois anos depois, a Paramount lança o primeiro filme falado do

início ao fim; em maio do mesmo ano, a Paramount produz só filmes falados (*talkies*); em setembro, todos os estúdios já haviam feito a mesma transição.<sup>3</sup>

É, por um lado, essa preponderância da voz no cinema americano, e o sincronismo como ferramenta de uso dessa voz, e por outro, a invasão desse modelo à Europa, funcionando como um agente que enfraquecia as vanguardas européias em voga na época, que vão fazer surgir um corpo teórico bem conhecido contra esse uso do som e, principalmente, contra o sincronismo. Temos, então, a “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, assinada em 1928 por Sergei Eisenstein, V. I. Pudovkin e G. V. Alexandrov, que propunham o famoso contraponto entre som e imagem, ao contrário do que eles consideravam uma mera adesão dos sons, causadora de uma inércia nos momentos do filme em que acontecia;<sup>4</sup> subsequente à declaração, Pudovkin publica, um ano mais tarde, o texto “Assincronismo como princípio do cinema sonoro”, aprofundando a questão, e explicitando que o assincronismo era a ferramenta para o contraponto, e para uma exploração maior do potencial do som nos filmes.<sup>5</sup>

2) Sobre a preponderância da voz, que depois deixou de ser um fenômeno do incipiente cinema falado americano para ganhar o mundo, apesar dos poucos esforços contrários, eu quero colocar aqui meu argumento, de que essa situação colocou o cinema na contramão da história em relação a um uso efetivo de ruídos e silêncios pelas artes do século XX. Explico: Murray Schaffer, compositor e teórico musical canadense, chama atenção para o fato de que o século XX confirmou uma mudança no que ele define como a *paisagem sonora* (o ambiente sonoro em que nós vivemos).

Schaffer apresenta uma pesquisa a partir da qual constata que antes da Revolução Industrial havia um predomínio da voz nessa paisagem, ou nesse ambiente sonoro. As estimativas mostram que tal paisagem teria sido composta por algo em torno de 53% de sons humanos, voz principalmente, 34% de sons naturais, ou seja, ruídos da natureza, e 14% de utensílios tecnológicos, que seriam ruídos de maquinaria ou ferramentas construídas pelo homem; na era da Revolução Industrial os ruídos tomam a liderança, abafando a voz; hoje, teríamos a confirmação dessa tendência, quando 68% do ambiente sonoro seria composto de ruídos de utensílios tecnológicos, 26% de voz humana, e 6% de ruídos naturais.<sup>6</sup>

A partir disso, Schaffer chega a uma conclusão que contém um paradoxo interessante: ao mesmo tempo que chama a atenção do indivíduo para essa onipresença do ruído, esse fenômeno faz com que haja uma busca pelo silêncio que está se perdendo. Há a diminuição do que Schaffer chama de santuários silenciosos, que seriam, por exemplo, igrejas, bibliotecas, salas de concerto, redomas que funcionam cada vez menos para criar um ambiente silencioso. Schaffer chega, então, ao ponto que explica o que coloquei quanto ao cinema ter se situado na contramão da história em relação a esse ruídos e silêncios: o canadense vai afirmar que as artes, e mais especificamente a música, incorporou essa mudança, trazendo para dentro de sua matéria prima esses dois elementos. Cito-o diretamente: “O constrangedor mundo de sons à nossa volta tem sido investigado e

incorporado à música produzida pelos compositores do Século XX. As composições e as salas de concertos permitiram a introdução de um novo mundo de sons que estava fora delas.”<sup>7</sup> Esse mundo de sons são os ruídos do mundo.

José Miguel Wisnik coloca que a música erudita ocidental se fundou sobre o que ele define como um “recalque do ruído”, e permaneceu assim por longo tempo. O canto gregoriano, que é o pilar dessa música, abolia, em sua assepsia, os instrumentos de percussão e os acordes dissonantes, percebidos como ruidosos; com o tempo houve o que ele chama de uma incorporação de um ruído mascarado, em forma de instrumentos de percussão. E no século XX há o retorno do ruído, na música erudita contemporânea, “aquela que se defronta com todos os materiais sonoros possíveis: sons, ruídos e silêncio.”<sup>8</sup>

Existem muitos exemplos, mas vamos citar apenas alguns, de peças musicais onde ruídos passam a ser elementos constitutivos da linguagem musical:

- o compositor futurista italiano Luigi Russolo lança, em 1913, um manifesto intitulado *L'arte dei rumori* (A arte dos ruídos), onde diz que “nossa vidas estão de qualquer modo dominadas por ruídos” e sugere que eles deveriam então ser completamente incorporados à música.<sup>9</sup>
- em 1917, Eric Satie lança uma peça chamada *Parade* que conta com sirenes e máquinas de escrever incorporadas à orquestra.
- entre 1942 e 1945, John Cage produz cerca de 20 peças para piano preparado, cuja execução inclui a colocação de pregos e outros objetos entre as cordas percutidas, para que ressoem quando a nota for tocada.

Há vários outros exemplos, que poderíamos ficar citando, como Bartok, Stravinski, etc. mas já que citamos John Cage, passemos para o silêncio. Retomando a contrapartida de que a onipresença dos ruídos renovaria um interesse pelo silêncio, paralelamente à absorção dos primeiros pela música, é fácil constatar nela esse aumento da importância dos segundos. Hoje, a teoria musical vem tomando o saudável caminho de igualar em importância os sons musicais (as notas), os ruídos, que passaram da antiga definição de “som indesejável” à condição de elemento constitutivo da estrutura musical, e os silêncios. Cito Wisnik, ao analisar uma incontestável presença dos silêncios na matéria sonora:

“O som é o produto de uma seqüência imperceptível de impulsos e repouso, de impulsos e quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. Em outros termos, podemos dizer que a onda sonora é formada por um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua esse sinal. Sem esse lapso, o som não pode durar, nem começar. Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som.”<sup>10</sup>

Debussy é apontado como o precursor do uso do silêncio como elemento estruturante de uma peça musical. Em carta de 1893, nos últimos anos do século XIX, portanto, ao compositor Ernest Chausson, Debussy comenta o processo de composição da ópera *Peléas et Melisande*:

“Servi-me, espontaneamente, de um meio que me parece bastante raro, ou seja, o silêncio (não ria), como meio de expressão e talvez a única maneira de fazer valer a emoção de uma frase”<sup>11</sup>

Anton Webern faz um uso mais radical do silêncio, que adquire tanto espaço quanto as notas, como, por exemplo, nas “*Variações para piano opus 27*” (1935-36). O compositor Pierre Boulez diria sobre Webern: “Para Webern, a música não é, de modo algum, apenas a arte dos sons, mas se define bem antes disso como um contraponto do som e do silêncio”.<sup>12</sup>

Para terminar a divagação musical, o último, e conhecidíssimo exemplo de silêncio na música é a peça “4’33””, de John Cage (1952): um músico se posiciona em frente ao piano e se mantém em silêncio durante os tais 4’33” que são o tempo de duração da peça. O silêncio seria o principal elemento constituinte da peça, mas também seriam elementos os ruídos provocados pela platéia.

3) Voltemos então ao cinema. Tínhamo-lo deixado no ponto em que a incipiente preponderância da voz no cinema americano havia causado as primeiras reações antagônicas por parte dos russos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov. Essa posição rendeu frutos pela Europa, e surgiram trabalhos de outros teóricos e cineastas que, pela primeira vez, explicitaram o espaço que deveria ser dado aos ruídos nessa proposta do contraponto, e do assincronismo como ferramenta que constituísse um uso distinto daquele que o cinema americano impunha.

René Clair escrevia, em 1929, um manifesto chamado (em inglês) *The art of sound* onde defendia que o cinema falado americano não era a única alternativa viável para o uso do som no cinema. Clair propunha uma distinção entre os termos “cinema falado”, que definia o cinema americano, e “cinema sonoro”, que trataria de um uso efetivo dos ruídos em sua narrativa. Fazia uma distinção entre os ruídos naturalistas, presentes porque é interessante que acompanhem a imagem, e ruídos com a função de enriquecer a narrativa. Mais para o fim do texto, Clair diz que um ruído bem utilizado pode substituir um plano.<sup>13</sup>

Em 1945, no capítulo sobre som do livro *Theory of the Film*, Bela Balazs vai definir o que para ele era o papel dos ruídos nos filmes. Para ele, o som no cinema tinha o potencial de recuperar para nós o que ele chama de “sensações perdidas” como os sons dos objetos da natureza e os silêncios. Cito diretamente:

“É papel do filme sonoro nos revelar o nosso ambiente acústico, a paisagem sonora em que vivemos, o discurso das coisas e os sussurros da natureza. Tudo o que tem fala além da fala humana, do mutismo do mar ao barulho de uma grande cidade. É o cinema sonoro que deve fazê-los falar a nós mais diretamente, na tela”.<sup>14</sup>

Diz Balazs que “a vocação do cinema sonoro é nos redimir do caos dos ruídos sem forma, aceitando-os como tendo expressão, significado”<sup>15</sup>. Balazs faz, inclusive uma inserção do silêncio. O silêncio seria o envelope que tem que existir nos filmes, assim como existe na natureza, para que se escute os ruídos mais sutis.

Além do já citado René Clair, é possível detectar, no período que vai dos anos 30 aos 50, na Europa, alguns cineastas preocupados com os ruídos nos filmes, caso de Robert Bresson, já habilmente analisado, no caso particular de “O condenado à morte escapou”<sup>16</sup> e de Tati, objeto de estudo de Michel Chion<sup>17</sup>, em cujos filmes os ruídos têm papel absolutamente preponderante.

Para dar um último exemplo de teoria que enfatiza o papel dos ruídos, podemos citar Noël Burch, e o capítulo “Sobre a utilização estrutural do som”, de *Práxis do cinema*. Quando Burch fala desse uso estrutural do som, deixa claro que todos os elementos sonoros têm que ter participação efetiva. Diz ele:

“Ao falar das inter-relações entre os materiais sonoros e entre o espaço sonoro e o espaço visual, nos referimos tanto à música quanto aos diálogos e ruídos, porque achamos que esses dois tipos de interação dialética podem envolver todos os elementos sonoros”.<sup>18</sup>

É esse tipo de relação igualitária entre os elementos sonoros do filme que achamos que deve ser sublinhado. No decorrer do texto, Burch vai propor (e demonstrar, em análises de filmes) uma proximidade da importância da função dos ruídos com a da música. Ruídos utilizados musicalmente, como ele diz.

A partir de um novo corpo teórico sobre o som no cinema que se forma a partir dos anos 80, o silêncio passou a ser analisado vez por outra. Há um teórico americano chamado Martin Rubin, que defende, em um artigo intitulado “*The voice of Silence*”, a idéia de que em alguns filmes o silêncio é efetivamente portador de um quarto discurso sonoro, que passa a existir além dos outros três.<sup>19</sup>

Um artigo em particular merece atenção: é a análise de Fred Camper sobre os filmes silenciosos de Stan Brackage.<sup>20</sup> Tal artigo marca um ponto importante do reconhecimento do silêncio como discurso, uma quebra com as análises anteriores dos filmes silenciosos de Brackage, até então totalmente vinculadas à imagem por reconhecerem a ausência de trilha sonora como ausência de discurso. Camper faz duas distinções interessantes:

a) Ele amplia o modelo dicotômico que divide historicamente os filmes entre mudos e sonoros: para ele, há uma terceira categoria, exemplificada exatamente pelos filmes de Brackage: os filmes silenciosos após o advento do som no cinema. Para ele, esses são os verdadeiros filmes silenciosos, já que os da fase muda eram acompanhados de sons durante a projeção (ele os chama de *silent-with-sound*). Os filmes de Brackage são silenciosos por uma escolha estética e não por uma limitação tecnológica, o que os difere dos filmes da época do cinema mudo.

b) Pressupondo o entendimento do silêncio como discurso, Camper detecta gradações entre os silêncios nos filmes de Brackage. Para Camper, nos primeiros filmes silenciosos de Brackage, como, por exemplo, *Anticipation of the Night* (1958), há um determinado grau de silêncio. Camper destaca que há momentos no filme, além dos momentos que beiram a abstração, em que os movimentos do corpo do protagonista, enquadrado a partir de sua sombra no chão, não se concretizam. As ações do protagonista são montadas de modo a

deixar de fora o fim do movimento (um passo, por exemplo), e sem a concretização dos movimentos do personagem não há sugestão de som. Camper diz que isso caracteriza esses momentos do filme como sendo realmente silenciosos, porque além de não haver sons, como não há no filme todo, essas imagens não *evocam* sons. O silêncio no filme se desdobra em dois níveis.

Este mesmo conceito vai se intensificar em um momento posterior da obra de Brackage. 14 anos depois, em 1972, Brackage faz o filme *The Riddle of Lumen*, que Camper descreve como “um inventário de diferentes variações de luz existentes na natureza”. Para Camper, o filme é portador de um silêncio “absoluto e total”, em um grau evidentemente maior do que o primeiro, uma vez que em *Anticipation of the night* o corpo ainda pode sugerir ruídos, enquanto as emanações de luzes de *Riddle of lumen* não sugerem som nenhum. Não podem sugerir estímulos senão ao olho.

Chegamos ao nosso último apontamento teórico, que vem de Michel Chion, pinçado entre a extensa dedicação ao som em sua obra nas décadas de 80 e 90. Em contraposição ao que Chion chama de “discurso teatral” (*parole-théâtre*), que seria o discurso sonoro mais comum aos filmes, o mesmo que identificamos em seu início, capitaneado pela voz sincrônica, Chion introduz o conceito de “discurso de emanação” (*parole-émanacion*), que ele define como uma substituição da preponderância da palavra na parte da narrativa delegada ao som. Um decréscimo da importância da palavra. A narrativa seria descentralizada, e o entendimento do filme, na parte que cabe ao som, se daria menos pela voz, e mais pelos ruídos e pelos eventuais silêncios, que dividiriam com essa voz o papel de narrar o filme. Tal forma de se usar o som concretizaria um cinema polifônico, onde, a partir do aproveitamento efetivo dos múltiplos agentes enunciativos dos quais se compõe a matéria sonora dos filmes, se daria um enriquecimento da narrativa. Pensado e utilizado dessa forma, o som teria muito ainda a contribuir no que diz respeito a novas possibilidades narrativas para o cinema, bem como teria um amplo potencial a ser usado contra possíveis estagnações estéticas.<sup>21</sup>

Entendemos a exposição dessas teorias como um esforço válido, já que por parte do silêncio ainda não está suficientemente debatido e estabelecido que se trata de um discurso sonoro, ao invés de ser ausência de discurso; por parte dos ruídos, apesar de ter havido momentos onde tanto a teoria quanto os filmes deram-lhes espaço, isso nunca constituiu uma oposição significativa ao domínio da palavra.

### Notas

<sup>1</sup> GOMERY, 1985, p.7

<sup>2</sup> idem, p.13-15.

<sup>3</sup> idem, p.22-23.

<sup>4</sup> EISENSTEIN, 1990, p.217-219.

<sup>5</sup> PUDOVKIN, 1976, p.183-193.

- <sup>6</sup> SCHAFFER, 1992, p. 128.  
<sup>7</sup> idem, p.187-188.  
<sup>8</sup> idem, p.41-53.  
<sup>9</sup> apud SCHAFFER, op.cit. p. 137-138.  
<sup>10</sup> WISNIK, op.cit. p. 18.  
<sup>11</sup> apud DUARTE. 1995. p.72.  
<sup>12</sup> idem, p. 73.  
<sup>13</sup> In: WEIS, op.cit, p. 92-95.  
<sup>14</sup> Idem, p. 116.  
<sup>15</sup> idem, ibdem.  
<sup>16</sup> In: BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. Reading: Addison-Wesley, 1980. p. 207-216.  
<sup>17</sup> CHION, Michel. *The films of Jacques Tati*. Guernica, 1997.  
<sup>18</sup> BURCH, 1992, p.120.  
<sup>19</sup> In: WEIS. op. cit. p. 277-285.  
<sup>20</sup> CAMPER, 1985, p.369-381.  
<sup>21</sup> CHION, 1994, p.169-184.

### Referências Bibliográficas

- ALTMAN, Rick. The evolution of sound technology. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPER, Fred. Sound and silence in narrative and nonnarrative cinema. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da voz: ruídos e silêncios*. São Paulo: PUC. Dissertação de mestrado, 1995.
- GOMERY, Douglas. The coming of sound: technological change in the american film industry. In: WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- PUDOVKIN, V. I.. *Film Technique and Film Acting*. New York: Groove Press, 1976.
- SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## Apropriações antropofágicas em *Triste Trópico*

GUIOMAR RAMOS  
USP, DOUTORANDA

*Triste Trópico* (1974) de Arthur Omar contém características que o inserem como um filme experimental. Além disso, temos como imagem recorrente e como procedimento de montagem a noção de antropofagia. A antropofagia aqui está diretamente interligada às propostas de inversão de sentido de Oswald de Andrade presentes em seu Manifesto Antropófago.

*Triste Trópico* está inserido em meio a um núcleo temático comum a outros filmes como *Orgia* ou o homem que deu cria, *Pindorama* e *Como era gostoso o meu francês*, todos do início da década de 70, onde este imaginário da antropofagia aparece dentro do contexto de uma retomada do descobrimento do Brasil.

Dentro do quadro do cinema marginal da década de 70, com Bressane, Sganzerla, Tonacci e outros, Omar é o único a estabelecer uma relação com o cinema experimental de forma mais sistemática, podendo ter seu trabalho identificado com a postura de certos filmes do Cinema Underground americano, como os do tipo estrutural.

Como obra experimental podemos pensar em um paralelo com o filme do artista-plástico e cineasta americano – Michael Snow, *A Região Central*, de 1971. Esse filme, com duração de três horas e meia, apresenta uma estrutura repetitiva, onde temos um longuíssimo e contínuo *travelling*, quase sem corte, sobre uma terra coberta de pedras. As pedras são substituídas, em determinado momento, por imagens de um céu visto na lateral e depois de cabeça para baixo. Sons de telefone, de máquina e silêncio se alternam repetidamente, apontando para uma regra que o espectador pode descobrir e, a partir do conhecimento desta, curtir o filme.

A existência de uma norma que rege o filme aponta para uma disciplina, para uma ordem rígida, através da qual o cineasta submete o material fílmico, resultando em uma determinada experiência sensorial: no caso do filme de Snow, a câmera se move lentamente em direções tão diversas que acabamos por questionar não só o cinema como o mundo, como um todo.

Os filmes de Omar, principalmente dessa primeira fase, trabalham com certas regras internas. O exemplo mais evidente deste procedimento se dá com *Congo*. Temos várias informações sobre a festa da congada, sem o intuito de comunicar nenhum conteúdo específico para o espectador, apresentadas a partir do referencial de suas diferentes texturas: fragmentos de textos de Mário de Andrade sobre a congada lidos pela voz vacilante de uma menina de nove anos; imagens de um terreiro vazio – lugar onde poderia se dar a festa da congada; textos que aparecem graficamente – escritos na tela;

A ordem é apresentar referências sobre o assunto desconectadas de um todo informativo e, principalmente, não mostrar nunca, imagens da festa da congada em si. Também temos regras internas rígidas que se repetem em Você, como o movimento de flicagem (o piscar constante da imagem) de um homem atirando em direção do espectador. Mas, existe algo que diferencia o tipo de cinema experimental de Omar desse cinema mais estrutural: o material fílmico submetido a esse jogo de repetições, a essa disciplina, pertence ao universo específico do cinema documentário.

### **O rompimento com o documentário**

O ponto de partida da construção da obra de Omar, que pode ser caracterizado como experimental, foi o corte com um tipo de cinema documentário padrão. Seu artigo – “O antidocumentário provisoriamente” – nos revela a consciência existente em relação ao formato daquele cinema ao qual ele se opunha<sup>1</sup>. Os *antidocumentários* são: os curtas *Congo* (1972), *O ano de 1798* (1975) e seu único longa *Triste Trópico* (1974).

Na primeira fase de sua trajetória – entre 1972 e 1984, até o seu filme *O Som ou o Tratado de Harmonia* – a relação com a experimentação se dá através do cinema documentário. Quer dizer, o que vai ser coletado como material para a experiência fílmica pertence ao âmbito de interesse deste cinema-documentário que inclui alguns temas históricos ou relacionados à cultura popular.

Então, diferente do exemplo mencionado acima, em relação ao filme de Snow, o material-fonte para as experimentações de Omar não expressa apenas sua plasticidade, mas também conteúdos ideológicos e específicos. *Triste Trópico* é importante e característico desse procedimento, em que experimentação e envolvimento histórico aparecem interligados.

Os procedimentos de montagem deste filme podem ser chamados de antropofágicos, de acordo com a maneira como Oswald de Andrade pensou a metáfora canibal: a idéia de apropriação de textos e imagens de maneira a descontextualizá-los de sua fonte de origem, com a perspectiva de re-inseri-los com outro sentido histórico. A antropofagia de Oswald também tem como precedente a experimentação dentro de uma proposta de fundo ideológico onde a apropriação de elementos da cultura estrangeira vincula-se a uma valorização da cultura brasileira.

O paralelo entre os procedimentos fílmicos de *Triste Trópico* e as atitudes antropofágicas de Oswald, se dá basicamente em relação à construção do filme, já que o espírito carnalizante e a alegria da proposta oswaldiana (presente mesmo na conhecida frase do Manifesto Antropófago – “a alegria é a prova dos nove”) não fazem sempre parte deste filme – principalmente em seus planos finais.

A estranha e conflituosa trajetória do personagem Dr. Arthur: volta da Europa e se muda para o interior do Brasil, se envolve com os costumes e tradições do povo, se torna um líder messiânico e adoce, é perseguido e morre

em circunstâncias misteriosas; todo o percurso é construído dentro de uma montagem onde o conflito é constante. Conflito com base em um material fílmico completamente contrastado.

### **Colagem realizada no princípio de dualidade**

Nenhum outro filme de Omar tem uma textura de imagem e de som tão contrastada. O formato é de colagem: temos através de uma justaposição, a seco, o destaque para os diferentes contextos de onde os elementos fílmicos provêm. E estes provêm de uma gama de materiais imagéticos e sonoros extremamente diversificada: são fotografias de época, fotografias do próprio cineasta, anúncios antigos, vinhetas, capas de velhos almanaques, letras capitulares, filmes amadores, trechos de filmes de ficção e imagens de uma reportagem sobre o carnaval de rua no Rio e cantos ou falas indígenas, cantos gregorianos ou vozes falando em latim, melodias sintéticas, músicas latinas e de carnaval de rua, mais efeitos diversos sobre todas essas sonoridades e uma única voz "over":

Desse complexo arranjo, existem três tipos de expressão fílmica que se destacam do restante do material: as imagens retiradas do filme doméstico da década de 1920/30, as imagens de carnaval de rua do Rio de Janeiro de 1970 e uma voz *over* que permanece durante toda a narrativa. Os planos do filme antigo e os do carnaval de rua se alternam formando um contraste entre as imagens quase paradas e fotografias preto e branco (filme doméstico) *versus* imagens modernas com muito movimento (carnaval) são imagens de uma câmera fixa contrastadas com as imagens de uma câmera na mão. Existe um princípio de dualidade e de oposição que organiza os materiais fílmicos em termos de sua textura e também influencia o conteúdo fílmico – a trajetória de Dr. Arthur.

A justificativa, as opções de Dr. Arthur, parecem determinadas por uma idéia de oposição que está relacionada ao imaginário do descobrimento do Brasil: a oposição entre civilização e barbárie, o civilizado *versus* o selvagem, a metrópole *versus* a colônia.

Foi sobre esse mesmo contexto do imaginário do descobrimento que Oswald se baseou para criar a metáfora da antropofagia. A idéia era inverter essa oposição onde é o conquistado – o índio brasileiro – que vai devorar o conquistador – o europeu.

O ponto de vista do que era civilização e barbárie vai ser invertido

Parte do material sobre o qual *Triste Trópico* está montado relaciona-se com universo colonial e o filme como um todo se organiza dentro, através do mecanismo de apropriação antropofágica de Oswald, onde a idéia é inverter o ponto de vista do conquistador, europeu, civilizado, sobre o conquistado, o bárbaro, o índio.

Esse ponto de vista (que vai ser trocado) tem como base os textos e as imagens de relatos de viagem de europeus – cronistas, jesuítas e viajantes do séc. XVI – sobre a terra estranha, sobre os costumes dos nativos, dentro do parâmetro do que é civilizado (cultura européia) ou bárbaro (cultura nativa). O

canibalismo surge em meio a essas descrições. Além dos cronistas, historiadores, antropólogos também se utilizaram desses textos para exemplificar suas teorias sobre o descobrimento, autores com Lévi Strauss e Alfredo Métraux. As referências históricas utilizadas por Omar para construir a trajetória de vida e morte de Dr. Arthur estão inseridas dentro de uma montagem que inverte o sentido original dessas citações.

### **Oswald, civilização/barbárie, textos parodiados**

O primeiro a ser devorado é o antropólogo Lévi-Strauss. Omar apresenta como nome deste filme a conhecida obra deste autor – “Tristes trópicos”.

Para falar do início da intrincada viagem de seu protagonista, a montagem se apropria de referências que podem estar relacionadas à biografia de Oswald, sua segunda viagem à Europa depois da Semana de 22 quando, ao retornar, realiza o Manifesto Pau Brasil. A voz *over* de *Triste Trópico* esmiuça coincidências do encontro de Oswald e Dr. Arthur: “Em 1922, quando eclodiu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Dr. Arthur era um obscuro recém-formado em Paris, sua existência boêmia o levava a freqüentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Eluard, Max Ernest e André Breton. André Breton iria incluir sugestões suas no Manifesto surrealista de 1924.” Esta fala é ilustrada pelo desenho da bandeira do Brasil, escrito na faixa do centro: “Pau Brasil” (nome do Manifesto cultural criado por Oswald em 1924).

Depois de estabelecer o referencial com Oswald, delimitando o início da trajetória do protagonista de *Triste Trópico*, e também o formato escolhido pelo filme, dentro da noção de antropofagia cultural, a voz *over* anuncia que após sua chegada da Europa e Dr. Arthur “revê o Brasil com olhos europeus” e como consequência larga a cidade e se embrenha no mato.

### **As inversões**

Sua vivência com os nativos resulta em comportamentos invertidos em relação ao que se identifica com o que é civilizado ou bárbaro, ou com o que pertence ao mundo do conquistador e do conquistado.

Dr. Arthur, não só deixa de ter um consultório na cidade como mergulha totalmente nesse universo que lhe é estranho e oposto – cidade versus mato. Modifica seus medicamentos “da civilização” adaptando-os às condições locais e torna-se um líder messiânico (ele provindo do espaço urbano).

A possibilidade de encontrar o paraíso perdido, presente nos escritos dos cronistas do séc. XVI, nas terras recém-descobertas, é colocada no filme sob a ótica indígena – o messianismo de Dr. Arthur procura o paraíso dos índios tupy. A busca é do paraíso indígena e não do paraíso cristão.

Para falar dessa busca do paraíso dos índios tupys, Omar se apropria de fragmentos do livro *A sociedade dos tupinambás* do historiador Alfredo Métraux.

A voz *over* faz citações à busca do paraíso pelos guaranis: “Sobre o paraíso terrestre havia um roteiro de peregrinação à terra sem mal que os guaranis já haviam procurado desde o séc. XVI.”; e também ao messianismo dos tupinambás: “Em 1549 os tupinambás fogem de uma aldeamento jesuíta na Bahia, guiados por dois pajés.” Há um outro trecho, também deste livro de Métraux, aplicado pelo filme de maneira a parecer uma informação completamente absurda, que fala do ato de matar e comer crianças batizadas. Métraux refere-se à descrição de um cronista espanhol sobre a experiência com índios paraguaios no séc. XVIII, de sacrifício de crianças recém-nascidas.

O contato de Dr. Arthur com a antropofagia é apresentado sem estranheza nem exotismo: o protagonista experimenta comer carne humana como quem assimila um costume local. Ilustrado por gravuras antigas de cenas de canibalismo, onde vemos um homem amarrado pela cintura por vários índios que o rodeiam, enquanto a voz *over* nos relata: “nas festas municipais, Dr. Arthur era obrigado a comer carne humana dos inimigos, os quais, antes de morrer, eram obrigados a dizer: ‘eu, sua comida, estou chegando’”. A frase final é apropriada do conhecido diário do viajante alemão, Hans Staden, *Duas viagens ao Brasil*, colocado aqui completamente fora do contexto, já que o ato de comer carne humana surge como uma referência de um local civilizado e não de um local selvagem: “nas festas municipais... ele era obrigado a comer carne humana”.

Dr. Arthur aceita e participa do ritual indígena onde a dimensão de estranhamento e exotismo (que presenciamos nos relatos dos cronistas) se torna um hábito como outro qualquer – “carne humana era adocicada e macia”. Mais adiante, fazendo referência ao livro *Tristes trópicos*, de Lévi-Strauss, o filme cita duas vezes, outro viajante, o francês Jean de Léry. Lévi-Strauss abre o capítulo sobre a Guanabara, com esse cronista relatando a briga entre protestantes e católicos do grupo de Villegagnon (tentativa de colonização francesa no Rio de Janeiro do séc. XVI). Léry relata que as divergências religiosas chegavam ao ponto de discutirem sobre a interpretação da Santa Ceia. A frase de Léry era “...eles se envolviam em loucas discussões de como se deve interpretar a Ceia...”. Exatamente este trecho é usado no filme de Omar. O jogo de inversões realizado pelo filme é simples: o que pertence à problemática européia é utilizado para ilustrar o comportamento do grupo messiânico que Dr. Arthur lidera.

O outro fragmento de Léry aproveitado por este filme refere-se ao carregamento de coisas típicas do Brasil por um comerciante francês: “...300 peles de leopardo, macacas e macacos e seiscentos papagaios já sabendo algumas palavras de francês”. Omar coloca essa lista de mantimentos (que parece literalmente inventada) como coisas a serem vendidas por Dr. Arthur para manter seu grupo de seguidores. Até o nome da peça do jesuíta Manoel da Nóbrega – *A conversão do Gêntio*, apresentada no séc. XVI como instrumento de catequização dos nativos, aparece ironicamente alterada como: *A Desconversão do Gêntio*. Há um outro deslocamento importante, a descrição através dos europeus (conquistadores) do ponto de vista dos índios (conquistados): “Quando perguntavam como era a gente da Europa respondia: ‘são monstros cabeludos deixando esca-

par fumo e tabaco pelo nariz, suas unhas tem um metro de comprimento e a pele é aveludada como do morcego”. Há ainda uma citação, que descreve os nativos de maneira bastante pejorativa, de Gandavo, conhecido cronista do séc. XVI, autor de *Tratado da Terra do Brasil*: “Os nativos não tinham em sua língua o F, o L e o R, por isso não podiam entender o que é a Fé, a Lei e o Rei”. No filme essa afirmação tem seu tom de verdade e gravidade realçado: a imagem de cada uma dessas letras é focalizada em separado, com vozes ao fundo falando em latim, para, em seguida ser completamente escrachado com a caricatura do corpo de uma mulher nua posando de ponta cabeça enquanto é observada por um gato e depois as imagens de um grupo de homens vestidos de mulher, ao som de bumbo constante e vozes debochadas.

### **A paródia ao documentário**

A paródia em *Triste Trópico* aparece de maneira bem evidente na maneira pela qual Omar se apossa da estrutura básica do documentário padrão. A voz *over*, seu tom preciso, grave e neutro, que era significativo do saber e da precisão, é minuciosamente parodiado. O efeito desse recurso sobre o espectador foi muito contundente, já que na época em que o filme foi realizado (1974), o documentário ainda não havia assumido tantos formatos alternativos, como hoje em dia. A paródia ao documentário tem a função aqui de sistematizar, dando a impressão de um padrão para a enorme diversidade de materiais sonoro-imagéticos apresentados. A ironia é, às vezes, trabalhada com espalhafato – som alto de risadas, ruídos bruscos – de maneira a cortar a assimilação ou o aprofundamento de determinados conteúdos que, em seu contexto original, eram sérios.

E, se o filme utiliza-se das citações históricas de maneira a não podermos localizar seus autores ou seu contexto histórico, em relação a outros elementos visuais e sonoros a montagem procede de forma diferente. Ela estabelece uma organização através da qual podemos identificar a origem do material utilizado. Por exemplo, as imagens do filme doméstico da década de 1920/30 nunca deixam de ser cenas de um filme caseiro antigo (vemos uma família inteira sorrindo para a câmera; *takes* de uma criança pequena empurrando um carrinho de bebê, etc.), mas elas também podem significar a classe social, o universo original do protagonista (ele é médico, intelectual, conhecedor da Europa, etc.). As imagens carnavalescas podem ser representativas do mundo primitivo com o qual Dr. Arthur estabelece contato em sua viagem pelo interior do Brasil, mas são, sem dúvida, cenas de um carnaval de rua do Rio de Janeiro. O anúncio do remédio Capivarol funciona como ilustração da mulher da década de 1930, época do protagonista, mas é reconhecível como propaganda de remédio.

O tipo de colagem utilizado aqui é um tipo de colagem “kitsch” – que não apaga as barreiras entre uma forma e outra destacando a origem de cada material, realçando, portanto, a descontinuidade. Esse tipo de colagem esteve presente em diversas manifestações do Movimento Tropicalista.

### Filme-manifesto

Nesse sentido, *Triste Trópico* reflete tão nitidamente o escancaramento dos procedimentos preconizados pela antropofagia oswaldiana e depois pelo tropicalismo, que adquire o teor de um manifesto. Há uma frase que, no filme, refere-se novamente à vivência do protagonista com os nativos, que parece servir como “bandeira” dessa alteração de constante inversão: “a ordem é renunciar a tudo que o estrangeiro trouxe – fio de *nylon*, os cosméticos, os enlatados, os motores à explosão, a tradição. Fica proibida a comida européia, coloca um peso diabólico no corpo, precisa se conservar através de jejuns prolongados, até que de tão leve consiga passar em um instante, da terra ao céu”.

Como filme-manifesto *Triste Trópico* está interado e reflete o momento político de sua época – 1974 – auge da ditadura militar. Faz sentido que o percurso de Dr. Arthur apareça todo entremeadado por um discurso pessimista do tipo clínico, cheio de sintomas e diagnósticos das doenças que ele cura ou da sua própria doença e loucura: “Malária, tuberculose e alcoolismo grassavam em Santa Cruz”. Essas metáforas médicas podem estar ligadas à maneira pela qual o filme busca um diagnóstico para a nação, encaminhando a narrativa para um desfecho trágico, onde a imagem de Dr. Arthur toma a dimensão de um mártir.

Podemos concluir, então, que o filme de Omar convive com dois momentos opostos: um, dado pela presença de um diagnóstico pessimista e triste, outro, marcado por uma montagem que prioriza o formato-colagem, a paródia, o teor debochado e provocativo. A melancolia, somada à idéia de doença e de tragédia, pode, então, conviver lado a lado com a alegria, onde o diagnóstico da época – da ditadura militar – só poderia ser o de um país triste.

### Nota

<sup>1</sup> Nesse artigo Omar considera, em teor de manifesto, que o documentário tradicional, não tem capacidade para fazer o que se propõe – documentar. “Não somos parte do objeto, não podemos tomar parte dele, imersos na ilusão de recriá-lo... nenhum documentário é a fala de um vaqueiro, por mais que se focalize o vaqueiro e se o faça falar...”. Nesse sentido propõe a realização de antidocumentários construídos com “... a combinação livre de seus elementos”.

# TELEVISÃO

# A experiência dos limites no cinema contemporâneo

ADALBERTO MÜLLER JR.

PESQUISADOR

## Limites e problemas

O romance *Estorvo* de Chico Buarque é um livro que parte de uma situação limite: um homem esfaqueado agoniza na poltrona de um ônibus. O livro é todo ele uma tentativa de relatar tudo o que ocorre nesse “exame de consciência”, como diria Leminski, que precede a morte. Assim sendo, as memórias do narrador agonizante são marcadas por uma tentativa de interpretação bastante precária dos acontecimentos recentes, como se vê por este trecho, no qual o protagonista-narrador volta ao sítio da família:

Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros. Dali avisto todo o vale e seus limites, mas ainda assim é como se o vale cercasse o mundo e eu agora entrasse num lado de fora (BUARQUE, Chico, 1991, p. 24).

*Estorvo* descreve a epopéia subjetiva do esfacelamento do sujeito na contemporaneidade, sujeito sem ideais e sem lugar no mundo, marcado por uma sensação de deslocamento em relação ao mundo que o circunda. Seu protagonista não faz mais que deambular pela cidade, mas essa deambulação não tem nada daquela deambulação do *flâneur* baudelairiano, pois ele já não encontra nas ruas e nas passagens nenhum tipo de significado ontológico. Além de estar deambulando sem qualquer ideal ou direcionamento, vivendo isolado e incomunicável, o sujeito-protagonista de *Estorvo* sofre de outro mal contemporâneo: ele está permanentemente diante de uma “cancela” que separa o real e o irreal, o vivido e o imaginado, o objeto e o simulacro, o fato e a ficção.

A adaptação de Ruy Guerra no filme homônimo atua no sentido de reforçar ainda mais o impacto dessa sensação de deslocamento e de perda da noção de limites entre o vivido e o imaginado que se depreende a partir do livro de Chico Buarque: o uso exacerbado da câmera na mão, marcada por movimentos bruscos e por angulações “aberrantes” e a utilização de vários filtros que criam distorções na imagem, não apenas procuram se “adequar” à situação paranóica vivida pelo protagonista, mas acentuam o vazio existencial do sujeito que não sabe bem o que está buscando, porque já não sabe bem onde estão os limites e os

## Estudos Socine de Cinema

parâmetros para distinguir o real e o irreal, o facto e o ficto. Esse problema, como veremos, é um problema contemporâneo, e pode ser constatado pela presença de vários “sintomas” que têm surgido na indústria cultural, particularmente no cinema e na TV.

Neste ensaio, gostaria de chamar a atenção para o fato de que filmes e programas bastante diversos como *O rei está vivo* (Dogma#4 – Kristian Levring); *No Limite* (Rede Globo) e outros “reality shows”; *Estorvo* (Ruy Guerra) e *O show de Truman*, de Tim Burton, colocam na “ordem do dia” a questão dos, cada vez mais, tênues limites que separam a ficção da realidade nos produtos audiovisuais da contemporaneidade, atuando no sentido de confundi-los ainda mais. Ao final, detenho-me sobre a forma como se articulam as noções de fato e ficção em um programa como *No limite* e num filme como *O rei esta vivo*.

### O facto e o ficto

A oposição entre ficção e realidade, ou entre ficção e verdade, está na verdade entranhada na história do cinema. Como sabemos, para Lumière a câmara cinematográfica, e, por conseguinte, o cinema era não apenas um aparelho para registrar o “mundo real”, mas tinha uma missão sagrada: o cinema devia fazer progredir a Ciência, dar às pessoas uma nova apreensão do mundo (Burch, N. 1973, p. 185) Essa vertente “realista” do cinema iria marcar o surgimento e a continuidade, até hoje, do desejo de “ver o real”, ou de “mostrar o real”, presentes no cinema documental, no telejornalismo e, mais recentemente, nos “reality shows”.

No entanto, pouco depois de Lumière, uma outra vertente começa a se consolidar no cinema, a vertente ficcional. Com experimentadores como um Georges Méliès, misto de artista, mago, prestidigitador e fotógrafo, o cinema passa a abordar não apenas o ficcional no sentido da narratologia, mas o feérico, o fantástico. A partir de Méliès, os espectadores passam a ir ao cinema não apenas para “ver o real”, mas para assistir à projeção viva dos seus traumas e dos seus desejos oníricos. Como observou Arlindo Machado, o desejo do espectador de ir às salas escuras está ligado ao fato de que filmes como os de Méliès projetavam na tela “as fantasias do desejo e o trabalho das pulsões”, que Freud, contemporâneo do surgimento do cinema, esforçava-se por compreender através da psicanálise (Machado, Arlindo, 1997, p. 36-7).

O espectador do cinematógrafo é, portanto, desde o início, um sujeito marcado por dois desejos aparentemente contraditórios: ele deseja “ver o real” (da chegada do trem ao tornozelo das operárias saindo da fábrica) ao mesmo tempo em que deseja “escapar do real”, ativando seu “aparelho onírico” dentro da sala escura, transformando o cinema num “dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário”(Machado, Arlindo, 1997, p. 42).<sup>1</sup>

O cinema comercial, desde cedo, soube como lidar com esse desejo contraditório, incentivando a realização de diversos tipos de filmes que operam a

fusão dos aspectos verista-documental e ficcional-onírico, latentes na origem do cinematógrafo. Os filmes de aventuras, de guerra, de viagens e o filme biográfico são exemplos de gêneros anfíbios, em que se fundem o ficcional e o verista. Os *reality shows* como *No limite* não fazem, hoje, mais que exacerbar esse caráter “anfíbio” ou anfibológico do cinematógrafo, satisfazendo aquele desejo duplo que se entranha no inconsciente do espectador. Também o cinema dito “experimental” ou “artístico” (sobretudo na Europa) teve que lidar à sua maneira com os limites. Assim é que, depois das experiências vanguardistas dos anos 20, surge na França o chamado “realismo poético” de Renoir e Carné, cujo próprio nome já aponta para uma espécie de tensão programada entre o realista e o onírico (sobretudo em Carné). No pós-guerra, a escola neo-realista propõe um mergulho radical na expressão da “realidade”, não mais no sentido “verista” de Lumière, mas para buscar a “ambigüidade do real” (BAZIN, A., 1958, I, 146). Curiosamente, o neo-realismo servirá de referência para a proposta do “cinema de poesia” de Pasolini e Antonioni quanto para os jovens cineastas da *Nouvelle Vague*. Tanto aqueles quanto esses, como se sabe, valem-se de estratégias não-ilusionistas, seja por razões estéticas ou éticas. Uma dessas estratégias é o investimento (já sentido nos neo-realistas) nos chamados “tempos mortos” da narrativa: as ações banais do cotidiano, normalmente eliminadas no cinema-espetáculo pelas elipses, passam a tornar-se elementos-chave da cinematografia. Outra é a chamada “deambulação”, típica dos cinemas dos anos 60, na qual o protagonista realiza um movimento constante para lugar nenhum, acompanhado pela câmera subjetiva, chamada a partir de então (por Pasolini) de subjetiva indireta livre, porque expressa uma visão do mundo que é ao mesmo tempo do personagem que deambula e do narrador-autor, que acompanha a deambulação à distância. Ora, uma das conseqüências mais perceptíveis desse investimento no que se chamou impropriamente de “tempos mortos” é rompimento (ou alargamento) das fronteiras do verista/documental e do onírico/ficcional. O que se costuma chamar de cinema moderno talvez seja o tensionamento crítico (e quiçá especulativo, ou especular) desses limites que separam o real e o fictício na construção do artefato fílmico, tensionamento que ora tende para a ruptura e a transgressão (Godard), ora para uma demarcação mais tênue (em filmes de Fellini, em que a ficção fantástica deriva do modo de observação do próprio real).<sup>2</sup>

Considerando que o cinema e seus desdobramentos derivam, desde suas origens de uma matriz verista/factual e de uma matriz onírico/ficcional, gostaria de entender essa anfibologia através de um jogo, o da oscilação fonética entre *factum* e *fictum*. Essa particularidade da língua (a proximidade das duas palavras) me instiga a buscar num jogo etimológico algumas explicações que talvez permitam compreender melhor o que está de fato em jogo aqui.

Sabemos que “ficção” deriva do verbo latino *finco*, cujo particípio é *fictum*: modelar em barro – esculpir – representar – inventar, criar, fingir. É nesse sentido que Fernando Pessoa usava a palavra fingir no famoso verso “O poeta é um fingidor”. Já a palavra “fato” deriva indiretamente do verbo latino *facere* e de seu particípio, *factum*: fazer, criar, produzir – mas também repre-

sentar, pôr em cena. Diretamente, fato deriva do substantivo *factum*, que é um substantivo derivado do particípio de *fiere*: (voz passiva de *facere*): ser feito, acontecer. É bastante conhecida a forma do presente do subjuntivo desse verbo, na 3ª pessoa: *fiat*, que aparece na sentença bíblica *fiat lux*, que seja feita a luz. Da forma plural do substantivo, *facta* (na verdade: *res facta*: as coisas acontecidas os fatos) é que deriva, em última instância, a nossa palavra: fato.

### O Reality Show é o anti-cinema

Feita essa digressão, chego ao cerne da questão proposta: um *reality show*, como *No limite*, quer fazer passar por real (*facto*) o que é ficção (*fictum*). Sob a máscara de uma pretensa mostraçãõ (*show*) da “realidade bruta” esconde-se uma vontade de representação à qual convém dar atenção, para que se possam entender seus pressupostos. A princípio, a proposta do programa é de levar ao espectador o *factum*: um grupo de pessoas “reais” luta para sobreviver, numa “ilha deserta” a uma série de provas físicas e psicológicas; as mais fracas vão sendo sucessivamente eliminadas, como numa arena de gladiadores, e enquanto não estão “em combate”, vemos os modernos gladiadores envolvidos em atividades corriqueiras, conversando, dormindo, coçando a bunda, preparando comida, tomando banho, e *ad nauseam*. Aos poucos, contudo, vamos percebendo que que o *factum* e o *fictum* vão se enovelando, até que já não mais os distinguimos, pois os limites do que é *Reality* e do que é *Show* vão se confundindo. Como o protagonista de *Estorvo*, já não sabemos se ficamos do lado de dentro ou do lado de fora da cerca. Mas será que estamos vendo a cerca mesmo?

O que me sucede pensar é aquilo que Tim Burton denuncia na sua aguda denúncia dos mecanismos do *Reality Show*: a presença de um gigantesco Big Brother real que comanda o show, e que faz o *ficto* parecer *facto*. O protagonista do filme de Burton, que vive dentro de um *Reality Show* sem o saber, vai aos poucos se transformando naquilo que Boris Groys, num artigo recente, chama de “herói iluminista”: “um crítico de mídia e, ao mesmo tempo, um detetive particular que quer desmascarar não só a cultura em que vive, mas também todo o seu mundo cotidiano como uma ilusão artificialmente produzida.” (Groys, Boris; 2001, p. 6). A fuga do herói de Tim Burton do grande cenário nos lembra que devemos estar de olhos bem abertos quando assistimos a um *Reality Show*. Devemos estar atentos para aquilo que se quer ocultar antes de mais nada: (ao menos para o grande público) todo o aparato tecnológico e profissional (câmeras, edição, cenografia, produção), e sobretudo para os dispositivos de enunciação usados, que, convém ressaltar, estão entre os mais básicos das normas do cinema e da TV (elipses, montagem paralela, legendas, trilha musical extra-diegética etc.). Em suma, com o *Reality Show*, ao querer mostrar o lado *reality* em detrimento do lado *show*, os produtores querem nos colocar na mesma situação do personagem do filme de Tim Burton, na clausura de uma situação que é muito mais falsa do que parece. Por trás da ilha deserta, esconde-se a ilha de edição. A questão é: quem se

esconde por trás da ilha, e o que se está querendo esconder por trás das duas ilhas?

Como observou lucidamente Jean Baudrillard, os *Reality Shows* levam os espectadores a satisfazer um desejo de contemplar a banalidade e o vazio da existência no mundo em que vivemos. Segundo Baudrillard, o “microcosmo artificial do loft é parecido com a Disneylândia, que dá a ilusão de um mundo real, de um mundo exterior, enquanto os dois são exatamente idênticos. Todos os Estados Unidos são uma Disneylândia, e estamos todos no “loft”. Não é preciso entrar no duplo virtual da realidade, já estamos nele – o universo televisual é apenas um detalhe holográfico da realidade global. Até em nossa existência mais cotidiana já estamos numa situação de realidade experimental. E é aí que surge o fascínio por imersão e por interatividade espontânea.” (Baudrillard, Jean. 2001, p. 12). Finalmente, Baudrillard chega à aguda conclusão de que “caímos no exibicionismo delirante da nossa nulidade” (*idem, ibidem*).

A rigor, o *Reality Show*, quando levado ao limite de sua proposta (o que parece não ter ocorrido no Brasil por razões de censura), que consiste no monitoramento e transmissão ininterrupta da vida de pessoas dentro de um “loft”, nada tem de perverso ou de manipulador. Pelo contrário, trata-se de uma proposta revolucionária, pois investe contra o próprio meio: o *Big Brother* ideal (uma câmera ligada 24 horas num “loft” com transmissão ininterrupta) é o anticinema, a antitelevisão, pois representa um golpe de marreta sobre tudo o que se conquistou em termos de mecanismos de enunciação na linguagem audiovisual desde o final do século XIX: da montagem aos efeitos especiais, do diálogo com a literatura e o teatro às conquistas técnicas dos grandes estúdios. Se contrapusermos uma tal proposta ao *Reality Show* da televisão brasileira, podemos ver melhor em que sentido o *fictum* e o *factum* se entrecem.

### **A realidade encenada: Dogma 95**

Um dos méritos do movimento Dogma 95 é o de colocar na ordem do dia a questão do ilusionismo na produção de imagens para o cinema e a TV. O que chama a atenção nos filmes oriundos desse movimento, é justamente a formulação de uma linguagem capaz de manter em tensão crítica os aspectos factual e ficcional latentes nas origens do cinematógrafo. Dessa forma, seus filmes também se situam criticamente nos limites que separam o facto e o ficto, retomando de forma veemente algumas das propostas latentes tanto no neo-realismo, quanto nas vanguardas dos anos 60. Pois não é tanto o aparato tecnológico, de que tanto se fala (o debate entre película e vídeo digital) o que está em questão nos filmes do Dogma 95, mas os pressupostos elementares do cinematógrafo: quem faz o cinema, para quem se faz cinema, e para quê se faz cinema?

No quarto filme oriundo do grupo ligado ao Dogma 95, *O rei está vivo*, de Kristian Levring, essas questões surgem à flor da pele de uma forma ao mesmo tempo bela e violenta (tanto que nos faz pensar na velha fórmula aristotélica de terror e piedade.). *O rei está vivo*, num primeiro nível de leitura,

narra a aventura de um grupo de europeus que se perde no meio de um deserto porque o condutor do ônibus em que viajam (um africano) não percebe que a bússola está estragada. Isolados no meio do nada, todo o que lhes resta é a esperança de que alguém passe acidentalmente pela cidade abandonada onde a única coisa viva é um velho aborígine quase cego, que não entende muito bem o que aqueles gringos estão fazendo ali. À medida que os dias passam, a fome, o cansaço e o desespero, como o sol do deserto, começam a crestar o verniz de civilização que oculta os desejos e os instintos primitivos. Afloram então as verdades recalçadas, as vontades reprimidas.

Mas algo de inusitado ocorre. Um dos integrantes do grupo, ex-dramaturgo, propõe que o grupo encene uma peça de Shakespeare, *Rei Lear*, que ele passa a transcrever, de memória, em rolos de papel. Cada integrante passa a atuar numa espécie de teatro total, em que os atores não só “têm um papel” (literalmente), mas são também alunos de teatro e, ao mesmo tempo, o próprio público. O filme de aventura ou de sobrevivência vai se transformando numa tragédia shakespereana. Surge aí então um outro filme dentro do filme de sobrevivência: quando esperávamos uma espécie “cult” de *Os sobreviventes dos Andes*, que opera dentro da lógica que separa verdade e ficção, o filme passa a subverter tal lógica, pois os personagens vão literalmente “assumindo” o papel que representam. A realidade vai sendo tragada pela ficção: os personagens (*roles*) do mundo real vão se transformando em personagens do mundo ficcional: a personagem interpretada por Jenifer Jason Leigh (que godardianamente se parece com Janifer Jason Leigh) vai se transformando na Cordélia de *Rei Lear*. O ex-diretor, que abdica do “papel do rei”, vai as poucos deixando aflorar um estranho amor paternal pela sua “Cordélia”. A francesa vivida por Romane Bohringer, que se recusa a “representar”, vai se transformando numa perversa Goneril. Ao mesmo tempo, as verdades escondidas vão subindo a tona: casais entram em crise, filhos e pais se desentendem, o outro passa a ser de fato o inferno do Outro.

Parece que a ficção vai deixando de ser um jogo para se tornar a única forma possível que aquelas pessoas encontram para dar sentido a uma realidade de dilaceração e de sofrimento. Mas o aborígine, que tudo observa sentado, e de longe (seu olhar é traduzido por uma subjetiva desfocada) nos lembra que aquilo é um jogo, e um jogo para lá de estranho. “Eles não entendem do deserto”, ele diz quase num tom profético. E, depois de assistir àquele falatório incessante dias a fio, aquela movimentação estranha, a conclusão a que o aborígine chega é surpreendente: “eles falam o tempo todo, mas não se entendem”.

Para tentar concluir, quero fechar com um paralelo: *No limite*, como outros *reality shows*, propõe mostrar o real, mas ao ocultar de maneira sutil os seus mecanismos de enunciação, acaba por transformar o fato em ficção, e ficção ruim. Um filme como *O rei está vivo* não abdica de ser ficção, mas, ao inserir a ficção dentro dos fatos, ao fundir uma e outra coisa, talvez esteja bem mais perto daquela realidade que os *reality shows* pretendem levar ao grande público.

Em última análise, o *reality show* quer mostrar o facto ocultando o ficto, mas acaba por não mostrar nem uma coisa nem outra. O filme do Dogma 95 questionando-se enquanto ficto (“olha-se no espelho”) acaba revelando que o facto talvez esteja sempre se ocultando nas dobras do ficto, como a perfídia de que fala Cordélia em *Rei Lear*, dirigindo-se às irmãs Regana e Goneril: “O tempo há de revelar o que se esconde nas dobras da perfídia.”

## Notas

<sup>1</sup> O desejo de ver e a pulsão escópica são aliás, um velho tema do cinema de ficção: *Janela Indiscreta* de Hitchcock e *Não Amarás* de Kieslowski, são bons exemplos disso.

<sup>2</sup> Seria preciso levar em conta também uma outra vertente fundamental do cinema: a vertente auto-crítica, “anti-ilusionista” (Cf. Robert Stam, *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991).

## Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean (2001). Banalidade Mortífera. In: *Folha de São Paulo*, 10.6.2001 (caderno *Mais!*), p. 12-13.
- BAZIN, André (1959). *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: CERF, v. I.
- BUARQUE, Chico (1991). *Estorvo*. São Paulo: Cia das Letras.
- BURCH, N. (1973). *Práxis do Cinema*. Tradução de Nuno Júdice Cabral Martins. Lisboa: Estampa (col. Praxis).
- MACHADO, Arlindo (1997). *Pré-cinema e pós-cinemas*. Campinas: Papius (col. Campo Imagético).
- SHAKESPEARE, William (2001). *O Rei Lear*. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre, L&PM.
- STAM, Robert (1991). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

# **CINEMA, TELEVISÃO E AUTORIA**

## A ficção seriada e os limites do melodrama

LISANDRO NOGUEIRA

UFG

Enquanto as telenovelas latino-americanas de língua espanhola e as soap operas prescindem da figura do 'autor', as brasileiras absorveram o termo a partir do contexto vanguardista dos anos 60 que originou o cinema de autor. A tensão entre criar e seguir normas da televisão, revelou que os limites para o escritor dependem do contexto histórico, das oscilações da audiência e da dinâmica da Indústria Cultural.

A produção de televisão no Brasil demonstra que a indústria cultural tem em si o *antídoto* de que fala Theodor Adorno. Ou seja, observando a tensão entre criar e seguir regras dessa indústria, é possível constatar que, mesmo numa produção serializada e padronizada (as telenovelas, p. ex.), a criatividade exerce alguma força e ocupa um espaço. Os rigores de vigilância da audiência, dos patrocinadores e da emissora, não são suficientes para barrar os "momentos autorais" e inibir completamente o *antídoto*. A indústria cultural necessita da reposição constante da novidade. Ela é dinâmica e está sempre se atualizando. As telenovelas brasileiras são um exemplo disso. O mercado exige essa renovação. Mas nesse processo há casos que ultrapassam um pouco mais os limites da referência ao mercado. As telenovelas *Vale Tudo* e *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga, principalmente esta última, mostram que ele fez mais do que dar continuidade à modernização do gênero iniciada com *Beto Rockfeller* em 1969. A crônica sobre o Brasil, trabalhando com base em solo melodramático, trouxe para a reflexão a questão da autoria na televisão ater-se aos pressupostos formulados pelo cinema (os franceses François Truffaut, Jaques Rivette e outros, estabeleceram a *Política dos Autores*, nos anos 50, afirmando o diretor do filme como autor da obra, assim como o escritor na literatura e o pintor nas artes plásticas).

A partir dos pressupostos do cinema, é possível afirmar existir autoria na ficção de televisão? A televisão brasileira se distinguiu das emissoras latino-americanas ao credenciar os escritores com o estatuto de autor. O uso do termo visou beneficiar-se da legitimidade comercial já utilizada pela indústria do cinema. Por outro lado, o legado das inovações dos anos 50/60, como o *cinema de autor*, foi assimilado pela televisão, que buscou no termo *autor* o prestígio e a sofisticação intelectual. Se, para a *política* dos franceses, autor é quem dirige e, na maioria das vezes redige o roteiro, na indústria da televisão autor é somente aquele que escreve o *script* (roteiro). A característica da produção seriada da TV impede que exista a figura do diretor nos moldes do cinema. O controle de todo o processo de produção encontra-se nas mãos do produtor (emissora), que, dependendo do escritor e do contexto histórico (o período entre Beto Rockfeller

(69) e *O Dono do Mundo* (91) é considerado como aquele do apogeu dos escritores com personalidade distinta na indústria da TV), divide responsabilidades, confia algumas decisões e até mesmo perde o domínio sobre o final da telenovela, como aconteceu com Gilberto Braga.

A senha para transportar pressupostos da *política dos autores* para a televisão brasileira encontrou no crítico americano Andrew Sarris uma referência. Algumas constatações são possíveis depois de se analisar a adaptação americana das idéias francesas. O aparato produtivo e organizacional da TV no Brasil, semelhante ao da indústria do cinema e televisão americanos, contribui para que parte das idéias de Andrew Sarris sirva como parâmetro. Sarris afirma que a “teoria do autor valoriza o diretor precisamente por causa dos entraves da indústria a sua expressão”. Desta forma, são obrigados a expressar sua personalidade através do tratamento visual em vez do conteúdo literário de suas idéias e roteiros. De Andrew Sarris aproveita-se a idéia do “entreve” como estímulo para se quebrar regras e normas e daí sobreviver na indústria.

Acomodando a visão de Sarris ao contexto brasileiro, guardadas as devidas diferenças, nota-se que Gilberto Braga dribla algumas limitações estabelecidas pela indústria exercendo e atuando como *autor-produtor* em comum acordo com a emissora. Ele escreve as telenovelas juntamente com os colaboradores, afinados com suas idéias, escala o diretor com o qual quer trabalhar visando uma sintonia na produção, escolhe o elenco e participa da escolha da trilha sonora com direito a veto.

Se os entraves da indústria são suficientes para demonstrar sua força, a posição de *autor-produtor* conquistada ao longo de sua trajetória permitiu-lhe acúmulo de poder. Ou seja, Gilberto Braga se equilibra e mostra personalidade na tensão entre criar e seguir as normas da Rede Globo. Dessa forma a transposição da idéia de Andrew Sarris é confrontada e aproveitada como parâmetro pertinente.

O poder acumulado por Gilberto Braga como *autor-produtor* nasceu num momento de valorização das telenovelas que atualizaram o gênero e sintonizaram sua base melodramática com uma crônica urbana reveladora de novos comportamentos. Quando o contexto pós-década de 80 se revelou refratário a impulsos de renovação e os ecos inovadores dos anos 50/60 perderam força, a proposta de telenovela de Gilberto Braga se fragilizou e entrou em crise. A “vingança” do autor, ao não realizar o tradicional final feliz, contrariando público e emissora no final de *O Dono do Mundo* (91), se mostrou personalidade, sinalização de uma marca autoral, mostrou também o declínio desse tipo de telenovela, com a dissociação entre público e escritores.

A telenovela posterior de Gilberto Braga, *Pátria Minha* (94), mostrou que o novo contexto veio para ficar e espantar os resquícios remanescentes dos anos 60. A audiência foi baixa, Gilberto Braga perdeu o controle sobre o elenco, suas escolhas musicais não se manifestaram como antes e a emissora fez diversas intervenções para assegurar o término de uma telenovela fragilizada.

*O Dono do Mundo* foi um fracasso e ilustrou o romper de um novo contexto para o mercado audiovisual brasileiro e seu principal produto, as telenovelas. A telenovela de Gilberto Braga revelou a dissociação entre escritores e

público. A atualização progressiva do gênero empreendida por ele se esgotou quando os reflexos transgressivos dos anos 60 foram assimilados pela indústria e a globalização econômica fez surgir a segmentação do público de televisão.

O gênero vive uma crise de readaptação, ou melhor, de renovação da tradição. O espaço para a “telenovela atualizada” foi diminuído e, talvez, o “autor” de televisão tenha se tornado prescindível dentro desse novo contexto. A situação se complicou ainda mais quando parte do público que sempre avalizou as “telenovelas atualizadas” começou a migrar para as TVs por assinatura, a Internet e o videocassete. Quem sustentava o prestígio do gênero modernizado que assimilara as mudanças sociocomportamentais a partir dos anos 60 mudou de canal, e escritores como Gilberto Braga passaram a ser sofisticados demais para um público refratário a telenovelas que fogem em demasia da base melodramática.

Entre rir e chorar (o melodrama) com alguns lampejos de preocupação social e política (o melodrama atualizado), prefere-se somente derramar lágrimas e rir com narrativas cada vez mais próximas das *soap operas*. O indício do nascimento dessa nova fase é *Malhação* (1995), uma *soap opera* juvenil que sinaliza uma crise para a ficção seriada brasileira.

A trajetória sinuosa do anti-herói Felipe Barreto em *O Dono do Mundo* foi exemplar para a análise da autoria na televisão. Revelou-se a obra síntese por mostrar as possibilidades e os limites do autor-produtor, a crise da audiência em função do contexto neoconservador, o campo de forças vigente na indústria da televisão que dá chance ao surgimento de um tipo de autor que ousa “vingar-se” da emissora e do público e os sinais de um estilo (ecos das inovações dos anos 60) que se apoiou em personagens femininas (a mulher urbana de classe média sintonizada com a rápida urbanização) e na discussão de problemas éticos de um país em constante crise moral.

As marcas autorais entre 1969 e 1991 sinalizam uma possível autoria, mas se fragilizam e tornam-se insuficientes para confirmá-la. Isso significa que os parâmetros da *política dos autores*, tomados emprestados e acolhidos visando uma adaptação a um gênero e veículo diverso do cinema, têm seus limites estampados. Até onde podem servir como espelho revelam marcas frágeis mas simbólicas, da busca de uma identidade mínima num gênero de massa como o melodrama brasileiro.

A telenovela de Gilberto Braga é uma ponte para se chegar a um gênero que oferece um solo mais fecundo para se confirmar talvez a autoria na televisão: as minisséries. A longa duração das telenovelas, os agentes de interferência monitorando cada capítulo e a rapidez da produção em série deixam o escritor sem o controle necessário do processo de criação. O caminho para que se configure o autor na televisão pode se encontrar nas minisséries, as quais quem escreve detém um domínio bem maior de toda a criação e sistemática produtiva.

**PAINEL 2**

## Chanchada: tradição nacional

DANIELA DUMARESQ

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE VOTUPORANGA

A Chanchada surge da idéia de unir cinema falado e carnaval. O apelo popular do musical era a estratégia para manter atuante a indústria cinematográfica, intercalando produções 'sérias', documentários e comédias a fim de manter as contas equilibradas. A indústria estava certa, a utilização de elementos característicos da nossa cultura foi diretamente responsável pelo sucesso dos filmes. Por outra, também foi responsável pelo desenvolvimento e sedimentação do humorismo nacional. Mais que repetição, estas características constituem a tradição brasileira de comédia. A chanchada nos oferece um riso tipicamente brasileiro, que se firma como um jeito popular de fazer humor.

Diante do termo 'chanchada', encontramos dois caminhos distintos. O primeiro opta por qualificar as produções cinematográficas que levam este nome recorrendo a preconceitos, análises rápidas e divisão entre cultura erudita e cultura popular, onde a arte popular é apontada como não-arte. No Aurélio, o verbete nos traz: "1. Peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia; 2. Qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor." E é como um gênero desvalorizado, produzido para um público desvalorizado e por artistas que representam a parcela mais desvalorizada da sociedade que nasce a chanchada.

Mas, enquanto críticos debatiam os valores do gênero, a população comparava às salas de exibição possibilitando a constituição e a continuidade do maior fenômeno do cinema brasileiro. Sucesso que levou a intelectualidade a olhar com mais atenção para esses filmes e a descobrir aí o desenvolvimento de uma arte genuinamente nacional, recebendo influência do popular e oferecendo experiências para serem aproveitadas por diversas manifestações artísticas. A partir do entendimento deste processo de troca entre o popular e o erudito surgiram definições mais cuidadosas. Um exemplo foi apresentado na coleção *História Geral da Civilização Brasileira*, dirigida por Sérgio Buarque de Holanda:

O veio da chanchada e do musical se fundiriam em comédias entremeadas de canções populares, enraizadas nas tradições do teatro ligeiro e do circo, que, em função dos artistas e temas populares, sempre teriam o seu lugar entre as camadas menos sofisticadas da população. Estes filmes, sem se preocuparem em procurá-la, encontravam uma forma brasileira – e dura-doura – para o nosso cinema (*Galvão & Souza, 1995, p. 468.*)

Lendo as definições de diversos críticos encontramos algumas características que nos dão a medida de tal comicidade brasileira: o circo, o rádio, o

## Estudos Socine de Cinema

carnaval, as escolas de samba, o teatro de escracho e deboche, o teatro de revista – suas paródias, sua sensualidade e sexualidade –, a valorização de personagens populares – como o migrante, o camelô. Note-se que todas as influências são provenientes do universo popular. Some-se a isso o desejo de fazer um cinema como o americano, industrial e atraente à maior parte da população. Dessa mistura entre o nacional e o estrangeiro nasce o gênero de cinema de maior público no país.

Na lista de influências da chanchada encontramos o circo e o teatro de revista. Neste caso, os europeus costumavam oferecer os modelos a serem seguidos, copiados, absorvidos. Daí, a chanchada guardou o gosto pela representação não naturalista, em contraste com as atuações das produções de Hollywood. Também os figurinos, locações, adereços, objetos de cena, trazem marcas capazes de destruir a ilusão e a magia que o cinema americano oferece ao seu espectador.

Notemos, mesmo a influência estrangeira vem de experiências tangenciais ao universo popular: o cinema de grande público – muitas vezes desprezado pela elite intelectual –, como antes foram os teatros de revista francês e português. O que houve não foi uma migração de características do estrangeiro para o nacional, e sim uma apropriação, mais ou menos consciente, capaz de receber, transformar e adaptar ao nosso universo tais características. Nos Estados Unidos, encontrava-se o sonho de ser industrial e fazer sucesso. A junção deste sonho com a experiência do circo e do teatro de revista, somada ao baixo orçamento dos filmes nacionais, resultou em paródias marcadas pela falsificação grosseira de seus modelos, utilizando a carnavalização como instância última para justificar e perdoar tudo.

### ***Atlântida: meu sonho será tua força***

Em outubro de 1941, constituiu-se, oficialmente, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., no Rio de Janeiro. A princípio dedicada à produção de cinejornais, o *Atualidades Atlântida*, a produtora se notabilizaria pelas chanchadas que fariam sucesso nos anos 50. O filme *Moleque Tião* (dir.: José Carlos Burle, 1943) foi o primeiro sucesso da Atlântida e realiza exatamente uma transição para a ficção. O roteiro foi inspirado em uma notícia de jornal narrando a saga de Grande Otelo do interior de São Paulo para o sucesso no teatro de revista, o protagonista é exatamente o ator. O filme se destaca por privilegiar outra faceta do universo popular que não o carnaval; embora não seja pioneiro no assunto visto que *Favela dos meus amores* (dir.: Humberto Mauro, 1935) mostrava o morro carioca, com suas belezas, músicas e misérias.

Em 1947, o grupo Severiano Ribeiro assume a direção da Atlântida. A partir daí passa a vigorar uma política produtiva de contenção máxima de gastos, visando maior lucro financeiro para o grupo. Neste contexto, temos revelado o caráter idílico de seus funcionários, trabalhando menos pelo salário que pela possibilidade de participar do sonho do cinema, visto que eram obrigados a

chegar já alimentados ao estúdio e muitas vezes usavam as próprias roupas como figurino. A fala de Watson Macedo, responsável por alguns sucessos da empresa, é contundente e reveladora da motivação da equipe:

Durante os sete anos que permaneci na Atlântida, dirigi de graça. Recebia na folha apenas os vencimentos de montador. No sétimo ano, nos dois últimos anos, incluíram no orçamento a soma ridícula de dez contos de réis para meu trabalho como diretor. Eu me sujeitei a isso porque esperava a chance de realizar *A sombra da outra*. Saí pobre da Atlântida (citado por Augusto, 1983, p. 35).

É Watson Macedo que dirige, em 1947, *Este Mundo é um Pandeiro*, onde, pela primeira vez, a produção americana é reverenciada pela paródia. Neste filme, Oscarito se veste de Rita Hayworth e brinca com uma cena do filme *Gilda* (dir.: Charles Vidor, 1946). Temos agora um pouco mais do mundo 'ao avesso' no nosso cinema, onde Oscarito pode ser transformado em 'musa' da chanchada. Este novo elemento marcará a história da Atlântida e do cinema da década seguinte. A paródia realizada pelo cinema brasileiro aparecerá em pequenas cenas ou apenas nos títulos, sem que a referência ao modelo ocupe toda a trama, ou ainda tendo o filme inteiramente dedicado ao exercício do humor de referência.

Outro filme de Watson Macedo é apontado como inaugurador e paradigma do período, *Carnaval de Fogo*, de 1950 (Augusto, 1983, P. 33 & Vieira, 1987, p.160). Rádio, teatro, circo, estrelismo e paródia aparecem em harmonia. O triângulo vilão (José Lewgoy), herói (Anselmo Duarte) e mocinha (Eliana) trazem elementos policialescos e românticos; o casal central era festejado pela imprensa graças à semelhança com os padrões americanos de beleza; a personagem de Anselmo Duarte é, providencialmente, diretor musical da boate do hotel Copacabana Palace, permitindo o destaque para o *show business*; a dupla Oscarito e Grande Otelo oferecem o riso com a conhecida paródia de *Romeu e Julieta*.

A experiência da paródia seria radicalizada por *Carnaval Atlântida* (dir.: José Carlos Burle, 1952) e *Nem Sansão, Nem Dalila* (dir.: Carlos Manga, 1954). O primeiro é uma espécie de manifesto defendendo um cinema real diferente do que a produtora paulista Vera Cruz vinha tentando fazer. Na história, o produtor Cecílio B. de Milho reconhece a impossibilidade de realizar temas sérios e abre mão de filmar a história de Helena de Tróia para fazer carnaval. O segundo, tira partido do êxito da produção americana, *Sansão e Dalila*, de Cecil B. de Mille (1954), tornando-se um marco no cinema brasileiro.

Watson Macedo, José Carlos Burle e Carlos Manga foram os principais diretores do gênero. A forma como cada um deles se relacionou com o cinema americano possibilitou desenvolvimentos diferentes para a chanchada. Neste sentido, Burle é apontado como o mais militante contra os padrões ditados por aquela indústria, reservando para Manga o papel de fiel depositário das técnicas e ideais de Hollywood (Vieira, 1987, p. 167).

### ***Carnaval Atlântida: cenas de um manifesto***

Podemos encontrar as características de que falamos até agora claramente expostas no filme-manifesto de José Carlos Burle, *Carnaval Atlântida* (1952). Na história, o produtor, Cecílio B. de Milho, contrata o professor Xenofontes, um especialista em História Grega, para desenvolver um argumento sobre Helena de Tróia. O professor estranha a proposta: “Helena de Tróia no cinema nacional”, diz rindo. As outras personagens também não acreditam no projeto, elas não querem saber do que está distante, seja no tempo ou no espaço. Lolita, a sobrinha cubana de Cecílio, quer conquistar o professor e se oferece para ser professora de “presente”, já que Xenofontes vive no passado. Num momento de irritação com a personagem de Oscarito, dispara: “Chega de Grécia, eu estou no Brasil!” O par romântico interpretado por Eliana e Cyll Farney, ela filha de Cecílio e ele funcionário do estúdio, tem idéias apenas para números musicais. O próprio Cecílio não tem interesse em ser fiel à História. O interesse dele, assim como nos originais americanos, é conquistar o público e fazer bilheteria.

Propomos acompanhar a personagem de Oscarito, o professor Xenofontes, observando a dramaturgia e os recursos utilizados pelo intérprete. A trajetória oferecida por Oscarito, parte de um Xenofontes de gestos contidos, fala monocórdica e olhar perdido. Mas no contato com as pessoas do estúdio e, sobretudo, com a cubana Lolita (interpretada pela rumbeira Maria Antonieta Pons), o professor descobre a alegria de viver no presente. No fim da história, encontramos um Oscarito sorridente, capaz de olhar para as pessoas, com mais desenvoltura em toda movimentação corporal. Assim, Oscarito nos oferece uma oposição ‘passado – presente’ que contrapõe triste, medroso, morto a alegre, belo, vivo.

A cena de apresentação da personagem Xenofontes mostra o professor de costas para o público e longe, no fundo de um plano geral. Vemos ele desenhar no quadro a letra “n”, traçando primeiro as duas linhas verticais e em seguida a diagonal. A lentidão e a precisão de seus gestos nos diz de uma personagem metódica. O próximo plano nos revela uma sala de alunas entediadas, enquanto ouvimos a voz do professor em tom explicativo. Finalmente, a câmera nos revela Xenofontes. Nesta primeira visão, temos um Oscarito gesticulando apenas um antebraço, mantendo todo o resto do corpo imóvel. O olhar do professor se direciona para algo que não vive no mundo real, a visão dele encontra foco no além ou no interior de si. Tanto que uma aluna fica de pé e estende o dedo pedindo a palavra, mas o professor demora um ou dois segundos até perceber o que se passa diante de seus olhos. A garota quer saber quando falarão sobre Eros, o Deus do Amor. Diante da pergunta, Oscarito realiza um gesto que repetirá diversas vezes ao longo do filme: leva a mão ao colarinho, tentando afrouxar o “nó na garganta”. Assim, ele denuncia sua falta de jeito para lidar com temática tão mundana. Esta economia de gestos acompanha a personagem até a parte final do filme, sendo rompida em algumas cenas em que canta e dança com Lolita. Mas é sempre com certo constrangimento que Xenofontes reage sedução da cubana.

A descrição da cena nos fala de alguém que vive fora da realidade. O corpo hirto, a voz pausada, os gestos contidos nos mostram a dificuldade desta personagem para se relacionar com o aqui e agora. Xenofontes é, antes de tudo, um tímido, um antiquado. Mas então como se justifica a cena em que este mesmo professor se veste de Helena de Tróia para aplicar uma peça na personagem interpretada por José Lewgoy, o falso conde que sonha em ser estrela de cinema. Coerência não é o forte desta trajetória, mas de qualquer forma Xenofontes, encantado com a beleza e vivacidade de Lolita, já havia ensaiado passos de rumba. Passemos, então, à cena de amor de Páris e Helena.

A composição da cena opta por cenários e figurinos de valor simbólicos. Cada elemento está ali apenas para nos lembrar de um outro mundo. Ou seja, não é necessário, acreditar no realismo dos elementos cênicos. Não é nem mesmo possível. Esses elementos funcionam como uma referência. O público deve identificá-los como representantes do universo da Grécia Antiga.

A caracterização de Oscarito é clara: estamos diante de um ator vestido de mulher para representar um papel. E são os maneirismos da falsificação que encontramos nesta Helena. Mais que isto, Oscarito nos oferece momentos preciosos em que quebra qualquer possibilidade de ilusão realista em suas passagens de Xenofontes a Helena e vice-versa. Ele troca de personagem na frente do público apenas assumindo o gestual ou o tom de voz desenhado para uma ou outra personagem. Como por exemplo, quando Páris o envolve pelo pescoço e Helena começa a declarar-se: “Adorável Páris. Está machucando!”. A passagem da primeira à segunda frase acontece sem avisos ou sem transições. Assim, ao passar abruptamente de um ponto ao outro, de Helena a Xenofontes, reafirma para o público o jogo cênico, o mundo de faz de conta.

A falsificação do cenário fica clara no momento em que Helena se apoia em uma coluna que está solta e balança. O Oscarito reage como Xenofontes e confirma para nós a brincadeira de faz de conta. No apoteótico beijo final, é um Xenofontes incapaz de reproduzir a graciosidade de Helena que se oferece a Páris. Os dois caem de costas sobre o sofá e desarrumam o que sobrava de efeito de real nos figurinos e cenários. Não reproduzimos a Grécia, não temos Helena de Tróia, mas temos a capacidade de encontrar o riso nos símbolos falsificados de um mundo inacessível.

Na parte final, Xenofontes, seduzido por Lolita e convencido por Regina e Augusto, adere ao samba. Agora é com um sorriso no rosto, fala ágil e olhos na namorada que Oscarito nos mostra o professor. O professor tem uma nova proposta de roteiro: seleção musical dos carnavais brasileiros, onde seriam incluídas as qualidades da rumbeira Lolita. Na seqüência final acontece a filmagem da nova história. Estão em cena Lolita, Regina e Augusto. Xenofontes acompanha de fora dançando e sorrindo até que Regina o chama para participar da cena final: o beijo. Assim, na última cena do filme temos lado a lado o casal símbolo da beleza hollywoodiana, Eliana e Cyll Farney, e a versão da possibilidade brasileira, os desajeitados e risíveis Xenofontes e Lolita.

Paródias – como de Helena de Tróia, do cinema americano ou da situa-

## Estudos Socine de Cinema

ção política nacional – resultaram em alguns dos melhores momentos da chanchada. Mais tarde, estes recursos tomariam conta dos palcos e da tela de TV. Assim como o gosto pela representação não-naturalista. Objetos de cena que beiram o grotesco. Um ar de exagero em toda a composição das personagens e da cena. No quesito interpretação, os atores não contêm os gestos e as máscaras faciais, os tiques do cotidiano são substituídos por quase caricaturas. Reconhecemos tal descrição em uma série de produções, desde o atual *Zorra Total* até as primeiras aparições de Chico Anysio na televisão, sem podermos esquecer de Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Gilberto Gil e Caetano Veloso, com o Tropicalismo, levaram este espírito para a música. Como fez José Celso Martinez Correia em seu teatro Oficina. Enquanto a chanchada entra em decadência com o final dos anos cinquenta, os anos sessenta e setenta seriam marcados pela diluição das fronteiras entre o erudito e o popular, configurando um intenso movimento *pop* brasileiro. Agora a Chanchada aparece deglutida e ruminada em nossa tradição cultural.

### Referências Bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. (1983). Watson Macedo o rei da chanchada detestava fazer rir. *Filme Cultura*, ano XVI, maio, Embrafilme, p. 31-36
- GALVÃO, Maria Rita & Souza, Carlos Roberto de. (1995). Cinema Brasileiro: 1930-1964. In Fausto, Bóris (dir.) O Brasil Republicano: economia e Cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. Col. Holanda, Sérgio Buarque de. (dir.) *História Geral da Civilização Brasileira*; t. 3, v. 4, p. 463-500
- VIEIRA, João Luiz. (1987). A Chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, p. 129-187

# O Cantinflado: o sentido do nonsense

MAURÍCIO DE BRAGANÇA

UFF, MESTRANDO

*“A mi me gustan las palabras claras y el chocolate espeso.”  
Cantinflas em Los Tres Mosqueteros (1942)*

## Introdução

O cinema mexicano atingiu seu ápice, enquanto indústria, a partir do fim dos anos trinta. Fez parte de um projeto de construção de identidade nacional que tentava dar conta dos novos conceitos de “povo”, de “mexicanidade”, do que era o “tipicamente mexicano” com base nas novas propostas pós-revolucionárias que ainda se firmavam e lutavam contra o forte imaginário criado no extenso período de Porfirio Díaz.

Nessa etapa, que ficou conhecida como “A época de ouro do cinema mexicano”, foi criada toda a forte indústria de cinema que abarcava muito competentemente os processos de produção, distribuição e exibição. Desta forma, como um verdadeiro e poderoso projeto nacional, o México criou seu *star-system*, a partir sempre de um modelo fornecido pelo hegemônico e já assimilado cinema norte-americano. Nunca, talvez, em toda a história do cinema latino-americano, este continente abaixo do Rio Grande tenha visto tanto filme latino-americano como nesta época. Nas telas foram sendo trabalhados mitos poderosos, capazes de forjar no imaginário coletivo discursos que se significariam como definidores de uma personalidade cultural<sup>1</sup>.

Cantinflas surge no cinema na segunda metade dos anos 30, e logo se tornaria um dos rostos mais conhecidos desta grande constelação mexicana, conseguindo um extenso público em toda a América Latina e criando uma empatia junto ao espectador que lhe possibilitaria uma longa carreira fílmica desenvolvida em mais de cinquenta títulos, entre curta e longa metragens. Sua personagem, um pícaro burlesco do folclore urbano mexicano, conhecido como *peladito*, apresentava uma *mise-en-scène* baseada numa caracterização bastante popular de um anti-herói, pobre habitante da periferia da Cidade do México, que tinha no seu falar acelerado e sem sentido seu ponto forte de interpretação. Sua experiência verborrágica foi desenvolvida à exaustão em suas inúmeras aparições na tela e, de tão popular, acabou por tornar-se verbete de dicionários mexicanos. Hoje, o verbo *cantinflar* está dicionarizado no México e tem como significado “falar, falar e não dizer nada”.

Que sentido seria possível construir num discurso aparentemente pauta-

## Estudos Socine de Cinema

do pelo *nonsense* desta personagem mexicana de fins dos anos 30, começo dos anos 40? De que maneira Cantinflas expõe uma leitura possível do México deste período justamente apresentando aquilo que parece não ser apresentado através de uma verborragia desconstrutora de um sentido inteligível que se funda numa lógica formal aristotélica? Como atribuir sentido ao sem-sentido? Responder a tais perguntas me parece imprescindível também para investigar possíveis gestos de identificação que foram construídos entre público e personagem. Desta forma, desvelar o sentido do cantinflado é também uma tentativa de aproximação a este público popular, de massas latino-americanas formadas na década de 40 que, por alguma maneira se identificava com este “discurso do sem-sentido”, com esta lógica do nonsense.

### **A época de ouro do cinema mexicano**

O cinema mexicano começou a formar seu vasto público latino-americano em fins dos anos 30, numa época em que o país discutia seus valores, tentando forjar novos conceitos que pudessem identificar um novo projeto de nação.

A Revolução de 1910 tinha como desafio incorporar o povo, ou o conceito que dele se tinha então, num processo de reconstrução nacional. Era necessário romper com a política porfirista que construiu um país que não previa a inclusão da grande maioria indígena e mestiça no seu projeto nacional. Desta forma, o México presenciou, entre os anos 20 e 40, um grande debate interno que mobilizou seus intelectuais, artistas e políticos em todas as esferas de produção de cultura. Por toda a parte e por todos os meios de comunicação, seja rádio, revistas, jornais, música, teatro, dança, artes plásticas, cinema, a tônica do momento era dar conta da discussão do que seria o “tipicamente mexicano”, “o povo mexicano”, a “identidade nacional” construída nos valores de uma “autêntica” mexicanidade. Deste amplo debate nacional, participavam não somente a intelectualidade mexicana mas também muitos ilustres estrangeiros que, atraídos pelos novos ventos revolucionários populares soprados pela Revolução Mexicana, deram sua contribuição nessa reconfiguração de identidade. Por lá passaram André Breton, os fotógrafos Tina Modotti, Henri Cartier-Bresson e Edward Weston, os cineastas Eisenstein e Luis Buñuel e o revolucionário russo Leon Trotsky, que, nos anos 30, conseguiu asilo político no governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) quando perseguido pela política de Stalin.

Configurava-se uma época muito fértil, onde se opunham, neste grande mural de idéias e conceitos, forças identificadas com um discurso hispanista, de um lado, e indigenista, de outro (Monfort, 1994).

Os hispanistas acreditavam que os elementos herdados da “Pátria Mãe” eram o que havia dado caráter aos mexicanos. A Conquista teria sido um acontecimento doloroso, porém necessário, para levar o México à “civilização”, tirando-o da “barbárie” em que se assentavam as culturas pré-colombianas. Os grandes legados da civilização mexicana, para os hispanistas, teriam sido a própria língua castelhana e a religião católica, expressa no fervoroso culto à Virgem de

Guadalupe, “*la madrecita de los mexicanos*”, “*la reina de Latinoamérica*”.

Para os indigenistas, o sentido da mexicanidade estava no reconhecimento de suas tradições ancestrais. Por isso, reivindicam um passado indígena, brutalmente negado pela chegada dos espanhóis. O indígena foi tomado como elemento que carregava em si o que de mais autêntico havia na cultura mexicana. Os meios de comunicação não cansavam de divulgar a imagem de um indígena heróico, valente, virtuoso, romantizado e completamente distante da realidade vivida pelos povos indígenas daquelas décadas.

Politicamente, os hispanistas estiveram mais ligados aos estratos mais conservadores da sociedade, muitas vezes identificados com as forças políticas que sustentaram o porfirismo e com o discurso da Igreja Católica. Desta forma, os governos pós-revolucionários articulavam-se em torno das idéias nacionalistas vinculadas aos projetos indigenistas, que muitas vezes contavam com o apoio público oficial<sup>2</sup>. Isso se percebia mais claramente no âmbito da oficialidade, já que na cultura popular, tais contribuições hispânicas encontravam-se mescladas e assimiladas em suas raízes históricas.

O governo de Lázaro Cárdenas (1934-1940) foi fundamental para a “Época de Ouro do Cinema Mexicano”. Organizando o movimento dos trabalhadores urbanos (através da criação da Confederação de Trabalhadores do México – CTM –, que se converteu num dos pilares do cardenismo), efetivando uma reforma agrária baseada numa estrutura comunal dos ejidos e controlando o Exército, de onde era originário, seu governo tinha um forte cunho nacionalista e reformista (tendo sido responsável pela nacionalização da Companhia de Petróleo, em 1938, contrariando interesses estrangeiros) (Camím e Meyer, 2000). Em 1939, um decreto de seu governo impõe aos exibidores a projeção obrigatória de filmes nacionais. São montados grandes e modernos estúdios de cinema mexicanos, sendo a Filmex e a Clasa as duas maiores companhias de cinema de então, no México. O cinema se converte de artesanato a uma das mais importantes indústrias mexicanas.<sup>3</sup> Configura-se o *star-system* mexicano ao mesmo tempo em que o cinema já é, definitivamente, um espetáculo de massas, um poderoso meio de comunicação que institui e desperta valores, hábitos, desejos, modelos, ídolos, paixões.

### ***Cantinflas e sua mise-en-scène verborrágica***

Cantinflas teve sua origem no teatro de variedades e nos espetáculos circenses. Seu público era o da periferia da Cidade do México. Tais espetáculos, conhecidos como “teatro de carpa”, muito populares nas primeiras décadas do século XX nos arrabaldes da cidade, possibilitavam uma encenação baseada na improvisação e no contato direto com o público. Essa formação teve muita importância porque possibilitou ao artista o desenvolvimento dos gestuais de reconhecimento e identificação com um público que iria ampliar mais tarde, mediado pelo cinema.

Foram nessas experiências que Mario Moreno cria sua personagem,

Cantinflas, um tipo burlesco e irreverente que, com malícia e engenhosidade dribla as adversidades de um cotidiano duro, sofrido e pobre na periferia de uma grande cidade latino-americana. Cantinflas, assim como muitas outras personagens que compõem a galeria de “anti-heróis” da história da comédia mundial, é um herdeiro das novelas picarescas. Dialoga diretamente com Lázaro, personagem da novela de autoria desconhecida que surgiu na Espanha no século XVI, *Lazarillo de Tormes*. Parodiando os romances cavaleirescos medievais, que traziam seus heróis reafirmando seus rígidos códigos de honra e de conduta, Lázaro tem nas agruras do dia-a-dia seu mais terrível vilão. E as enfrenta com as armas que tem, sendo socialmente desprovido: sua astúcia e picardia. É nesta linhagem que se insere Cantinflas, filiado ao discurso da paródia picaresca.

Cantinflas é um “peladito”, personagem do folclore urbano mexicano. O peladito é um tipo da periferia da cidade do México, socialmente excluído, de um falar grosseiro e popularesco. Samuel Ramos, em seu célebre *El perfil del hombre y la cultura en México* assim descreve o *peladito*:

“Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Detenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El ‘pelado’ pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento (...) Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo (...) Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda.” (*apud* Monsiváis, 1988: 89)

Cantinflas apresenta um peladito mais cômico, mais burlesco, menos agressivo, mas não menos inquieto. Sua verborragia frenética baseada num jogo discursivo de palavras que roçam o nonsense é o que chamo, neste trabalho, de *cantinflado*.

É importante pensar que Cantinflas cria seu palavrório em uma época absolutamente verbalista, como já foi colocado anteriormente, em que discursos demagógicos travestiam os espetáculos populares tentando dar conta da resignificação de conceitos num novo projeto de identidade nacional. Neste contexto de oratória desenfreada, onde políticos, intelectuais e artistas promovem um debate sem fim, o discurso aparentemente desconexo de Cantinflas assume seu primeiro significado. E vem com uma força paródica denunciadora do atordoamento de um povo que ainda se percebe efetivamente alijado deste processo de construção nacional. A resposta cantinflasca é o discurso do peladito que não se sente inserido neste contexto de nação.

O cantinflado chega açoitando a linguagem culta, trazendo a público um falar das ruas, maculado de incertezas gramaticais, partindo do nada e chegando a lugar nenhum, rindo de si mesmo, confundindo seu interlocutor no jogo nauseante de palavras que percorrem tresloucadas um labirinto rítmico-verbal.

“En este panorama Cantinflas es, casi literalmente, la erupción de la plebe en el idioma. Antes de él los *peladitos* – los parias urbanos – sólo existían en el espectáculo como motivos pintorescos, los expulsados de la idea de nación por razones obvias, de esas que se captan nada más verlos u oírlos durante un minuto. A Cantinflas lo ayuda la integración novedosísima de un lenguaje, no muy seguro de sus significados, y un movimiento corporal que dice irreverencia, desparpajo, incredulidad ante las jerarquías sociales, asombro porque le piden que entienda asuntos para nada de su incumbencia.” (Monsiváis, s.d.)

O cantinflado pode ser percebido, então, como um fenômeno de embate. Um confronto entre um discurso revestido de um sentido já dado, construído a partir de uma relação de poder, em geral emitido por um sujeito que denota alguma autoridade e o discurso livre, desapegado de um sentido formal, de uma lógica já conhecida e assimilada, que Carlos Monsiváis muito apropriadamente traduz como “habla circular y el ‘jazz’ incomprendible de sus ritmos verbales” (Monsiváis, 2000: 69).

“El detalle de la oralidad de Cantinflas es que su lenguaje está abarrotado de juegos de palabras y cambios semánticos; Cantinflas deja correr la máquina del lenguaje, confundiendo a todos los personajes que lo rodean sin que él realmente pierda el hilo de su discurso. Es el Otro quien pierde el referente. Él sabe lo que dice, pero su mundo alrededor no tiene la menor idea.” (Esterrich e Santiago-Reyes, 1997: 111)

Esta pode ser uma leitura possível do cantinflado, atribuindo-lhe um sentido que se revela a partir de uma análise que articule o fenômeno lingüístico com as condições de produção que o engendraram. O que antes se revestia de um nonsense desarticulado e insensato assume um caráter contextualizado numa denúncia paródica e irreverente. A identificação com um imenso público latino-americano reflete as possibilidades de atuação deste humor escrachado, desconstruindo um discurso oficial, deixando claro a monofonia deste falar.

É interessante pensar que Cantinflas só poderia existir *no cinema sonoro*, ou seja, a oralidade é parte irremediavelmente intrínseca à sua *mise-en-scène*. A palavra dita, verbalizada, é o gestual de representação que confere identidade à personagem.

A partir desta constatação, é necessário enfatizar a importância da materialidade sonora que modula o diálogo e impregna de sentido o discurso da autoridade e da submissão. Lembrando o discurso como a palavra em movimento, podemos inserir neste conceito a materialidade sonora que imprime um movimento físico-lingüístico que constrói um sentido.<sup>4</sup>

O cantinflado apresenta, então, através do nonsense, um grande sentido de denúncia. Cantinflas esvazia o sentido formal de uma lógica cartesiana, denunciando o autoritarismo monofônico da autoridade. O nonsense é o grande articulador deste discurso. O que antes poderia parecer um simples embaralhamento de palavras, assume sob esta interpretação, uma força de denúncia.

**Notas**

<sup>1</sup> Segundo Silvia Oroz, em seu estudo sobre o melodrama latino-americano (1992), tal cinema trabalhou de maneira muito intensa mitos da cultura judaico-cristã como o amor, a paixão, o incesto e a mulher (que se apresentava em seis protótipos femininos básicos: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada).

<sup>3</sup> Muitos artistas que estavam comprometidos com um resgate da cultura pré-hispânica colaboraram com os governos revolucionários. Diego Rivera pintou muitos murais com esta temática em prédios públicos, revelando o “povo mexicano” através de sua ancestralidade indígena. Miguel M. Ponce, músico de formação erudita, dedicou-se a buscar nas raízes mais profundas das tradições folclóricas de seu povo – muitas vezes identificado com o indígena – a reconfiguração de uma identidade nacional. Seu trabalho foi adotado em 1916 pelo programa nacionalista oficial.

<sup>4</sup> Também tiveram importância neste crescimento do cinema mexicano as circunstâncias históricas internacionais. A produção espanhola estava desativada em função da Guerra Civil e o cinema argentino sofria boicote por parte dos EUA (que sobretaxavam os equipamentos e materiais de cinema exportados para lá) em função da simpatia que o governo de Perón nutria pelo nazi-fascismo. Isso contribuiu com que os filmes mexicanos conquistassem a hegemonia de filmes falados em espanhol no mercado latinoamericano.

<sup>5</sup> É importante ler o que diz Souza (1999), em seu estudo sobre a língua indígena Bakairi, acerca da dimensão polifônica instaurada no espaço da materialidade sonora. “A dimensão polifônica aí parece ser outra porque o sonoro não é acessório e secundário ao que se diz no nível segmental. O sonoro permite recuperar enunciados que não são ditos através das palavras, mas que são ditos através dos recursos da oralidade.” (Souza, 1999: 191)

**Referências Bibliográficas**

- CAMÍN, Hector Aguilar e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana – história mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ESTERRICH, Carmelo e SANTIAGO-REYES, Angel M. “De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas.” Rio de Janeiro: *Cinemas* n° 7 setembro/outubro 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6ª ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de Familia – cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla (notas sobre el público del cine en México)” In MONSIVÁIS, Carlos e BONFIL, Carlos. *A través del espejo: el cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Editorial Grijalbo, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Ahí está el detalle”: el habla y el cine de México. Comunicação proferida em Congresso em Zacatecas. s.d. ([www.cvc.cervantes.es/actcult/congreso/cine/comunicaciones/monsivais.htm](http://www.cvc.cervantes.es/actcult/congreso/cine/comunicaciones/monsivais.htm))

- MONTFORT, Ricardo Perez. "Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940." In BLANCARTE, Roberto (org.). Cultura e identidade nacional. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ORLANDI, Eni P. Análise de discurso. Campinas: Pontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993.
- OROZ, Silvia. Melodrama – o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.
- PINHEIRO, Suely Reis. "A paródia da linguagem e a paródia gestual". Rio de Janeiro: Cinemais n° 26 novembro/dezembro 2000.
- PARANAGUÁ, Paulo. Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood. São Paulo: L&PM, 1985.
- PAZ, Octavio. Laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta a El laberinto de la soledad. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- REYES, Aurelio de los. Medio siglo de cine mexicano (1896-1947). México: Editorial Trillas, 1987 (reimp. 1997)
- RIERA, Emilio Garcia. El cine mexicano. México: ERA, 1963.
- SOUZA, Tania C. Clemente de. Discurso e oralidade – um estudo em língua indígena. Niterói: Publicações do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação UFF, 1999.

**JOGOS CINEMATOGRAFICOS:  
LUZ, CÂMERA E ILUSÃO**

# A montagem digital e o efeito ilinx

BERNADETTE LYRA

UNIP E USP

## Introdução

Este trabalho parte da reflexão sobre os efeitos provocados pela montagem digital no filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (1999) de Marcelo Mazagão, atribuindo a esses efeitos uma característica lúdica de *ilinx*<sup>1</sup>.

À primeira vista, *Nós que aqui estamos...* pretende ser um registro de acontecimentos históricos ocorridos no século XX<sup>2</sup>. Porém, o filme oscila entre a documentação pré-existente de fatos e os fatos criados pelas imagens:

Um filme-memória sobre o século XX, a partir de recortes biográficos reais e ficcionais de pequenos e grandes personagens. Noventa e cinco por cento das imagens são de arquivo: filmes antigos, fotos e reportagens de TV.<sup>3</sup>

Assim, *Nós que aqui estamos...* atua como um jogo cinematográfico, armado para brincar com o imaginário dos espectadores que configuram, cada um, sua história particular do século, a partir das múltiplas referências reais coletadas pelo diretor.

Mas, o que confere a singularidade dessa espécie de *puzzle*, é a montagem. Marcelo Mazagão fez uso de computadores e *softwares*, o que permitiu um tipo de montagem plurirreferencial, dando forma à fantasiosa mistura de nomes, personagens e datas de que o filme se vale para criar um vertiginoso embaralhamento de falso/verdadeiro<sup>4</sup>.

A tentativa desse trabalho é verificar as condições em que se dá a emergência de certos efeitos temporais de sentido na estratégia dessa montagem digital<sup>5</sup>.

## A montagem como estratégia

Sabemos que um filme, apesar de seqüencializado, não é percebido como uma série de quadros. Na verdade, para que haja a percepção fílmica por parte do aparelho visual dos espectadores, ocorre uma engenhosa combinatória de tempo e espaço.

Essa regra é essencial, por dois motivos: a) um filme só é percebido graças ao *efeito-phi* – que permite o famoso engano do olho do espectador, quando este vê em movimento imagens paradas e projetadas dentro de uma determinada proporção temporal; b) esse efeito se alia ao *mascaramento visual*, conseguido pela ocultação da objetiva do projetor por uma paleta rotativa que permite que as imagens não se acumulem ao mesmo tempo na retina .

## Estudos Socine de Cinema

Dessa forma, o deslizamento do tempo por cima do espaço se torna a condição básica do encontro do aparato de projeção de cinema com o aparelho bio-receptor. Assim, o cinema se baseia em uma imagem temporalizada<sup>6</sup> e, também, se desenrola no tempo habilmente estruturado. Ou seja, um filme é a reunião de vários blocos, que constituem os planos, em certas condições de ordem e duração. Esse é o princípio que rege a montagem.

A montagem de planos de um filme é antes de tudo a seqüencialização de blocos de tempo, entre os quais nada mais há do que relações temporais implícitas (Aumont, 1993, p.169). Com a montagem se pode dar a ilusão de que duas porções de espaço, filmadas em locais diversos, constituem os componentes de uma cena unitária e contínua. Essa impressão de realidade – ou melhor de lugar – e de continuidade – de tempo – é o resultado de uma série de mecanismos usados durante a filmagem.

Montar um filme é, antes de tudo, cortar (*découpage*, em francês; *cutting*, em inglês) e colar. Assim, por exemplo, a montagem clássica cola pedaços de filme para serem recolados mentalmente pelos espectadores, formando um universo fechado e transparente.

Esses jogos de espaço-tempo do cinema envolvem tanto a parte bio-neurológica da percepção quanto os processos intelectuais e imaginários dos espectadores.

Os variados tipos de montagem permitem variadas formas de reconstituição diegética<sup>7</sup>, encaixando o tempo narrativo no tempo real de um filme. Por exemplo, a utilização de cortes desarmônicos, como ocorre em *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard, adapta as ações imediatas e irregulares das personagens aos minutos de duração. A justaposição de planos alternados de um rebanho de ovelhas com a massa de operários a caminho da fábrica, em *Tempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, opera analogicamente pela dissimetria que as imagens apresentadas oferecem no desenvolvimento do tempo, quando se constata que os operários pertencem à história narrada, mas as ovelhas, não. A sucessão da imagem de um osso lançado ao espaço por um homem das cavernas pela imagem de uma nave espacial rodando no cosmos, em *2001, Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, marcando, respectivamente, o fim e o início de uma longa seqüência no filme, representam o mais longo salto temporal da história do cinema.

Uma das mais curiosas formas de montagem é a reunião de materiais de proveniência diversa – publicidade, textos escritos, pedaços de peças televisivas – como acontece em vários filmes de Jean-Luc Godard. Em *Pierrot, le Fou* (1965). Essa frenética disposição espacial de discontinuidades de imagens se faz acompanhar das discontinuidades temporais que rege os registros narrativos.

Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, a montagem segue essa linha de *colagem*. Porém, por ser feita em uma mesa de edição eletrônica, tanto une blocos de materiais em planos diversos, à moda de Godard – datas, fotos, seqüências de outros filmes etc – quanto, simultaneamente, ocorre dentro dos *frames* – imagens visuais e sonoras, vindas de lugares diversos, com enquadra-

mento diversos, convivem no interior do quadro. Assim, tudo é organizado pela materialização de um estado plurirreferencial e politemporal, a cada instante, diante dos espectadores que têm de reorganizar o filme externa e internamente, a uma vez.. Uma única exceção é o *travelling* final com que a câmera se retira do cemitério, andando para trás, até atravessar o pórtico onde está gravado o título do filme, que só então aparece.

Essa fragmentação e colagem intensivas que a montagem opera nas imagens responde pelo efeito de um encurtamento do tempo necessário à elaboração do entendimento, seleção e compreensão das imagens no cérebro do receptor. A narrativa e a história, então, passam a ser fruto da contingência<sup>8</sup> entre o modo de ver e o modo de mostrar. Essa configuração, é por si, lúdica. Mas, difere, por exemplo, das trucagens de Méliès, no começo do século, pois, somente o uso do aparato digital poderia conferir tamanha precisão à simultaneidade olho/imagem.

Assim, graças à montagem digital, cria-se um procedimento que entrelaça imagens colhidas em uma realidade anterior, fotográfica e cinematográfica (a pretensa narrativa documentária de vidas e de fatos ocorridos ao longo do século XX) a uma desvairada ficção.

Dentro de uma vertente analógica, podemos tomar o efeito assim provocado pelo efeito *ilinx*, ou seja, o efeito de vertigem, pois, segundo Caillois, em *Os jogos e os homens*, *ilinx* destrói, por um instante, a estabilidade da percepção, elidindo a lucidez da consciência (Caillois, 1990, p.43). O sobrecarregamento imposto pela montagem impede o espectador de considerar analiticamente os dados “históricos” e “não históricos” apresentados em conjunto.

### **O efeito *ilinx***

Para considerar *ilinx*, na montagem cinematográfica, é indispensável pensar no conceito de tensão que aparece ao se considerar o dispositivo que ajusta filme/espectador.

Em primeiro lugar, a tensão é uma manifestação biológica que se concentra justamente naquilo que a neurobiologia costuma apresentar como traço diferencial do homem: a emoção, a afetividade.

Vista assim, como concentração emotiva, a tensão é anterior a todo e qualquer sentido filmico, pois o sentido exige um percurso. A tensão, ao contrário, é simultânea e cumulativa. Ela é anterior a qualquer esforço técnico, inclusive o da montagem, para estabelecer uma coerência narrativa em um filme. No entanto, transparece como distensão no efeito narrativo conseguido, que vem em sua esteira.

Esse pontuado tensão-distensão é acentuado para mais ou para menos em alguns filmes. Depende da concentração existente em cada imagem e blocos escolhidos pelo corte e o seqüencial procedimento narrativo.

Podemos examinar como filmes que se utilizam de longos planos-seqüência, como *A marca da maldade* (1958) de Orson Welles, ou *Festim diabó-*

## Estudos Socine de Cinema

lico (1948) de Alfred Hitchcock, fazem uso de uma longa distensão dentro da tensão, em contraponto com os frenéticos filmes de ação do último cinema americano, como *Velocidade máxima* (1994), de Jan De Bont. Observa-se que, nos primeiros, a tensão dos blocos escolhidos se distende lentamente dentro de si mesma e, assim, a ação se prolonga diante dos espectadores, conferindo veracidade analógica ao tempo dos fatos; nos segundos, a montagem em cortes secos e curtos volta, obsessivamente, ao ponto de tensão, aproximando os fatos e instituindo uma seqüencialidade veloz e quase inverossímil à duração. Já *Matrix* (1999) dos irmãos Andi e Larry Wachowsky, é o modelo de quanto a tecnologia digital pode afetar a apreensão temporal e diegética, como na seqüência da trajetória da bala, em que o espectador visualisa o tempo “real” decorrido, do disparo pela arma do agente às acrobacias de Neo para desviar-se do projétil.

Em *Nós que aqui estamos...* a possibilidade de juntar na mesa de edição digital todas as imagens visuais e sonoras em um só *frame* procede dentro de uma tensão absoluta, ou melhor, de um pontuado de tensões tão intenso, que o espaço de alívio conseguido pelo cérebro dos espectadores é aquele mínimo que fica entre dois blocos, os quais seqüenciam uma história, no rol das pequenas histórias que se passam por documentárias. O resultado é que os espectadores já não distinguem o que pode ser verdadeiro ou falso.

### Conclusão

A montagem digital do filme é responsável direta pela tensão que existe em todas as imagens, em todas as seqüências, em todas as narrativas, subvertendo o efeito mimético da realidade. O olho e o ouvido dos espectadores começam, também, a atuar contra a mimese. Na subversão e na carnavalização que se instalam, a história do século XX se repete em forma de ilusão puramente imagética.

### Notas

<sup>1</sup> *Ilinx* é uma das quatro dominantes do jogo, considerando o papel da vertigem no desempenho lúdico. As demais dominantes são *Agon*, *Alea*, *Mimicry*, que respondem respectivamente pela competição, sorte e simulacro. Ver Caillouis, R. 1990, p.32.

<sup>2</sup> O filme traz como subtítulo: “Histórias de pequenos & grandes personagens deste século”.

<sup>3</sup> Apresentação inscrita no vídeo-cassete, formato pelo qual o filme entrou também no mercado.

<sup>4</sup> O computador *Dual Pentium II*, 300MHz e a placa *Perception Video Recorder Board* são citados nos créditos, quase como co-autores do filme (após 200 horas de edição, 247 CTRL+ALT+DEL e 13 re-instalações do *Windows NT*), bem como o software de edição *Speed Razor 3.51*.

<sup>5</sup> Não se trata, porém, de significação ou de interpretação, como poderia ser deduzido de procedimentos como o efeito Kulechov, que tem o nome do diretor russo que o

experimentou, ao mostrar em três segmentos diferentes os mesmos planos nada expressivos do ator Mozzuchin, em seqüência com os planos de a) um prato de sopa, b) o corpo de uma mulher arrumado num caixão, c) uma menina brincando. Os grupos de espectadores a que foram mostrados os três segmentos atribuíram à idêntica imagem inexpressiva do ator, três diferentes expressões, de significados completamente diversos: a) de fome, b) de dor, c) de alegria e serenidade.

<sup>6</sup> Essa idéia de tempo como elemento essencial ao cinema foi explorada por inúmeros diretores na realização de seus filmes. Tarkovski, um dos mais fervorosos usuários dela, afirma que *a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo é o mais precioso potencial do cinema*. Cf. Tarkovski, 1990, p.71.

<sup>7</sup> O termo diegese indica uma estrutura de mundo possível. Foi usado por Étienne Spouriau em *L'univers fímiqúe*. Paris, Flammarion, 1953.

<sup>8</sup> Contingência é um conceito engendrado numa relação de simultaneidade que se opõe ao conceito de linearidade em uma relação de causa e efeito.

### **Referências Bibliográficas**

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1993.  
CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa, Cotovia, 1990  
GODARD, Jean-Luc. *JLG par JLG*. Paris, Cahiers du Cinéma/L'Étoile, 1985.  
TARKOVSKI, Andrei. *Le temps scellé*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1989.

# Câmera de inclusão em Eduardo Coutinho

GELSON SANTANA  
USP, DOUTORANDO

*hay como una magia en el cine:  
la cámara potencia la realidad.  
Néstor Almendros*

## I.

O digital domesticou os modos de *ser* da câmera no cinema. Desse modo, a câmera perdeu totalmente sua “aura”. Sem a aura benjaminiana, a câmera foi desmitificada naquilo que talvez fosse o último elo entre o cinema que acontecia nos anos 60 e os dias de hoje. O cinema que transformou a câmera em personagem.

Lars von Trier experimentou produzir um efeito em seu último filme em película, *Ondas do destino* (1996), no qual a câmera parece figurar o estado mental da personagem principal ao mesmo tempo que desconstrói qualquer possibilidade de identificação do espectador com a personagem e, em segundo grau, com o filme. Esse efeito foi usado novamente em seu filme seguinte já feito com câmera digital “Os idiotas” (1998).

Estamos diante de uma impossibilidade antropológica: enquanto a câmera de película parece nunca se aproximar do objeto, a câmera digital, em um jogo contrário, parece nem tomar conhecimento e sim atravessar o objeto. A câmera digital dá ao objeto outro estatuto, outra natureza, mesmo porque certo peso e a natureza quente de determinados procedimentos desaparecem da imagem no digital.

A câmera de película cria um efeito de *impossibilidade*, de *intransitividade*. Enquanto a câmera digital cria um efeito que podemos denominar de *apossibilidade*, uma imagem mais que transitiva. Em que consiste este efeito, já que a câmera digital deixa entrever em seu modo de captar o que está a sua frente para em seguida configura-lo no espaço lúdico do dispositivo?

A resposta pode estar naquilo que chamarei de “inclusão”. O efeito de inclusão, de estar na ação, no caso, por exemplo, de Eduardo Coutinho. Uma espécie de penetrabilidade concêntrica da câmera digital contra uma penetrabilidade periférica da câmera de película.

De qualquer maneira, a *impossibilidade* foi sempre tomada como um “efeito de real” no cinema. Enquanto a *apossibilidade* parece caracterizar para o cinema uma nova categoria de efeitos que retira das imagens qualquer contorno referencial quanto ao efeito de real; ou poderíamos dizer que refigura o efeito

de real. Com a câmera digital a imagem cinematográfica habita uma zona morta, onde o lugar dos efeitos está desvinculado da própria imagem. Diria que o digital proporciona uma imagem sem matriz, uma imagem cujo referencial é fraco.

Essa *possibilidade* invade o discurso do filme, torna-o outro. Produz uma outra demanda de sentido, uma outra demanda de entendimento para o enlace narrativo. Nem as câmeras de vídeo analógica portáteis foram capazes desse efeito que categoriza de maneira tão imediata essa nova imagem, agora transitiva, no cinema. A câmera digital vai além, ela estabeleceu outras formas para o imaginário que realimenta o espaço fílmico. É o emblema de uma atualidade da imagem que configura novos efeitos de sentido.

## 2.

Nos filmes de Eduardo Coutinho, *Santo Forte* e *Babilônia 2000* a câmera adquire um estatuto de transitividade que só é possível a partir de sua materialidade digital (entre outras coisas, estamos falando em uma série de ganhos provocados pelas câmeras digitais portáteis como tamanho, leveza e qualidade de imagem etc.). Dessa forma, a câmera deixa de ser um objeto de referencialidade explícita, como no filme *Um cabra marcado para morrer* (1984), do mesmo diretor, para se tornar um objeto de referencialidade implícita. Se pensarmos que a “aura” provoca um efeito de estranhamento, a câmera digital no seu modo de materialidade não oferece qualquer “estranhamento”. Por isso, o efeito doméstico da câmera, isto é, transitivo, nestes dois filmes de Eduardo Coutinho.

Referindo-se a *Um cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho observa: “precisava conversar com os personagens como se conversa na vida real”. Isto porque o diretor “não deveria continuar sendo um fantasma como em geral acontece”. Eduardo coloca seu modo de fazer cinema como uma “divisão de trabalho sempre informal, nunca rígida, inclui um personagem que fala e responde com o olhar, e às vezes também pergunta, um diretor que ouve e às vezes pergunta, olhando nos olhos do personagem, um técnico de som que ouve e grava, colado nos interlocutores, um *cameraman* que ouve, porque está sempre próximo, vê e decide na hora como a conversa deve ser vista, e um assistente que precisa saber a hora de duplicar a imagem”.

E conclui dizendo que esta técnica “pode dar a impressão de contradição entre crença no ‘real’ e tentativa de distanciamento. Na verdade penso que o filme vive dessa e de outras tensões, plenamente assumidas entre realidade e ficção, pessoa e personagem, naturalismo e estranhamento, emoção e reflexão, sujeito e objeto”.

Numa entrevista que tem *Santo forte* como tema, Eduardo Coutinho deixa claro seu método: “Não filmo entrevistas. Filmo conversas. Meus documentários são sempre o resultado do encontro entre duas pessoas, geralmente de origem social diferente, mediado pela câmera. Não é a câmera que

altera a espontaneidade da situação retratada, e sim essa entrada de um indivíduo de outro meio (no caso eu) naquele universo”. E por fim afirma: “Acho importante deixar claro que havia uma câmera ali, e que tudo o que está no filme foi produzido pela situação de filmagem, ou seja, pelo contato meu e da equipe com a pessoa que fala”.

O caráter aparentemente contraditório, mas bastante pertinente quanto ao efeito final buscado nos filmes de Eduardo Coutinho, pode ser entendido quando ele afirma: “quando eu filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem.”

Mas em *Santo forte* Eduardo Coutinho perseguiu, na fala dos personagens, uma “poética”. Por ser uma fala que carrega um imaginário muito rico “é poética”. “A poesia vem do que dizem os personagens, não da filmagem. Esta tem que ser extremamente bruta”. O vídeo tornou possível o filmar continuamente sem interrupção, o que em película seria impossível. “Quando acaba o filme e você tem de interromper o depoimento para trocar de rolo, estraga tudo. Esfria o clima, inibe o personagem. Resolvi dar prioridade total ao discurso dos personagens.”

Eduardo Coutinho faz um cinema que Ismail Xavier denominou de “entre-lugar” e que, nos anos 90 em um filme como *Santo forte*, promove “um retorno de figuras e espaços sociais típicos do Cinema Novo”. Ao mesmo tempo que “tenta responder a problemas colocados pela tradição do documentário. Essa tradição, que foi criada e se desenvolveu com a ligação dos documentários à militância política, partia do pressuposto de que o cineasta tinha o direito de tocar nos seus temas de maneira engajada. Ele podia usar os oprimidos como exemplo daquilo que estava errado na vida social. O cineasta se sentia dotado de mandato popular”, conclui Ismail.

Mas esse cinema do “entre-lugar” de Eduardo Coutinho não se esquece que diante da câmera tudo se torna encenação. Chamo “encenação” àquilo que Ismail Xavier chamou de “teatro”. É justamente a ênfase de Coutinho nessa “encenação” a responsável pelo jogo ambíguo entre identificação e não-identificação no espaço lúdico entre o filme e o espectador.

### 3.

O popular como procedimento de Eduardo Coutinho, provoca o popular como ideologia do Cinema Novo. Essa diferença se instancia exatamente na distinção entre exibir e mostrar.

Dessa forma, existe “o popular” do Cinema Novo, esse popular é extrínseco. Existe “o popular” de Eduardo Coutinho, ele é intrínseco. Colocado dessa maneira estamos falando do popular como categoria.

Estamos falando do popular como procedimento e não como ideologia. A opção pelo vídeo digital e pelo documentário é uma via de enlace que determina o cinema intrínseco de Eduardo Coutinho.

Uma via de enlace entre tema e procedimento. Uma convergência do “ex-

terno” com o “interno”. A “cultura popular” nesse sentido se traveste em “popular” (como “personagem” e não só como tema). O jogo interno se estabelece quando o que chamamos de cultura popular se faz presente como reflexão a partir do conflito que demarca realizador e tema.

Por isso, “o personagem” de Eduardo Coutinho desenha os procedimentos ao mesmo tempo que atualiza a práxis reflexiva do diretor. O procedimento abre mão de um modo de cinema, para incluir, quer dizer, realizar na práxis o conceito que, para o Cinema Novo ficou somente no âmbito estético. O estético (como categoria ideológica) move “o popular” em, por exemplo, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) de Glauber Rocha etc.

Esse “estético” resulta de um “pensar através”; é esse jogo que Eduardo Coutinho tenta evitar ao distinguir “exibir” e “mostrar”. O intelectual que reflete sobre uma realidade “exibe” e o intelectual orgânico, aquele que se insere em uma realidade “mostra”.

Eduardo Coutinho parece ser fruto de uma espécie de compromisso dialético que começaria na Chanchada se somaria ao Cinema Novo e desembocaria em *Um cabra marcado para morrer* e, posteriormente, *Santo Forte*.

Se o popular se traveste em tema e em ação, isto é, se “mostra”, é porque a tecnologia digital possibilita a E. Coutinho um cinema orgânico “produto de uma situação de filmagem”.

Assim, a câmera de inclusão tenta ser um elo polarizador e não um espelho de conflitos, indo além do que nos anos 60 foi chamado de “cultura popular”.

Neste caso, aquilo que se pode denominar como ideológico não precisa ser provocado ou invocado ele é um componente do sistema, e não uma fonte primordial de convergência expressiva.

#### 4.

Determinados parâmetros materiais são importantes na base da formação de uma imagem, o tamanho e o peso, constituem elementos essenciais quando estamos usando câmera na mão, por exemplo. O tempo de duração de um plano é outro fator importante. Com câmeras digitais podemos ter tempos que variam de 30 minutos a 60 minutos. Com câmeras de película o tempo máximo de filmagem é 10 minutos.

O próprio Coutinho deixa bem claro: “Filmei em vídeo não por economia, mas por opção. Com um chassi de 30 minutos, eu podia ligar a câmera antes de começar a conversa. O fluxo era contínuo.”

Ele complementa, em outra entrevista, dizendo que “cada personagem deu um depoimento único, de 40, 50 minutos, no máximo uma hora. Todos eles, sem exceção, foram filmados de um ângulo fixo, com uma zoom que permitia apenas uma variação mínima do close no rosto ao plano médio”.

O equipamento usado para edição foi o Avid, “que é um equipamento de

## Estudos Socine de Cinema

edição não-linear, e fiz uma montagem absolutamente linear, mantendo os depoimentos em sua integridade, respeitando o retrato que cada personagem faz de si mesmo”.

Eduardo Coutinho acreditava que “podia fazer um filme desprezando inteiramente essa coisa do plano de corte, que torna a montagem suave, ‘invisível’. Tenho 50 planos descontínuos no filme, alguns ligados por cortes aparentemente pavorosos. Minha idéia é a seguinte: depois do terceiro ou quarto corte descontínuo o público se esquece disso, por causa do fluxo verbal”.

De que outra maneira o individual-particular que constrói o cotidiano e, por conseguinte, a história, no seu extrato de cultura, poderia ser “captada” senão através de um fluxo contínuo de imagem, no qual o estranhamento, tanto material quanto de classe, fosse quebrado e as marcas dessa expressão de classe pudessem ficar impressas na imagem.

E. Coutinho usa a palavra “personagem” como sinônimo de “agente da história”. O “personagem” determina o rumo que o filme vai tomar, ao mesmo tempo que é determinado pela presença da câmera, assim como é um “agente” determinante/ determinado da história.

O cinema de Eduardo Coutinho é um cinema de lugar, da construção de um “lugar”. Neste “lugar” o lúdico se posta para indiciar o “real” ao mesmo tempo que o representa, num jogo de espelhos que reflete o espectador como um dos vértices.

## Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 165-196.

COUTINHO, Eduardo (entrevista). Diretor retrata Brasil oculto em ‘Santo forte’. Folha de S. Paulo (Ilustrada), 14 agosto 1999, p. 4.

\_\_\_\_\_(entrevista). A cultura do transe. Folha de S. Paulo (Ilustrada), 28 novembro 1999, p. 9.

LYRA, Bernadette. Vendo um filme ou atravessando um território de jogo. In: *Significação*, nº 13, 1999, pp. 29-44.

MOURA, Edgar. Câmera na mão – som direto e informação. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

XAVIER, Ismail (entrevista). O cinema brasileiro dos anos 90. In: Praga n. 9 – junho 2000, pp. 97-138.

\_\_\_\_\_(entrevista). O cinema brasileiro hoje – encontros inesperados. Folha de S. Paulo (Mais!), 03 dezembro 2000, pp. 08-13.

## **Filmes lúdicos no cinema brasileiro: Júlio Bressane e Guilherme de Almeida Prado**

RENATO LUIZ PUCCI JR.

USP, DOUTORANDO

### **I. Cinema paramétrico**

Vários elementos que marcam o cinema de Bressane podem ser vistos já na abertura de *O Rei do Baralho* (1973). Após a imagem de Marta Anderson ao espelho, corta-se com “falha”, ou seja, deixam-se ver fotogramas queimados. Denunciam a presença da câmera as notórias cenas com a aparição da equipe técnica e atores ainda fora de seus papéis. A atriz fala e não se ouve som algum. Está num camarim e passa maquiagem, quando surge no espelho o reflexo de um homem jovem e cabeludo, cabelos cacheados, sem camisa — o próprio Bressane, é claro. Segue-se um close de Grande Otelo, luz estourada branqueando a tela; a câmera reflete-se no espelho diversas vezes; Marta e Grande Otelo caminham na direção da câmera, enquanto olham e sorriem para ela. Corta-se para o título *O Rei do Baralho*.

Uma palavra sobre a seqüência posterior. Durante três minutos o mar bate nas rochas, câmera estática, ninguém no enquadramento; até que Grande Otelo surge ao fundo, minúsculo, atravessa a tela e desaparece à esquerda; o enquadramento volta a ter apenas o mar e as rochas. A longa duração da seqüência, sem que nada aconteça durante um tempo incrível, contraria regras do cinema comercial que vigoram desde o início do século XX, pois não faz avançar a narração. Aliás, a essa altura já se passaram oito minutos de projeção, o que num filme convencional daria para contar a história de uma vida, e, por enquanto, a narração não caminhou um passo. Em suma, assiste-se a tudo o que seria eliminado na montagem de um filme pautado pelo naturalismo clássico.

De acordo com a classificação de David Bordwell, *O Rei do Baralho* pode ser entendido como um exemplo de narração paramétrica. Com base em Noël Burch, que primeiro fez uso do conceito “parâmetro” na teoria cinematográfica, Bordwell caracteriza a forma de cinema que prioriza o papel dos parâmetros sobre exigências da trama (Bordwell, 1985: 274 e ss.). Parâmetro é qualquer elemento técnico, como ângulo e altura da câmera, duração do plano, iluminação, formas de montagem, direção e velocidade do movimento, definição de foco. Filme paramétrico é aquele em que os parâmetros prevalecem sobre a história que está sendo contada: quando elipses e repetições agudas tomam conta da narração, pode-se dizer que o estilo está impondo sua vontade, sinal de que se desenvolve uma narração paramétrica (p. 288). Os parâmetros

se emancipam da diegese, isto é, do mundo criado pela narração. Um exemplo: a abertura de *O Rei do Baralho* já dura vários minutos quando, de súbito, escuta-se um samba na trilha sonora, tocado por inteiro e que acaba muito antes de a seqüência terminar, sem qualquer justificativa. A inserção descontextualizada da música extradiegética perturbaria a narração de qualquer filme clássico. Em *O Rei do Baralho* esse parâmetro é repetido muitas vezes, sem o mais insignificante acréscimo na trama.

Não vou entrar em detalhes historiográficos, mas o cinema paramétrico tem parentesco com a música serial, em que a composição joga com os elementos musicais sem se basear na tonalidade como a música pré-modernista (Burch, 1992: 73; Bordwell, 1985: 275, 279). Na literatura, a composição paramétrica rendeu o *Nouveau Roman*, por exemplo em Alain Robbe-Grillet, também roteirista de *O Ano Passado em Marienbad*, filme paramétrico por excelência (Bordwell, 1985: 276,278).

A narração paramétrica pode ser uma tortura para o espectador típico, faminto por significações e por ver a história caminhar em linha reta até o final.<sup>1</sup> Uma das finalidades de tais filmes é chocar o público através de “estruturas de agressão” (BURCH, 1992: 149-163). Gastar três minutos com o mar batendo nas rochas, fazer o personagem passar pelo enquadramento, deixar a tela vazia de novo e não dar nenhuma explicação – eis o que é tantalizar o espectador comum, pois este pode captar uma ordem nisso tudo, mas é incapaz de perceber o menor sentido. Parâmetros como luz estourada e cortes sem fluência são tratados como munição para agredir o público e lhe causar mal-estar.<sup>2</sup>

Liga-se tudo isso à idéia de desfamiliarização, tal como definida pelos formalistas russos: é preciso quebrar a acomodação em relação ao cotidiano (Shklosvsky, 1965: 11-18). O espectador quer ilusão de realidade? O parâmetro “câmera visualizada na tela” é repetido à exaustão para que se rompam definitivamente as expectativas. Quer narrativa com início, meio e fim, nessa ordem? Os parâmetros jogam entre si, esvaziam a diegese, de modo que ao acabar a projeção seja impossível concluir sobre o que aconteceu na história.

## 2. Cinema pós-moderno

A abertura de *A Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988) é quase antípoda à de *O Rei do Baralho*. Após exibir-se o título, a tela fica escura e escuta-se uma música romântica. A voz-over diz:

Foi numa dessas noites quentes e úmidas de verão, quando o calor deixa tudo imóvel e você, pensando em escapar da realidade, resolve ir ao cinema.

Numa palavra: já se desenvolve uma narração. A voz descreve a chegada do personagem ao cinema, enquanto surge um homem com sobretudo e chapéu de aba mole ao estilo antigo, a acender a lâmpada numa residência. Pode-se perceber que na imagem há outra narração, paralela àquela introduzida pela voz-over. Duas histórias caminharão juntas por algum tempo:

1.<sup>a</sup>) a de Lucas (Antônio Fagundes), que vai ao cinema e lá fantasia o assédio à desconhecida que está algumas cadeiras ao lado;

2.<sup>a</sup>) o homem com sobretudo e chapéu (José Mayer) conversa com uma mulher a respeito do assassinato do marido dela, que ambos estão tramando.

Não é difícil de entender que a segunda história é a que o homem que foi ao cinema assiste na tela, pois vozes e ruídos da segunda história são ouvidos na platéia em que estão os personagens da primeira história.

*A Dama do Cine Shangai* começa com duas narrações, uma dentro da outra, ambas trazendo lembranças de filmes antigos à mente de cinéfilos: a voz-over do protagonista, usual no cinema *noir*, explicita o caráter intertextual de *A Dama*, cujo título faz alusão ao célebre *noir* de Orson Welles. A história dentro da história é também uma reconstituição de filmes do mesmo tipo, como *Pacto de Sangue* (Billy Wilder, 1944). Apesar de a segunda história estar em andamento quando Lucas entra no cinema, sua semelhança com os padrões conhecidos não deixa os espectadores perdidos. Aqueles que já viram filmes *noir* devem inclusive se sentir bem à vontade.

É óbvio que em *A Dama do Cine Shangai* não aparecem cenas de filmagem, técnicos e atores olhando para a câmera, cortes “desajeitados”, luz estourada, música extradiegética intempestiva, planos longos demais e sem ação. Isso poderia dar a entender que o filme seria um exemplo de cinema clássico, no qual estão proibidos tais “ruídos”. De fato, se imaginarmos o espectador ideal de filmes hollywoodianos, afeito a narrativas claras, continuidade espaciotemporal e impressão de realidade, é acaciano dizer que lhe seria bem mais fácil acompanhar *A Dama* que *O Rei do Baralho*.

Ocorre que não é exatamente assim. Já no trecho inicial de *A Dama*, *descarrilhamentos* tiram aqui e ali a narração do cânone convencional. Em primeiro lugar, a atriz (Maitê Proença) que faz o papel da espectadora que o protagonista paquera no cinema é a mesma que interpreta a cúmplice do assassinato no filme dentro do filme, o que pode produzir, para quem perceba a ocorrência, uma forte sensação de estranheza. Em segundo lugar, quando se apagam as luzes na sala do cinema, um feixe luminoso incide sobre os olhos de Lucas, numa inverossímil composição visual. No único momento em que aparecem ao mesmo tempo tanto a sala de cinema como a tela, nesta se vê um telefone gigantesco. É claro que pequenos objetos podem aparecer enormes na tela; entretanto, é chocante a visualização simultânea de espectadores minúsculos e um aparelho de telefone tão maior do que eles.

*A Dama do Cine Shangai* pertence a um grupo de filmes que sofreu pesados ataques da crítica que defende a “tradição moderna do cinema brasileiro”:

São filmes alinhados com o desejo dos senhores do poder e com a banalidade da cultura (Ab’Saber, 1995: 63);

Dão as costas para as utopias dos anos sessenta, concretizadas no Cinema Novo e no Cinema Marginal (Machado Jr., 1997: 110);

## Estudos Socine de Cinema

São um retrocesso frente ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal (Parente, 1998: 133).

O principal motivo para essa oposição é que filmes como *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e *A Dama* não aderem à estética da ruptura, que exige a presença do “absolutamente novo” a fim de chocar os espectadores e livrá-los dos condicionamentos da cultura de massa. É claro que isso se relaciona com a política de oposição sistemática à indústria cultural, política que jamais aceitaria a retomada pouco ou nada crítica do cinema hollywoodiano, presente já na abertura de *A Dama*.

Examine-se melhor esse filme.

Sua narração não pode ser encaixada na classificação de Bordwell aqui esboçada. Não é clássica porque o ilusionismo se rompe, mesmo que não com a mesma frequência que em Bressane; não é paramétrica porque não possui “deformidades”: as elipses e repetições agudas.

Tem-se consolidado nos últimos anos a expressão “pós-moderno” para designar filmes da linha de *A Dama do Cine Shangai* que, em poucas palavras, operam ao mesmo tempo com elementos da cultura de massa, sem criticá-la de maneira drástica, e com recursos modernistas, como o distanciamento antiilusionista.<sup>3</sup> Com isso, está assegurada a acessibilidade do público à narrativa, pois há suficientes elementos conhecidos, como a música extradiagética a reforçar a dramaticidade e composições espaciotemporais coerentes e há muito abolidas em filmes modernistas. Ilusionismo alterna-se com distanciamento e, por isso, vê-se a seqüência no interior do cinema constituir-se de maneira plausível para olhos que exigem verossimilhança – até que se percebam detalhes como a identidade entre a atriz que faz a mulher na platéia e a que interpreta a assassina no filme dentro do filme.

Há, em *A Dama*, a recusa em impor o novo ao espectador, tanto que os críticos que atacam esses filmes apontam que “o cinema dos anos oitenta é impotente, pois é incapaz de nos fazer crer e desejar o novo” (Parente, 1998: 127). De fato, sente-se em *A Dama*, a descrença na idéia de “novo absoluto”, tanto que a narrativa é construída a partir de elementos da história do cinema, sem desvirtuá-los como o faz o cinema modernista.

### 3. Cinema marginal e cinema pós-moderno

Uma ligação inusitada entre o Cinema Marginal e filmes como *A Dama do Cine Shangai* foi estabelecida por um dos críticos que com mais afinco atacou o citado grupo de filmes brasileiros. Ao contrário dos que trataram Cinema Novo e Cinema Marginal como ambos se merecessem total respeito crítico, o autor assumiu que apenas o Cinema Novo seria respeitável, por ser o único utópico e a transmitir uma mensagem revolucionária. Disse que:

Os filmes-ensaios do Cinema Marginal de inícios dos 70, entre complexos, perplexos e violentos, dispensavam amplamente o texto como prática con-

servadora de uma tendência que não interessava. Estavam abertas, nesta via de práxis, as portas para a fantasmagoria dos anos oitenta, onde os diretores vão entender apenas a materialidade técnica do filme como sua salvação (AB'SABER, 1995: 58).

Segundo ele, filmes como *O Rei do Baralho* teriam em comum com *A Dama* o fato de relegarem a mensagem: não teriam nenhuma preocupação com o conteúdo universalizante e político que fora típico do Cinema Novo.

Talvez esse nosso colega tenha percebido algo importante. Não vejo a menor evidência de que o filme brasileiro pós-moderno tenha origem no Cinema Marginal; entretanto, por mais diferentes que sejam essas linhas de criação, têm elas algo em comum: o jogo.

Considere-se o que ocorreria, caso, no longínquo ano de 1973, aquele espectador ideal do cinema clássico se visse diante de *O Rei do Baralho*. É de se supor que lhe ocorreria a rejeição total pelo filme. Talvez o infeliz saia do cinema antes de meia hora de projeção. Esse não é, contudo, o único tipo de espectador. O próprio Bressane já disse que faz seus filmes para quinhentas pessoas, aquelas que seriam capazes de apreciar seu trabalho. Esses privilegiados não iriam se desfamiliarizar, pois já estão acostumados à estética da ruptura e à narração paramétrica. Pois então: que relação o público intelectualmente preparado pode ter com *O Rei do Baralho*? Numa hipótese nada arriscada, pode-se supor que ele se *deleita* com a inventividade incontestável de Bressane, deleite que seria o indício de que tal público joga com o filme.

É sempre necessário esclarecer que, no sentido aqui empregado, jogos *não* são atividades pueris ou regressivas, ao contrário do que supõe o senso comum. Entendo jogo como uma atividade que está na base de grande parte da relação com a cultura. Na definição clássica de Johan Huizinga:

Jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana” (HUIZINGA, 1996: 33).

Que isso se relacione com as artes e, em especial, com o cinema, é assunto estudado há décadas por Roger Caillois (1990) e outros teóricos. Meu ponto aqui é mais específico. Em primeiro lugar, pergunto: o que acontece quando o espectador comum se depara com o jogo paramétrico? Resposta provável: ele sai do jogo. O cinema paramétrico, tem em si, um aspecto de antijogo, uma vez que possui uma finalidade prática para as combinações de parâmetros: a desfamiliarização de quem estiver acomodado à percepção cotidiana. No entanto, o público que deseja ver a inventividade do cineasta, que faz questão de reparar nas novidades de linguagem, nas rupturas em relação às normas clássicas, esse público trata o filme como um jogo, como algo dotado de um fim em si mesmo. Daí o possível gozo do público cativo de Bressane.

Alguns pesquisadores não se furtam a mostrar esse aspecto lúdico do cine-

ma paramétrico. Carlos Adriano Rosa, por exemplo, enfatiza o “sentido lúdico das empreitadas intelectuais e cognitivas” de cineastas que criam segundo esse paradigma (2000: 33). Ele, inclusive, acompanha Bordwell ao assumir que filmes paramétricos induzem a crítica a interpretações banais. Pode-se imaginar um exemplo disso com a cena de *O Rei do Baralho* em que uma luminária balança diante de Grande Otelo, e a sombra deste move-se de um lado para o outro, interminavelmente. Não seria difícil alguém elaborar interpretações como “a cena é uma metáfora da oscilação entre o bem (luz) e o mal (a escuridão) que existe no personagem”. Além da vulgaridade e do caráter indecoroso da formulação, por associar o mal à cor negra, haveria um equívoco em relação ao tipo de cinema em questão: confunde-se cinema paramétrico e cinema de arte, *O Ano Passado em Marienbad* com *A Noite*. Em Antonioni, de fato as ambigüidades exigem a participação interpretativa do público; cinema paramétrico, porém, opera com sintaxes não-semantizáveis, o que exige o público de ficar procurando mensagens, embora não o proíba de fazer isso. É possível encontrar alegorias nos primeiros filmes de Bressane ou alusões de sentido cultural em toda a sua filmografia; no entanto, o tipo de jogo que elabora e propõe possui mais relação com a permutação dos parâmetros do que com sentidos pré-estabelecidos. No exemplo que indiquei, está em jogo o parâmetro iluminação, com sua alternância de claro e escuro, parâmetro operado inúmeras vezes em *O Rei do Baralho*, desde a ênfase no contraste entre Grande Otelo e a loira e branca Marta Anderson, entre seus figurinos, entre Marta na penumbra e Grande Otelo sob luz estourada.

#### 4. O jogo de A Dama do Cine Shangai

É bem diferente o jogo proposto por Guilherme de Almeida Prado. Existe em *A Dama* uma história, complexa mas inteligível; há continuidade espaciotemporal e certa coerência lógica. Todavia, esses elementos são quebrados de forma intermitente, de modo que o espectador que capte a ironia do uso dos clichês pode-se colocar numa posição a meio caminho entre ilusão e não-ilusão. Por isso eu disse que filmes pós-modernos combinam elementos da cultura de massa, no caso a linguagem clássica, com ao menos um componente modernista, o antiilusionismo. É desse oscilar que o público pode tirar prazer.

O espectador que não capte as regras do jogo pós-moderno não está necessariamente excluído da partida, ao contrário do que sucede no cinema paramétrico; afinal existe um eixo narrativo que pode ser acompanhado: Lucas vai ao cinema, conhece Suzana, tenta seduzi-la, encontram-se no apartamento que ele tenta vender, ela e o marido compram o imóvel, Lucas desconfia de uma trama etc. A principal crítica que espectadores comuns fazem a filmes pós-modernos é a de que estes seriam malfeitos, *trash* mesmo, pois os marcadores de ironia, como os gestos artificiosos e diálogos forçados são vistos como falhas. Nem por isso deixam de compreender a maior parte da narrativa.

Em suma, o jogo pós-moderno é muito menos excludente do que o paramétrico. Ambos, porém, são jogos.

## Conclusão

Não vou minimizar as diferenças entre *O Rei do Baralho* e *A Dama*: elas existem e são marcantes. A oposição de Bressane ao cinema convencional é radicalmente maior do que em Guilherme de Almeida Prado, pois faz questão de destruir sua regra de ouro, a mimese, ao passo que o diretor de *A Dama* contemporiza, dando sinais de respeito pelo cinema do passado, por mais que se aproprie de procedimentos do próprio modernismo.

São maneiras diferentes de fazer cinema, alternativas rivais à disposição de quem se põe a filmar. Ainda citando Bordwell, enfatizo que a história dos estilos é composta por uma dinâmica de forças competidoras – mesmo que para alguns só exista a divisão entre o que é válido (a forma cinematográfica específica a que aderiram) e o resto, que seria abominável desde a raiz.

## Notas

<sup>1</sup> Como a ansiosa Padma, com seu “*what-happened-nextism*”, no romance *Midnight's Children*, de Salman Rushdie.

<sup>2</sup> As relações intertextuais são tratadas da mesma forma. Marta Anderson beija Grande Otelo e levanta o pé para trás, o gesto de mulheres enamoradas em filmes românticos, repetido diversas vezes, sempre de forma acintosa, sem conexão com o fio de história que se desenrola. É uma forma paródica e crítica, de cunho modernista, com sentido agressivo em relação ao uso habitual do gesto no cinema.

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, HUTCHEON, 1991; PUCCI JR., 1996; PARENTE, 1998: 126-30.

## Referências Bibliográficas

- AB'SABER, Tales A. Muxfeldt. (1995). *O Cinema Paulista dos Anos Oitenta: Um Problema da Cultura*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- BORDWELL, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- BURCH, Noël. (1992). *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- CAILLOIS, Roger. (1990). *Os Jogos e os Homens*. Lisboa: Cotovia.
- HUIZINGA, Johan. (1996). *Homo Ludens*. 4.ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- HUTCHEON, Linda. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- MACHADO JR., Rubens L. Ribeiro. (1997). *Estudo da Organização do Espaço em Terra em Transe*. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- 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, set., p. 211-220.

## Estudos Socine de Cinema

ROSA, Carlos Adriano J. de. (2000). *Um Cinema Paramétrico-Estrutural — Existência e Incidência no Cinema Brasileiro*. Dissertação (mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

SHKLOVSKY, Victor. (1965). "Art as Technique". In: *Russian Formalist Criticism — Four Essays*. Lincoln e Londres: University of Nebraska Press.

**CINEMA ITALIANO**

## **Black Sunday – Uma breve análise sobre o cinema gótico de Mario Bava**

MARCELO CARRARD ARAUJO  
UNICAMP, DOUTORANDO

A cinematografia italiana consagrou-se mundialmente através do trabalho de grandes cineastas e de uma série de gêneros e escolas específicas, tais como: as clássicas comédias populares; a herança do trabalho dos diretores que fundaram e difundiram o neo-realismo cinematográfico do pós-Segunda Guerra; os *westerns* de mestres como Sergio Leone, com a colaboração do ator norte-americano Clint Eastwood; os grandes dramas e manifestos políticos de cineastas como Gillo Pontecorvo e Bernardo Bertolucci, o cinema de poesia de Pier Paolo Pasolini, e a originalidade de Fellini.

Inserido nessa consagrada cinematografia, um gênero muito cultuado e pouco conhecido do grande público, apesar de sua vasta e singular produção, é o do terror italiano, que teve como seu grande fundador o cineasta Mario Bava. Os filmes de terror eram malvistas na Itália, principalmente durante o governo de Mussolini. Já nos anos 50, Bava, que foi operador de câmera de mestres como Roberto Rossellini, colaborou com o diretor Ricardo Freda, na realização do primeiro filme italiano moderno de terror, *I Vampiri*, de 1956, e dois anos depois essa colaboração continuou em *Caltik*.

Após essas duas colaborações com Freda, Bava se prepara para filmar seu primeiro longa como diretor, *Black Sunday*, em 1960, também conhecido como *The Mask of Satan*, inspirado no título original em italiano *La maschera del demonio*. No ano anterior, a produtora inglesa *Hammer* havia realizado uma nova versão da história clássica do Conde Drácula, alcançando grande êxito comercial.

A distribuidora americana AIP – American International Pictures não aprovou o nome *The Mask of Satan*, por causa da palavra *Satan*, e só lançou o filme nos Estados Unidos em 1961, com o título definitivo *Black Sunday*. No Reino Unido, o filme teve problemas com a rígida censura britânica e só foi liberado para exibição nos cinemas em 1968. O filme, fotografado em um belo e elaborado preto e branco, remete-nos aos clássicos da “era de ouro do terror”, que engloba os filmes desse gênero produzidos pela *Universal Pictures* na década de 30. O clima gótico da história e seus labirintos de luz e sombra foram muito bem explorados por esse tipo de direção de fotografia, que ficou a cargo do próprio Bava, função que ele acumularia em seus filmes seguintes. *Black Sunday* é a adaptação para o cinema de uma história sobrenatural, *O Viji*, publicada pela primeira vez em 1835, pelo renomado escritor ucraniano Nikolai

Gogol, muito admirado por Bava, que apreciava demais a literatura russa.

Em *Black Sunday*, a figura central é a de uma vampira condenada à morte na abertura do filme. Um dos maiores mitos do terror italiano, Barbara Steele, atua como protagonista no filme de Bava. Em papel duplo, o da vampira condenada Asa e o da bela Princesa Katia, Steele desfila seu rosto de olhos expressivos e em constantes feições de uma mórbida sensualidade e de um gélido distanciamento, que marcam as atuações posteriores da atriz, como por exemplo, a da nobre sádica do filme de Mario Monicelli, *O incrível exército de Brancaleone*, (*L'armata Brancaleone*, 1965).

A performance de Barbara Steele em *Black Sunday* remete o espectador a um mundo repleto de jogos de luz e sombras, onde ocorre um fenômeno de dupla dramaticidade. Se, por um lado, o rosto da atriz é mostrado com a máscara de ferro, a punição e a condenação da bruxa-vampira Asa, que retorna depois de dois séculos para se vingar dos descendentes daqueles que a condenaram; por outro, o rosto dela na cripta surge se recompondo, repulsivo, com os grandes e expressivos olhos da atriz como destaque dessa segunda máscara.

*Black Sunday*, como praticamente todos os filmes de Mario Bava, foi realizado em estúdio e com baixo orçamento. O diretor preservava o controle total sobre a realização de suas obras cinematográficas e achava que isso só era possível através do controle de todo o processo de criação artística entre as quatro paredes de um estúdio. Essa clausura servia como um laboratório, onde Bava experimentava todas as possibilidades de enquadramento, iluminação e efeitos especiais dentro de uma filmagem. O fato de acumular sempre as funções de diretor de fotografia e muitas vezes ser um dos *cameraman*, explicam sua paixão pelos caminhos da luz em movimento dentro de seus filmes.

A iluminação de cada cena, os climas criados em um simples plano geral durante uma tempestade, os galhos e as formas longilíneas e ogivais, típicas da estética gótica, marcam os caminhos de *Black Sunday*. As cenas escuras na estrada, os cocheiros e os cavalos e o clima de suspense constante influenciaram diretamente outros filmes do gênero do mesmo período, como as produções da *Hammer*, os filmes clássicos de Roger Cormam em suas adaptações para contos de Edgar Allan Poe, bem como até recentemente foram uma influência confessa do cineasta americano Tim Burton, ao realizar o drama gótico *Sleepy Hollow* (*A lenda do cavaleiro sem cabeça*, 1999), filme também realizado em estúdio com cenas que remetem diretamente a *Black Sunday*.

No filme de Bava, a heroína do filme, Katia, também interpretada por Steele, mesmo representando toda uma aura típica e até esperada de uma heroína, possui um lado sombrio, de sexualidade reprimida e de uma certa ambigüidade sexual ao se defrontar com sua sócia, a vampira Asa. Essas características próprias de uma heroína gótica se fazem presentes não só na personagem de *Sleepy Hollow*, interpretada por Cristina Ricci, como na maioria das heroínas góticas presentes nos filmes do diretor italiano Dario Argento, o grande discípulo de Bava..

As sombras e as luzes, presentes na maioria das vezes como elemento

fortemente climático, são uma constante nos filmes de Mario Bava. O movimento dessas luzes e sombras percorre o cenário e o corpo dos atores, numa espécie de transe que na maioria das vezes conduz essas personagens à loucura e à morte. Em *Black Sunday*, a seqüência em que a menina ordenha a vaca enquanto se aproxima uma tempestade tem um início aparentemente simples e, gradualmente adensa, com a luz dos relâmpagos e os precisos movimentos de câmera, criando um clima imaginário de pesadelo, que parece infinito ao acrescentar o *close up* das mãos do vampiro saindo da cova e revelando possuir a mesma máscara usada pela vampira Asa quando condenada.

Em outros filmes de Bava, como *Black Sabbath*, (*I tre volti della paura*, 1963), as seqüências onde luzes e sombras de diferentes cores surgem para colorir os pesadelos são recorrentes, como na qual uma mulher atormentada pela culpa de ter roubado o anel de uma morta em seu leito vaga aterrorizada pelos aposentos de seu apartamento, ouvindo o incessante som de uma goteira, ruído semelhante ao que escutara na casa da morta que roubara. O silêncio interrompido pelo som da goteira, a projeção das cores sobre o corpo da mulher fazem parte de um conjunto de ações que constroem um clima crescente, lento e ininterrupto, de um pesadelo que culminará em morte e vingança.

O plano geral, que mostra a velha moribunda em seu leito de morte através de uma porta aberta com os dois cantos da tela ocupados por partes da parede, cria uma imagem da morte concebida de uma forma singular, quase como um quadro.

Na Itália desse período, surgem livros policiais de capa amarela que passam a ser chamados de *gialli*, amarelos em italiano. O conteúdo desses livros são histórias de *serial killers* em sua maioria de mulheres, e servirão de base para alguns filmes posteriores de Bava. O gênero *giallo* pode certamente ser uma atualização para os anos 60, da literatura e do cinema *noir*, que tiveram essa mesma classificação devido à coloração escura da capa dos livros policiais a inspirarem clássicos do cinema norte-americano da década de 40 e 50.

Dentro desse subgênero do terror italiano, que passou a ser conhecido como *giallo*, destacam-se filmes importantes, como *Blood and Black Lace* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), também de Bava, considerado por um de seus biógrafos, Tim Lucas, como o primeiro filme legítimo do gênero *body count*. Algumas cenas desse filme de Bava foram usadas pelo cineasta espanhol Pedro Almodovar em seu filme *Matador* (idem, 1985), quando, na seqüência inicial em que o protagonista se masturba diante de um televisor, mostram-se imagens de filmes em que mulheres são assassinadas. Algumas dessas cenas, como a inicial da banheira, são citações elaboradas desse filme de Bava. Ainda com relação a essa seqüência da banheira, dois outros diretores recriaram essas mesmas cenas: Dario Argento, no filme *Profondo Rosso* (*Prelúdio para matar*, 1975), também conhecido como *Deep Red*, e John Carpenter, no filme *Halloween 2* (idem, 1981).

Ainda na década de 60, Mario Bava dirige respectivamente os clássicos *The Whip and the Body* ou *La frusta e il Corpo* (1963) e *Kill Baby, Kill* ou

## Estudos Socine de Cinema

*Operazione Paura* (1966), entre outros. No primeiro filme, a presença de um ainda jovem Christopher Lee, e as cenas de sadomasoquismo causaram escândalo na época e sofreram problemas com a censura. No segundo, também uma história gótica, as cenas da menina fantasma na janela, nos corredores do castelo ou da escada em espiral se tornaram clássicas e influenciaram diversos cineastas.

Muitos anos depois, em 1971, Bava dirige o clássico *Bay of Blood*, também conhecido com os nomes de *Ecologia del delitto* (1971) e *The Last House on the Left Part 2*, numa improvável conexão ao clássico maldito *The Last House on the Left* (*Aniversário macabro*, 1970), dirigido por Wes Craven, cujo gênero *body count* envolvendo jovens, sexualidade, culpa e assassinato serviu de modelo e foi literalmente copiado pelos diretores de filmes de terror americanos dos anos 80, como no caso das séries *Halloween* e *Sexta-Feira 13*. Bava dirigiu outros clássicos até sua morte em 1980. Entre eles destacam-se: *Baron Blood*, cujo título original em italiano é *Gli orrori del castello di Norimberga* (1971), rodado em um castelo austríaco, e *The House of the Exorcism*, em italiano, *La casa dell'esorcismo*, também conhecido como *Lisa and The Devil* (1973).

Esse padrão estético recorrente nos filmes de Mario Bava e posteriormente nos de seu principal discípulo, Dario Argento, nos remete diretamente a uma série de fontes originais de influência. Primeiramente, a tradição italiana da ópera, com sua grandiosidade de cenários e temas violentos em seus enredos. Em seguida, temos a forte influência da escola barroca italiana presente na pintura de mestres como Caravaggio, com seu realismo dramático, impresso na expressão e nos atos imortalizados pelos seus modelos e temas recorrentes de violência gráfica, como no caso das cabeças cortadas na série sobre Davi e Golias, entre outras.

Também temos, esteticamente presentes, duas correntes: a do gótico barroco, trabalhado por Henri Focillon e a mais moderna, presente em livros como *Modern Gothic*, de Victor Sage e Allan Loyd Smith, cuja estética gótica recebe uma releitura atualizada, principalmente no cinema, com novos padrões de luz e cor e visões da forma ogival, uma das principais marcas da estética gótica. Um dos expoentes desse gótico moderno é o cinema feito por Dario Argento, que segue uma tradição estético-cinematográfica inaugurada, dentro do gênero terror italiano, pelas mãos de Mario Bava.

### Referências Bibliográficas:

- FOCILLON, Henri. *Arte no ocidente, A idade média românica e gótica*. 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1993.
- HOWARTH, Troy. *The Haunted World of Mario Bava*. Surrey, FabPress, 2001.
- SAGE, Victor & SMITH, Allan Loyd. *Modern Gothic*. Manchester, Manchester, University Press, 1996.

## A mística do heroísmo

CÉLIA REGINA CAVALHEIRO

USP, MESTRANDA

*“mas eu prefiro abrir as janelas pra que entrem todos os insetos” (Caetano Veloso)*

Data registrada: 6 de maio de 1938. O dia da visita de Hitler a Mussolini. Este será o pano de fundo de todo filme *Um dia muito especial*, na verdade o dia seguinte, 7 de maio, quando acontece o desfile da “imponente força bélica italiana”, na via do Forum Imperial, onde, segundo o radialista, “nenhum romano deverá faltar ao histórico evento que acontecerá com a colaboração de duas raças criadas para se entender”. Sabe-se que menos de um ano antes, Mussolini havia feito sua empreitada para o que pensava ser uma conveniente aliança com Hitler: viaja para Berlim e, proferindo seu discurso em alemão, afirma que “o único e grandioso interesse de Hitler e dele é o da Paz”, declarando ainda a ética do fascismo que seria “*sua própria ética: falar claro e aberto quando se é amigo e marchar juntos até o fim*”<sup>1</sup>. Era o nascimento do Eixo Roma-Berlim, o populismo de Mussolini movia multidões em praça pública, ele é o comandante supremo, o Duce, que almejava não só a paz mas cuidar de seu povo e, se possível, da união de raças corajosas, como um verdadeiro pai deve cuidar de seus filhos: semeando o campo, produzindo trabalho e provando que cumpria suas promessas. Nestas circunstâncias, ainda no pré-guerra, quem, como pergunta Antonietta, a uma certa altura do filme, poderia ser contra o fascismo?

Ettore Scola abre a cena com um documentário focalizando a entrada imponente do trem do Führer pela tela em direção ao espectador, que, já um pouco comprometido, ouve a voz do radialista:

“Com as homenagens grandiosas das organizações fascistas enfileiradas ao longo dos trilhos começa a viagem triunfal de Hitler em direção a Roma...

Um canto solene é entoado pelos legionários. Lento e cheio de doçura viril. É a oração do soldado antes da batalha...

Escutando-a se entende como a vontade guerreira dos legionários de Mussolini tenha credibilidade depois de duras provas de combate. A mística do heroísmo e do sacrifício”.

Silêncio. Em oposição ao branco-e-preto do documentário uma imensa bandeira vermelha com o símbolo da suástica ocupa toda a tela, outra verde é desenrolada, a da Itália. A câmera passeia num flagrante ainda silencioso pelas janelas do condomínio, entra por uma delas, é de manhã, uma dona de casa (Antonietta) prepara o café, recolhe as roupas e se põe a acordar a família.

Além do casal, a família está delineada nos quatro filhos: o do meio fuma escondido no banheiro e reclama que não quer ir ao desfile; a moça que se enfeita 'como se fosse a uma festa'; o pequeno, sonolento, vai aceitando ser arrumado; e o mais velho retoca diante do espelho um bigodinho igual ao do Führer. O cotidiano matinal se desenrola: o marido reclama do mau-humor da mulher e da palavra estrangeira *pom pom* usada por um dos filhos, '*deve-se italianizar as palavras*', a mulher aproveita e reclama dos 'jornais' que ele traz para casa. Pronto. A família acordada está absolutamente situada no contexto histórico-social. Identificada em seus gestos mais banais, ela é dada como naturalmente igual a todas, mal ajambrada, porém fértil, unida e espremida no pequeno apartamento mas que, afinal, acolhe a todos.

Plano geral do pátio do condomínio, todos saem arrumados para o grande acontecimento, Antonietta é uma das poucas moradoras a ficar em casa. Ela olha, desolada, para a desordem a sua volta e começa, lenta e distraída, seu trabalho. Não está absorvida nem com raiva, está com sono, até que o pássaro na gaiola a desperta: "Antonietta! Você sabe ou não sabe?" E aí começa nossa história, a narrativa do filme, com esta pergunta *tu sai o non sai?* Vinda de um melro preso na gaiola, pássaro repetidor, cuja pergunta solta, não entendemos muito bem a princípio, mas, no final, quando a vemos em sua janela fechando o livro do amigo e compreendendo passivamente as coisas, a pergunta do melro nos volta à cabeça como vinda de um oráculo, meio que traduzida para 'Antonietta, você quer saber?'

*Rosmunda* escapa e, através das janelas, vemos que um outro vizinho também ficou em casa, ele está sentado, de costas, a câmera entra em seu apartamento fazendo o mesmo itinerário do pássaro. Ele está angustiado diante de um revólver e algumas fotografias, a campainha toca, ele tenta, apressado, ajeitar as coisas. É Antonietta que, pelo olhar do vizinho, percebe que está mal arrumada, sem graça pede para entrar e pegar o pássaro que pousou no parapeito da janela, ele a ajuda. Ela fala do desfile, dos filhos; Gabriele, o vizinho, não ouve, começa a perceber que alguma coisa aconteceu, que, de alguma maneira, a inesperada visita o salvou. Ri. Antonietta tropeça nos livros e alcança *Os 'quatro' Mosqueteiros*, "ah, aquele do concurso da rádio!", ele lhe oferece emprestado, ela diz não ter tempo para ler. O telefone toca, ela se entretém com os passos de dança marcados no chão, o vizinho começa a lhe ensinar a *rumba* enquanto ela vai notando os detalhes do seu próprio desleixo: o chinelo furado, a meia desfiada. Eles estão alegres, mas o rádio da zeladora, alto, abafa a música com o som do desfile, numa clara alusão de quem ou o quê tem mais força.

Citamos aqui um comentário do diretor: "A história, em quanto tal não me interessa. (...) Aquilo que interessa é, sobretudo, a contemporaneidade da

*história: o homem é contemporâneo a si mesmo. Os fatos mudam, mudam os hábitos, a época, mas o que conta é a história do homem, como reage ao ser confrontado com os fatos que lhe passam pela cabeça, que acontecem diante dele*"<sup>2</sup>. Partindo disso, podemos conferir um certo deslocamento que acontece no filme. É como se estivéssemos numa espécie de funil, do dia mais 'grandioso' da história passamos ao dia mais 'especial' na vida de duas pessoas comuns, solitárias, imersas na obviedade dos fatos, da vida como ela é mesmo. Na verdade, a imagem talvez seja a do caleidoscópio, representado no filme com a visão que temos de cima (da janela de Antonietta) do pátio do condomínio: as escadas circulares, onde os moradores vão descendo (sendo vistos através das vidraças do estreito corredor) até darem todos no pátio oval (são dois ou três prédios), onde as pessoas circulam se encontrando até se estreitarem pelo portão de saída. Então temos: um dia específico marcando a história contemporânea; um dia na vida de um país, a Itália; um dia na vida dos moradores de um condomínio; um dia na vida de uma dona de casa e sua família; (um dia) um encontro entre dois vizinhos; um dia na vida de um homossexual. Mas, partindo deste foco, podemos dar uma volta no caleidoscópio que observamos e encontrar de novo o todo, a história geral, inteira, complexa, onde o indivíduo submerge, inserido, misturado, perdendo sua significação vital, apesar de ainda particular. A freqüente revirada neste caleidoscópio, fazendo vir à tona este indivíduo especial (especial porque destacado) é o que encaramos como pólo transgressor no cinema de Scola, e, é justamente a possibilidade deste movimento que nos permite traçar o itinerário de algumas representações.

Antonietta volta para seu apartamento, enquanto coloca as coisas em ordem a voz do radialista transmite o desfile; Gabriele arruma sua correspondência, sua mesa. Ela, da janela, observa o que ele faz com alguma ponta de ciúme, talvez do tipo de vida do vizinho, sua música, seus livros. Ele, pelo telefone, pede a um amigo que ria, porque aquele é um dia especial. A conversa é uma despedida, melancólica, que o personagem tenta reverter em algo engraçado, sem sucesso. Neste ponto a câmera se desloca para o apartamento de Antonietta, desta vez é o vizinho que vai até lá, tendo nas mãos o livro *Os três mosqueteiros*. Gabriele, então, lhe entrega o livro esquecido, ela só aceita se puder demorar para devolver, não tem tempo, com tanto trabalho etc., ele diz que não tem importância, não se trata realmente de um empréstimo, mas Antonietta não sabe que o vizinho vai partir. Toca novamente a campainha, desta vez é a zeladora, uma velha de roupa escura e um buço sobressalente, que, com a desculpa de buscar a chave do terraço, 'avisa' a vizinha que ficou sozinha em casa que "*o sujeito que está ali não é confiável*". Então os dois recém conhecidos travam uma primeira discussão, ela pede que ele vá embora - 'não fica bem' - ele argumenta um pouco desiludido "*sempre fazemos o que os outros querem*", mas acaba ficando para o café, enquanto do rádio ouvimos, em metáfora enviesada, que: "*Esta demonstração coletiva é para mostrar ao hóspede a magnífica realidade da Itália fascista*".

Feita o que podemos chamar de uma primeira escolha um pelo outro, o

que segue é uma cena descompromissada: enquanto o café não fica pronto ele anda de patinete pelo apartamento, ela tenta manter a ordem, ele rouba um chocolate, o despertador toca num lembrete regular. Gabriele chega até a janela e percebe a sua própria janela, do outro lado do condomínio: “É estranho olhar a si mesmo do prédio em frente.” O tom lúdico da cena termina, Antonietta mostra seu álbum sobre Mussolini composto por fotos de jornais, ela se orgulha e conta de como encontrou-se certa vez com o Duce na rua a cavalo, o que sentiu sob a pressão do seu olhar, que desmaiou e naquele mesmo dia soube que estava grávida do mais novo: Vittorio. O que deixa claro ser a virilidade do chefe de Estado o que mobiliza a paixão e fidelidade daquela dona de casa – não exatamente a política – é a imagem do homem forte, protetor, pai e amante ao mesmo tempo, o inseminador. Em seguida Gabriele pergunta se ela concorda com o que está escrito no álbum sobre ‘o gênio ser somente o macho’, ela diz que sim, porque “são sempre os homens que escrevem a história”, e é neste momento que os dois se identificam internamente enquanto minorias. Então ele lhe fala da mãe que pintava, escrevia, era brilhante, “só não teve talento para segurar o marido”, talvez porque não quisesse. Eles se olham e parece que pela primeira vez nossa personagem feminina começa realmente a pensar e fala na própria mãe, que era diferente da dele..., mas, de novo, a campanha interrompe seu fio de compreensão, chamando-a para a realidade do perigo que estava correndo. – Perigo real, como espectador sabemos, estava em começar a perceber que sua situação não era imutável -. Ao abrir a porta depara-se com a zeladora que sentencia: “*Não queria dizer, mas ele é um desmancha-prazer, um antifascista!*”, ao que nossa personagem replica: “*Mas uma pessoa tão distinta, não pode ser um anti-fascista*”. E Gabriele rebate: “*Eu não sou antifascista, o fascismo é que não gosta de mim*”.

O que segue depois desta ‘revelação/denúncia’ é um jogo de sedução: sexual, por parte dela, de cumplicidade por parte dele. Saber esta verdade sobre o amigo só lhe fez aumentar o interesse. Primeiro ela se irrita, agride, se dá por ofendida e sobe para o terraço. Ele a segue, tenta argumentar, pede que ela ria um pouco (como fez com o amigo ao telefone, como se a salvação de uma situação inevitável estivesse no riso, no humor, em contraponto à circunspeção da moral). Como ela está inflexível ele brinca, envolvendo-a com um lençol, finalmente ela ri e os amigos se abraçam. Mas o drama já está instalado: em meio ao terraço repleto de roupas brancas balançando nos varais, como uma dama prestes a ser violada, Antonietta confessa o seu desejo, pede que ele se vá e ao mesmo tempo tenta beijá-lo, Gabriele não corresponde, percebe que a amiga ainda não entendeu o que se passa, e confessa: “*tem uma frase no seu álbum, um homem deve ser marido, pai e soldado. Eu não sou nem marido, nem pai, nem soldado.*” E como uma dama, agora duplamente ofendida, ela lhe dá uma bofetada e então ele reage como um ‘homem’ deve reagir, simula uma investida para que ela sinta seu ‘órgão viril’ e depois, ao som do hino transmitido pela rádio ele grita que é um *frouxo*, um *afeminado*. Ao chegar em seu ápice a cena é invadida pelo som elevado do discurso, que arremata: “*...talvez os bata-*

*lhões poderosos, a força militar do povo fascista, o nosso povo forte, que passa glorioso por Roma*". Ou seja, neste sentido, Gabriele é um anti-fascista, porque um anti-herói, de dentro de sua opção de vida ele não pode exatamente combater o sistema, mas o nega, não o compõe, o personagem interpretado por Mastroianni não é bem um modelo da situação vigente.

Lino Micciché, em resenha de maio de 1977<sup>3</sup>, já observou que este é também um filme sobre "a mulher e sua diversidade, a família e sua solidão, sobre o consenso de massa e a alienação individual, sobre a liberdade e sobre o domínio". Está bem pautado nos diálogos dos protagonistas e na maneira como se desenvolve o relacionamento dos dois, que a escolha do encontro entre uma dona de casa alienada e fascinada pelas forças do poder e um homossexual marginalizado pelos ideais patrióticos serve para ressaltar que, para as minorias frágeis e 'inúteis', sob o ponto de vista da formação de uma raça de 'valor', só resta a união e o mútuo entendimento. Em todas as suas metáforas o filme de Scola trata da manipulação e do sofrimento, implícito ou explícito, consciente ou inconsciente dos excluídos. Seja usando o retrato da comoção nacional diante de um imperialismo paternalista e prepotente, seja contornando os pequenos detalhes que formam o cotidiano afetivo de cada um. Temos como exemplo um quadro que, insistentemente, aparece encostado numa das paredes do apartamento do protagonista, mostrado, *en passant*, em algumas cenas e observado atentamente, sem sabermos bem o porque, pelo personagem interpretado por Sophia Loren. Esse quadro, no final, é embrulhado cuidadosamente, sendo que, fora a mala, é a única coisa que Gabriele leva consigo, significando, talvez, esses pequenos valores, uma espécie de guarda da afetividade que, aos poucos, vai sendo substituída por uma massificação de gostos e ideais. Apesar de tudo isto, o que ainda nos chama a atenção na próxima seqüência – do novo encontro dos dois vizinhos, novo em todos os sentidos pois agora eles sabem – é que não há um fechamento normal, de cumplicidade entre dois infelizes, como se poderia supor depois que ela volta e lhe fala sobre sua vida com o marido. Mas há uma certa vitória do Domínio, uma certa 'conquista' do ideal fascista que acaba sendo efetuada mesmo ali, entre quatro paredes.

Antonietta resolve ir pedir desculpas. Os dois almoçam em silêncio, lá fora o povo grita *Duce, Duce*. Ele lhe conta como foi demitido da rádio e conclui: "*E essa é a coisa mais grave: tentar parecer o que não é. Obrigam você a se envergonhar de você mesmo e se esconder*". Antonietta, numa postura bem melancólica (sentimento que sempre precede uma reflexão), filia-se ao amigo: "*também me sinto humilhada, considerada sem valor... meu marido não fala, ordena... fidelidade? Só é fiel com relação à pátria*". E então relata o seu drama pessoal, que o marido andava com as prostitutas e ela não se importava (enquanto mulher honesta e mãe, sente-se obviamente superior às prostitutas), mas achou uma carta no bolso do marido, muito bem escrita, de uma 'professora', carta que ela jamais saberia escrever igual e sentencia: "*Ela tem mais instrução... é como dizer à mulher que ela é ignorante*". A dor, percebemos, não é obviamente a de ser traída, mas de ser preterida por alguém

‘melhor’, ‘letrada’, culta, que sabe o que ela não sabe. A dor é a da condição de mulher-dona-de-casa, parideira, mas sem valor, que limpa, cozinha, costura, mas não sabe escrever uma carta. A dor é a da consciência. “*Com uma ignorante se faz qualquer coisa, porque não se tem respeito*”.

Os dois se abraçam, ele acaricia seus seios e depois recua, ela dirige sua mão, insiste, querendo mais do que o simples consolo do amigo, Antonietta quer ser desejada por ele que tem um ‘letra belíssima’ e tantos livros; ora, ela quer se vingar do marido. Antonietta literalmente possui o amigo sobre a mesa, embora com doçura, possui o controle da situação, a sua mão esquerda, onde sobressai a grossa aliança de casamento, apalpa o corpo do amigo e finalmente o excita. O ato é consumado e o canto exaltado do desfile se destaca. Esta seqüência, apesar do que se poderia supor, não é de cumplicidade, pois temos a desconfortante sensação que a personagem submissa encontra no homem letrado, porém frouxo, um meio de se igualar às forças que tanto admira: o poder, a virilidade, o controle sobre o que é culto e consciente.

O close agora está na janela do apartamento de Gabriele que dá para a da vizinha. Os dois estão calmos, ele lhe diz que apesar de ter sido bonito não mudou nada da sua condição (de homossexual), mesmo assim ela está feliz. Eles se despedem e Gabriele lhe diz que tê-la encontrado e conhecido, justamente neste dia, tinha sido muito importante. Ela lhe retribui com uma espécie de amor eterno: “*Vou olhar todos os dias para a sua janela*”.

É claro que para a imagem do “antifascista” também havia sido uma vitória, é como se ele tivesse se utilizado da própria ideologia que o desertou para sobreviver ainda um dia e tentar uma nova vida, e, do fundo de sua fragilidade havia conseguido despertar na amiga algum sentimento, ainda que fosse o de revanche, não no sentido de desforra, mas no de ‘recuperar uma posição perdida’. De dentro de sua delicadeza, era como se trabalhasse na clandestinidade, resgatando ao menos uma ovelha do rebanho.

O dia chega ao fim, vemos novamente o pátio do condomínio. A zeladora cumprimenta um a um os moradores que voltam do desfile: “*Senhora, como é Hitler?*” “*Ah, é belíssimo!*” “*Um dia histórico!*”. No jantar, enquanto a família comenta o ‘grande dia’ Antonietta serve a comida, distraída, meio ausente. O pai, empolgadíssimo, adverte os filhos: “*Um dia inesquecível. Vocês tiveram o privilégio de vivê-lo pessoalmente. Daqui a vinte ou trinta anos poderão dizer: aquele dia eu estava lá*”. E Antonietta observa discretamente Gabriele pela janela. Os filhos dormem. O marido a convida a ir para a cama e comenta que “*um dia como o de hoje deve ser comemorado, se tivermos outro filho se chamará Adolf*”. Ela, porém, continua arrumando a cozinha.

Quando fica sozinha Antonietta vai até a cristaleira e pega o livro emprestado, coloca uma cadeira embaixo da janela e começa a ler, pausada. Do outro lado Gabriele arruma a mala, silêncio. O silêncio da noite no condomínio, nem música nem discursos, tudo está quieto. Dois homens o esperam na sala; ela lê e o observa. Eles batem a porta, ela pára de ler e olha para o apartamento que ficou vazio. Levanta-se e, através das altas janelas da escada em espiral;

vê os três homens descendo, os três homens no pátio ovalado; ela, um vulto. Pátio vazio, Antonietta fecha o livro, fecha a janela, a câmara entra pela vidraça e a vemos apagar as luzes, entrar no quarto, se despir, deitar ao lado do marido, desligar o abajur.

A resistência e transformação de cada um, o indivíduo dentro de sua própria perspectiva refletida no contexto histórico. Numa interpretação simbólica onde o particular é o universal podemos ressaltar aqui que os dois personagens se prestam a uma visão crítica da história, equacionada trinta anos depois, (exatamente como imagina o pai conversando com os filhos depois do desfile – tirante o orgulho) e, também, a um estudo do que ocorreu no pré-guerra, de como se deu a aceitação e apoio popular ao que seria um dos maiores horrores do nosso século. Ettore Scola recupera progressivamente o passado contextualizando uma história pessoal, particular. E é esta história pessoal que trava a identificação com o espectador, que se sente diretamente incomodado com a pergunta do pássaro, independente da época em que se encontre. Afinal, *queremos saber?*

### Notas

<sup>1</sup>Trecho do discurso proferido em 28 de setembro de 1938, em Berlim. Fonte: *Balconi e Cannoni. Mussolini. Tutti i discorsi filmati, 1931-1944*, de vídeo Nicola Caracciolo.

<sup>2e3</sup>Declarações reunidas por Roberto Ellero in *Ettore Scola*. Firenze, La Nuova Italia, p. 9, 66 (grifo meu).

**MULHERES**

## **A mediação da mulher na relação entre índios e brancos em *Como Era Gostoso o Meu Francês e Iracema, Uma Transa Amazônica***

ANA LUCIA LOBATO

PESQUISADORA

O cinema brasileiro tem se voltado, com muita frequência para a questão do nacional, tema muitas vezes presente quando os índios figuram como personagens. Meu objetivo é destacar o papel específico da mulher indígena na constituição da nação, através da análise de duas personagens fundamentais do cinema brasileiro: a índia Tupinambá Seboipep, protagonista de *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos e Iracema, personagem principal de *Iracema, Uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky.

O diálogo de tais personagens com a Iracema, de José de Alencar, parece indiscutível. A prosa de Alencar contribuiu de forma significativa para a construção de um dos mais fortes e longevos mitos da construção da nação brasileira, hegemônico durante os séculos XIX – quando se constitui – e grande parte do século XX, e que fala do encontro feliz das três raças presentes em nosso território: o índio, o negro e o branco. É verdade que, como observa Ismail Xavier esse diálogo se dá de forma tensa, pois os filmes produzidos a partir dos anos 60 na América Latina, em razão de sua postura política, tendem a se distanciar da tradição das narrativas fundadoras<sup>1</sup>.

Além da ponte que se estabelece entre os filmes baseado em José de Alencar e aqueles que estão sendo aqui discutidos em razão da questão do nacional, é necessário atentar para o fato de que Iracema, de Alencar, se tornou uma das personagens indígenas mais importantes do cinema brasileiro. Dos seus primórdios até o início da década de 1970, mais da metade da produção de longas-metragens de ficção que tomaram o índio como tema, se baseou na obra de José de Alencar, sendo que dois foram adaptações de *Iracema*<sup>2</sup>.

O que está em questão em torno do par romântico de *Iracema* – a índia Tabajara Iracema e o fidalgo português Martim Soares Moreno – é a constituição da nação, questão que precisa ser enfrentada após a ruptura da colônia com a metrópole. Os índios têm um papel de destaque na moldagem da brasilidade e, embora, como argumenta Alfredo Bosi<sup>3</sup>, fosse razoável que ele ocupasse, no imaginário pós-colonial, o papel de rebelde, já que era o habitante originário do território invadido, o índio de José de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador. Iracema sucumbe de paixão por Martim – sentimento estranho ao seu universo<sup>4</sup> –, colocando-se a sua mercê, numa condição que Machado de

Assis, descreveu como uma espécie de servidão voluntária, de “doce escravidão”<sup>5</sup>. Iracema chega mesmo a se voltar contra seu povo para proteger o fidalgo português, inimigo dos Tabajara, e a ele se unir. Peri, a contrapartida feminina de Iracema, também abandona sua gente a fim de servir Ceci, aprende a falar português, torna-se cristão para poder salvar sua adorada senhora. Ele é a representação do bom selvagem: forte, ativo, belo, livre, nobre, fala português. Na verdade, suas qualidades positivas pertencem ao mundo civilizado, sua força e coragem reproduzem os valores medievais dos romances de cavalaria<sup>6</sup>. É esse índio que se branqueia, que se ocidentaliza, que entra em comunhão com o colonizador e que vai constituir a nação brasileira.

Não se fala em violência do colonizador face às populações indígenas que habitavam o Novo Mundo, afinal, como lembra Bosi<sup>7</sup>, a prosa de Alencar não é uma crônica realista, não tendo, por conseguinte, nenhuma preocupação com a verossimilhança: ela tece o mito. Os conflitos entre o colonizador e os índios são atribuídos à ferocidade de alguns povos indígenas, ferocidade essa reconhecida por Peri<sup>8</sup> e Iracema.

Parafrazeando um dito que se popularizou na cultura brasileira, Peri e Iracema são “índios de alma branca”: seu encontro com o colonizador só é possível porque eles têm consciência de sua inferioridade e respeitam a hierarquia quando se unem ao branco. Considerando que estamos sob a égide do conceito de raça, Peri e Iracema não podendo “branquear” o corpo, se dispõem a uma espécie de “branqueamento cultural” e com isso se habilitam à união com o colonizador, contribuindo para a formação de uma nação mestiça, que se quer cada dia mais branca.

Embora tanto Peri quanto Iracema ocupem posições equivalentes na estrutura do mito de construção da nação brasileira, a personagem feminina apresenta algumas especificidades. Iracema tem o poder da procriação, o que a coloca no papel de geradora da nação, de modo que sua fecunda união com Martim gera o brasileiro Moacir.

\* \* \*

Tanto Seboipep quanto Iracema, a protagonista do filme de Bodanzky, podem ser consideradas antíteses da personagem alencariana. Nenhuma delas vai contribuir para gerar a nação brasileira, seu papel e significado face à nação é de outra ordem.

Em consonância com as informações etnográficas acerca dos índios tupinambá, Seboipep recebe o cativo Francês, tido como português e portanto inimigo, como marido, por um período de oito luas, findo o qual ele será comido. É preciso dar continuidade ao ciclo de vinganças, devorando o inimigo para garantir o devir.

Seboipep não se coloca a serviço da constituição da nação brasileira, pelo contrário, a relação que ela estabelece com o Francês garante a continuidade de seu grupo. Apesar de seu envolvimento com o estrangeiro, ela não perde

de vista seus valores culturais, seu compromisso com sua gente. É o Francês quem passa por um processo de tupinização, aprendendo a viver de acordo com os costumes Tupinambá, a usar o arco e a flecha, participando de diversas atividades como o trabalho na agricultura. Ele é despido, seja no sentido literal deste termo, passando a andar nu como os índios, seja no que diz respeito a seus valores culturais em geral, na forma de cortar o cabelo, de se enfeitar, de falar, já que tem que aprender a língua dos Tupinambá para poder se comunicar com o grupo. Apesar de haver se tornado mulher do Francês, Seboipep o atinge com uma flecha quando ele ensaia uma fuga antes de sua canibalização e participa do ritual antropofágico, comendo a parte do seu corpo que lhe cabia: o pescoço.

*Como Era Gostoso o Meu Francês* rompe com a linhagem que remonta às primeiras adaptações cinematográficas da obra de José de Alencar, e que foi se sedimentando ao longo do século em filmes como *Descobrimento do Brasil* (1937), dirigido por Humberto Mauro, que se constitui de índios inteiramente receptivos ao processo colonizatório, compreendendo os desejos do colonizador e a eles aderindo.

Para alcançar tal resultado, a história é relatada a partir do ponto de vista de Seboipep, que funciona como uma representação da cultura Tupinambá, no interior da qual o filme tem a preocupação de inserir o espectador, fornecendo-lhe elementos que permitam uma compreensão de sua lógica interna. O espectador, ao lado do Francês, vai sendo iniciado na vida cultural Tupinambá, através de cenas em estilo documental, que nos dão a conhecer seus valores, sua lógica interna, possibilitando questionar o perfil do índio traçado nas diversas cartelas que pontuam o filme e que o caracterizam como primitivo, cruel, sem religião, de acordo com a visão hegemônica a respeito das populações indígenas até aquele momento.

Os Tupinambá, apesar de não aderirem ao colonizador e de serem índios canibais, não são tidos como “índios maus” ou demoníacos. Ao resgatar uma outra linhagem de índios, que devoraram o colonizador, como foi o caso dos Caeté que comeram o bispo Sardinha, o filme se apazigua com nossa origem “primitiva”, colocando em cena um outro projeto de nação, uma nação que tem suas especificidades, que não toma como referência primeira o mundo que se diz civilizado. Na chave da antropofagia do Modernismo de 1922, a canibalização do Francês simboliza a devoração do colonizador e a absorção de suas qualidades pela nação brasileira, com digestão à nossa moda.

Embora, como disse antes, ambas as personagens ora analisadas estejam em oposição à personagem alencariana, entre a índia Seboipep, que não sucumbiu aos encantos do colonizador, mantendo-se fiel a seu universo cultural e a Iracema do filme de Bodanzky vai uma enorme diferença. Seboipep, interpretada por Ana Maria Magalhães no auge de sua carreira como atriz, é uma índia no seu esplendor, ativa e bela em seus ornamentos Tupinambá; vive, juntamente com seu grupo social, de forma harmônica e prazerosa no paraíso que era a costa do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVI, época em que se passa a história narrada em *Como Era Gostoso o Meu Francês*. Seboipep tem uma participação ativa em sua relação com o Francês, além de comer seu pes-

coço por ocasião do ritual antropofágico, ela o come sexualmente falando. É ela quem toma a iniciativa no campo sexual, fazendo uma primeira investida, que será repelida pelo Francês; Seboipep reage abocanhando-lhe o pescoço, o que nos remete à canibalização que se seguirá.

Iracema, por outro lado, é o símbolo da decadência, representando o que resultou do contato entre os grupos indígenas brasileiros e o colonizador português. O fidalgo português, Martim Soares Moreno, por quem a índia de Alencar se apaixona, transforma-se em Tião Brasil Grande, um caminhoneiro boçal e malandro que só pensa em “se dar bem” em suas viagens pela Transamazônica. A ele se junta Iracema, após deixar a família com a qual viajara de barco de sua comunidade ribeirinha até Belém, a fim de participar das festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré.

Tião é um homem do sul do país, da região considerada “mais desenvolvida”, que se sente superior ao povo da Amazônia, é a expressão do colonizador interno<sup>9</sup>, que não tem qualquer intenção construtiva face à região Amazônica e sua população, pretendendo tão somente explorá-los ao máximo e em proveito próprio<sup>10</sup>. Martim, por outro lado, é o agente de uma missão grandiosa, o sacrifício da Iracema de Alencar, que tem que romper com sua gente e violar o segredo da jurema, é recompensado pelo amor de Martim e pelo filho que resulta daquela união. No filme de Bodanzky o vínculo que une Tião e Iracema é de outro teor, não há que se falar em idílio. Tião Brasil Grande é implacável com Iracema, para ele ela não passa de uma transa arrumada por Nossa Senhora de Nazaré; quando se encontra satisfeito com seus “serviços sexuais”, a descarta com a maior facilidade, despejando-a, sem preâmbulo, de seu “hotel”. Enquanto Martim se dedica à sua Iracema com amor e consideração, vendo nela a nobreza dos fracos, Tião trata a sua – de quem por vezes esquece o próprio nome, confundindo com “Jurema” – com o maior desdém.

Aqui, ao contrário do mito construído por José de Alencar, não há comunhão, mas exclusão, destruição. A relação com o branco não engrandece, como no caso da índia Tabajara. Para a Iracema que busca a integração na Transamazônica do Brasil Grande, o encontro com o branco significa prostituição, decadência física e moral. A Iracema protagonizada pela paraense Edna de Cássia vai-se degradando ao longo da viagem pela Transamazônica, é devastada, fica banguela, à semelhança do que acontece com a floresta. O filme mostra, assim, o resultado do que fora mistificado pelo paradigma de Alencar.

Iracema é fruto do processo de colonização, da destruturação a que foram submetidos os grupos indígenas, da imposição da cultura do colonizador; tudo isso respaldado, nos primeiros tempos da colonização, no direito de conquista e na missão cristianizadora assumida pelos portugueses e, a partir da segunda metade do século XIX, no credo evolucionista da superioridade do homem branco, que encarnava o estágio de civilização para o qual todos os grupos sociais caminhariam. Iracema e as gerações que a antecederam foram passando por um processo de mudança cultural, adotando diversos elementos da cultura dos brancos, de modo que muitos espectadores provavelmente a consideram uma índia aculturada<sup>11</sup>.

Esta Iracema pungente faz questão de se dizer brasileira, rejeitando veementemente a identidade indígena que lhe é atribuída pelo debochado Tião. Apesar de seu tipo físico evidenciar sua origem, ela tenta se livrar do estigma de primitiva. A violência do processo de colonização, com a imposição de uma profunda mudança cultural, bem como a carga negativa atribuída à condição de índio, nos ajudam a compreender a relação de Iracema com sua identidade indígena. Como brasileira, entretanto, ela terá muitos dissabores, não lhe são oferecidas reais oportunidades de se inserir no mundo dos brancos. Nem índia, nem branca. Iracema fica no limiar, não pertence de forma plena a nenhum lugar, e a nenhum grupo. Acredito que essa falta de identidade, esse desenraizamento seja expresso por ela quando afirma: “A minha sina é outra, correr mundo, andar por aí sem rumo...”. O Brasil retratado em Iracema *Uma Transa Amazônica* é uma nação partida, que não abriga todos os seus integrantes da mesma forma, excluindo uma parcela significativa da população, onde se incluem os povos indígenas e seus descendentes.

## Notas

<sup>1</sup> Ver a esse respeito Ismail Xavier, “A personagem feminina como alegoria nacional no cinema latino-americano”, *Balalaica : Revista Brasileira de Cinema e Cultura*, São Paulo, USP, 1997.

<sup>2</sup> Em 1919 Luiz de Barros escreveu um roteiro para a realização de uma versão de *Iracema*, chegando a escolher o elenco e a iniciar os preparativos para a filmagem, mas o filme não chegou a ser realizado .

<sup>3</sup> Alfredo Bosi , *Dialética da Colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992 p. 177.

<sup>4</sup> Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo B. de Araújo, em “Romeu e Julieta e a origem do Estado”, (in: Gilberto Velho, org., *Arte e sociedade*, Rio de Janeiro, Zahar, 1977) analisam o amor romântico, mostrando que esse sentimento é uma construção própria de um determinado tipo de sociedade e surge num contexto bem específico: o da sociedade ocidental moderna.

<sup>5</sup> Machado de Assis, *apud* Bosi , op. cit., p. 179.

<sup>6</sup> Ver a esse respeito o artigo de Renato Ortiz, intitulado “O Guarani: um mito de fundação da brasilidade”, SBPC, *Ciência e Cultura* 40 (3), mar, 1988, p. 265.

<sup>7</sup> Alfredo Bosi, op. cit. .pp. 179-180.

<sup>8</sup> Enquanto Peri é tido como um homem valoroso, os Aimoré são descritos como selvagens, bárbaros, sinistros, obcecados pela idéia da vingança, “único princípio de direito e justiça que reconheciam”. O próprio Peri afirma que “conhecia a ferocidade desse povo sem pátria e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas...” (José de Alencar, *O Guarani*, São Paulo, Ática, (1857) 1997, p. 76).

<sup>9</sup> Ismail Xavier em “Iracema: transcending cinema verité” (in: Julianne Burton, ed., *The Social Documentary in Latin American.*, London, University of Pittsburg Press, 1990, p. 370) desenvolve esse ponto mostrando como o filme incorpora esse aspecto da

## Estudos Socine de Cinema

oposição colonizador x colonizado na sua própria fatura, através da escolha de Pereio, um ator do sul do país que domina a arte da representação, e Edna de Cássia, uma nativa da Amazônia, não-atriz, que é conduzida em sua encenação por Pereio, ficando explícita a diferença na atuação dos dois.

<sup>10</sup> Essa intenção da parte do colonizador interno de apenas explorar a região da forma mais predatória é colocada didaticamente na cena em que um empresário do sul conversa com um homem da região, em um hotel do centro de Belém. O empresário solicita o apoio de seu interlocutor para um empreendimento que pretende implantar na região, oferecendo-lhe a presidência da empresa, o que na verdade é uma falsa promessa, pois pretende mesmo deixar o cidadão nativo “a ver navios”.

<sup>11</sup> O conceito de “aculturação” caiu em desuso na antropologia face a sua forte conotação evolucionista, indicando uma assimetria na relação entre índios e brancos, de modo que a mudança pela qual as sociedades indígenas passavam seria uma consequência da superioridade do homem branco. Mas esse conceito se popularizou, mantendo o ranço evolucionista.

## **A figura feminina nos filmes que abordam o nordeste brasileiro**

JOSETTE MONZANI  
UFSCAR

Este trabalho é fruto inicial do projeto que venho arquitetando sobre a figura feminina no cinema brasileiro, de seus primórdios, com as meninas de Humberto Mauro, outras divas do cinema mudo, Carmem Santos; até os anos 80, com destaque para a musa do udigrúdi Helena Ignez, e outras atrizes-personagens, assim chamadas por nelas se confundirem, em muitos casos, papéis e personae, com passagem anterior por essa fase que abordarei aqui hoje, que tenta se aproximar do imaginário masculino frente ao feminino, nos filmes que retratam o Nordeste brasileiro.

Trata-se de um estudo mestiço, nos moldes daquele feito por Edgar Morin em “As Estrelas de Cinema” e Ann E. Kaplan em seu livro “A Mulher e o Cinema”, um estudo híbrido, posto que permeado, pelo que já pudemos inferir, pela chanchada e figuras carnavalescas, basta lembrar de Zezé Macedo, Leila Diniz, Odete Lara, Norma Benguell, Anecy Rocha, situadas ao lado de damas trágicas, como Lílian Lemmert e Glauce Rocha.

\* \* \*

Pois bem. Partimos de uma reflexão acerca de *Gabriela, Cravo e Canela*, filme de Bruno Barreto que mostra a cidade de Ilhéus, na Bahia, na década de 20. Assistimos ao filme e resolvemos reler o romance de Jorge Amado. A impressão causada pelo filme fora verdadeira. Ele é mais conservador ainda do que o romance, apesar deste haver sido escrito em 1958, 27 anos antes do filme.

No romance, Malvina, a filha de um Coronel, é moderna, progressista, já um tanto feminista. Lê muito, grandes romances universais; vai ao velório da esposa de um Cel. que havia sido morta por este em virtude de sua traição amorosa; flerta com o engenheiro que vem para a cidade e que era separado da mulher, que enlouquecera, e não queria compromisso com o professor e poeta local.

Ao ter seu romance proibido pelo pai, revolta-se e foge sozinha de Ilhéus (já que o engenheiro, com medo da ameaça de seu pai, a abandona à própria sorte), indo para Salvador onde, tempos depois, sabe-se que está morando só e trabalhando num escritório, o que jamais poderia pensar em fazer em sua cidade natal.

No filme ela quase desaparece: vai ao velório, namora o engenheiro e some da trama. Sua fuga é mal colocada; seu futuro também. Ou seja, seus atos não revelam suas conseqüências e reflexos futuros. Num sinal claro de desprezo pela problemática revelada por essa personagem no romance.

Ainda, a neta do principal Cel. (que é o Cel. Ramiro), que no romance namora o inimigo político do avô, o representante do modernismo chegando a Ilhéus, praticamente inexistente no filme.

E Gabriela, santo deus, parece ser de uma ingenuidade sem limite, como veremos logo mais. E a expressão da alienação: inconseqüente, feliz com sua situação miserável, conformada, boa empregada, excelente cozinheira, gostosa, boa de cama, porém, antes de mais nada, não reivindicativa.

Enfim, tem um nível de alienação tal, perante uma sociedade que faz uso desse fato, que não possui escala de valores, não tem regras morais, então, crê que tudo lhe é permitido, ou seja, tudo o que ela faz, que poderia significar transgressão, não significa. Suas ações tornam-se, portanto, inócuas, em termos de rompimento de regras sociais.

A Revista *Cinemin*, ano I, no. 4, da época (1985, provavelmente), aponta o “crivo da crítica” especializada sobre *Gabriela*. Segundo a matéria da revista (pág. 11, 47 e 48), somente Sonia Braga consegue se salvar no filme. Diz o crítico: “Já é a segunda vez que Sonia Braga vive a personagem de Jorge Amado. A primeira, em 1975, foi na novela homônima da Rede Globo. Por coincidência, essa performance foi um trampolim para a afirmação profissional da atriz e tornou-a nacionalmente famosa. O filme, pelo que se pode prever, vai consagrá-la mundialmente, já que produto de exportação; aliás, de importação, pois é exatamente o oposto: foi feito para conquistar o mercado internacional” (pág. 48).

Isso é a pura verdade.

Ela estreou no cinema fazendo *O Bandido da Luz Vermelha* (em 1968), mas seu primeiro grande papel foi em *A Moreninha*, de 1971, musical produzido pela TV Cultura, com a presença do astro pornô David Cardoso, que só fez e faz sucesso junto às professorinhas do ensino médio.

Sonia Braga, antes de se tornar um sex-symbol, além de haver realizado *A Moreninha*, trabalhou em 1967, sem haver adquirido grande fama, no programa da TV Record, *O Mundo Encantado de Ronnie Von*, como a fadinha que lia as cartas dos telespectadores (consultar: *Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro*. Silva Neto, A. L. SP, Fund. Nestlé de Cultura e FAAP, 98).

O sucesso de Sonia Braga veio realmente após a novela *Gabriela*, apresentada de 14 de abril a 24 de outubro de 1975, na Rede Globo, numa adaptação de Walter George Durst, e com direção de Walter Avancini. Sonia estava perfeita no papel. A adaptação era primorosa, diferentemente do que ocorreu no cinema, e a direção de Avancini, o elenco, a música, os letreiros perfeitos. Veremos a solução dada a uma seqüência do filme e eu comentarei, em seguida, à mesma seqüência realizada para a novela. Há ainda uma historinha pitoresca à respeito da escalação do elenco. Todos os atores foram escolhidos a dedo e, para o papel principal, criou-se até um “clima” de suspense para se decidir

quem faria Gabriela, meio ao estilo da escolha de Scarlett O'Hara, para .... *E o Vento Levou*.

Ainda na TV, Sonia fez, em 78/janeiro de 79, a novela *Dancin' Days*, de incrível sucesso também. Nessa altura, novela ou filme com ela já eram sinônimos de bom público.

Logo em seguida ao sucesso televisivo estrondoso de *Gabriela*, ela foi chamada para fazer o filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* (em 1976). Como afirma o crítico já mencionado, de Cinemin, "quando (Sonia Braga) começou a aparecer no cinema, nos trajes em que nasceu", no caso, em *Dona Flor*, tornou-se um símbolo sexual e campeã de bilheteria (perdendo apenas para os Trapalhões). Depois de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), seguiram-se *A Dama do Lotação* e *Eu te Amo* (1981).

Voltando ao filme, *Gabriela* realmente abriu as portas para Sonia Braga, desta vez para o cinema internacional. Depois desse ela estreou *O Beijo da Mulher Aranha* (em 1985), produção norte-americana e brasileira e *Luar sobre Parador* (em 1988), produção americana; e mudou-se definitivamente para os Estados Unidos.

Quanto ao roteiro, no filme, este é péssimo. O roteirista Leopoldo Serran queixou-se da produção (por mutilações feitas à trama) e das co-autorias (atribuídas a Bruno Barreto e Flávio Tambellini Jr.), segundo Serran, falsas. Toda a carga sóciopolítica e de crítica de costumes foi abandonada, a favor de uma concentração exagerada no romance de Gabriela e Nacib, a ponto de tornar o filme uma love story. Enfim, o que esperar de uma produção hollywoodiana, já que as produtoras da obra eram a Metro e a United Artists? Respeito cultural? Ou merchandising da mulher brasileira? Morena, bobona e gostosa???

\* \* \*

Foi a partir dessa constatação e indignação nascente, que comecei a remexer na memória, em busca de outros exemplos da figura feminina do Nordeste brasileiro no cinema.

Lembrei-me, então, com grande satisfação, de Sinha Vitória, de *Vidas Secas*, magistral filme de Nelson Pereira dos Santos (de 1963), adaptado do romance homônimo de Graciliano Ramos.

Escritor fantástico, Graciliano escreveu *Vidas Secas* em 1938, encerrando sua carreira romanesca, logo após ter sido preso (ele ficou preso nove meses, de 1936 a 1937) pela polícia do Estado Novo. Este fato marcou, sem dúvida, a vida do escritor. Não apenas por ter ensejado a escritura de *Memórias do Cárcere*, mas, principalmente, pelo que fez acentuar a visão de mundo de Graciliano, agora ainda mais marcada pelos efeitos da fome, da humilhação e da opressão impingidas ao ser humano, quando são dadas a este condições, digamos, mínimas, de reagir.

Graciliano nos oferece em *Vidas Secas* uma visão descarnada do sertão, o que Nelson soube magnificamente reproduzir na belíssima e inquietante fotogra-

## Estudos Socine de Cinema

fia do filme. Os homens como bichos, acuados, aniquilados pelo meio, imagem que já aparecia em São Bernardo (do mesmo Graciliano), aparece agora ainda mais desesperada. O sol escaldante, os silêncios profundos formam, no romance e obra cinematográfica, um retrato conciso e sóbrio do Brasil sertanejo.

E as personagens todas, mas em especial, Sinhá Vitória, num desempenho fantástico de Maria Ribeiro, é a expressão da dignidade humana viva, à beira do colapso, mas sobrevivente, pulsante.

Ela é o cérebro da família: faz contas, rege a pobre economia doméstica, ajuda o menino mais velho a pensar, a levar à frente suas inquietações reflexivas... toma decisões, lê no céu a mensagem das aves arribadoras...provém de água a família, conduz a mesma pelo sertão..... Magistral. Como uma ninfa negra.

Infeliz, sabe que o mundo é rigoroso demais com ela, mas se mantém digna, honrada, nobre.

Sofre os efeitos da miséria sem perder a dignidade. Diferentemente de Gabriela, da alienada esposa do pagador de promessas, entre outras personagens do sertão.

\* \* \*

Havendo evocado Sinhá Vitória, *Vidas Secas*, Graciliano Ramos, foi natural relembrar de Madalena, a magnífica Madalena de *São Bernardo*, magistralmente traduzida para o cinema por Leon Hirszman, na pele da respeitabilíssima atriz Isabel Ribeiro, em 1973.

*São Bernardo* (publicado em 1934) muito bem aponta as estruturas arcaicas presentes em nossa sociedade. Assim, temos presentes o mandonismo dos patrões, o autoritarismo patriarcal e o esclarecimento cultural visto como bobagem, ou meio de se ganhar dinheiro, às custas das falácias que ele pode produzir, nas contas e no discurso.

Contra tudo isso coloca-se a revolucionária e esclarecida Madalena, e paga um preço alto pelas suas idéias.

Só pela figura de Madalena, de enorme força moral, pode-se perceber o quanto Graciliano estava distante do conservadorismo que muitas vezes é apontado nos regionalistas do sertão brasileiro.

Ana Amélia M. C. Melo, em seu ensaio “Pensando o Brasil: os escritos de Graciliano Ramos durante o Estado Novo” (publicado em *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio, Faperj / Mauad, 2001), mostra muito bem isso. As críticas ao afã modernizador, nacionalista, porém, no fundo, conservantista, do Estado Novo e do sertão, presentes nos escritos de Graciliano após o término de sua fase romanesca, conforme a mencionada autora, podemos, na verdade, dizer, já se apresentam enraizadas em *São Bernardo*.

Madalena é a negação de tudo isso. Tem dignidade, como dissemos de Sinhá Vitória, mas tem, além disso, consciência política, coisa que Sinhá Vitória não tem. E por causa disso Madalena se distingue, é distinta de outras personagens do sertão. Reside aí sua grandeza.

E Hirszman e Isabel Ribeiro dão cor e carne a essa beleza.

Quando Madalena é pedida em casamento por Paulo Honório, o close da atriz, sua expressão, e o enquadramento que a associa a um passarinho, ao fundo, preso na gaiola, prevêem seu futuro.

E ela o assume, grandiosa, certa de que terá chances de operar algumas mudanças, senão em Paulo Honório, pelo menos naqueles que o cercam.

E ela segue seu destino: caminha, feito uma heroína grega, sua trajetória traçada pela fatalidade.

Paulo Honório, proprietário, quer apossar-se de Madalena. Dominá-la.

Trava-se um duelo entre indivíduo-possuidor e possuído, caminho da reificação. A câmera, num ato simbólico, se aproxima do casal. Essa mesma câmera que Hirszman havia optado, antes e depois do correr da trama principal, em deixar em PG ou GPG, como que emoldurando a disputa.

Madalena não se sujeita a ser dominada, nem concorda com o modo de pensar de Paulo Honório; na verdade, opõe-se a ele.

É massacrada pelo ciúmes dele da sua independência intelectual.

A certa altura ele diz: como se pode viver com alguém que não se conhece? Leia-se, com algo que não se tem?????

Se, aparentemente, Paulo Honório a destrói, ao conduzi-la ao suicídio, na verdade é ela quem vence, e com seu ato, acaba por arruiná-lo, é ela que termina por trazer à tona o sem sentido da vida dele. Nas belas palavras do Prof. Lafetá, “só lhe resta (a Paulo Honório) sentar e buscar, compondo a narrativa de sua vida, o significado de tudo que lhe escapa” (“O Mundo à Revelia” in *São Bernardo*. Rio, Record, 83. grifo nosso ). Resta a Paulo Honório a imobilidade, o ser-coisa.

O que dizer mais de Madalena? Como traçar melhor sua grandeza? Melhor vê-la.

\* \* \*

Apenas para finalizar:

1) Que imagens femininas esses filmes mencionados buscam evidenciar?

– Nada contra Sonia Braga, apenas ela ajudou, e muito, a vender essa imagem, um tanto deturpada, da mulher nordestina e brasileira, durante um bom período. Sonia Braga, *sex symbol* criada pela Globo, papel evidenciado pelas multinacionais, assumiu esse papel, fez sucesso, mas hoje, já idosa, não é nada!

– Glória Menezes, que pretendemos estudar em seu papel em *O Pagador de Promessas*, faz uma *sertaneja ingênua*, que vai sendo seduzida pelo cafajeste da cidade, vivido por Geraldo Del Rey. É um caso um pouco diferente de Gabriela.

– A ressaltar, o “olho” de Nelson Pereira dos Santos que descobriu Maria Ribeiro, enquanto essa trabalhava como técnica no Lab. Líder.

## **Estudos Socine de Cinema**

– Isabel Ribeiro personifica a imagem da “heroína trágica”, quase uma Medéia. A notar, suas roupas, meias (que não nos deixam ver nem um detalhe de sua perna), e o xale (que emoldura seu corpo, dá-lhe expressão).

2) E, finalizando, é preciso explorar mais as relações entre a literatura brasileira e o cinema , via de mão dupla...

**NOVOS SUPORTES E NARRATIVAS**

# Cinema digital

CEZAR MIGLIORIN

DIRETOR

COM A COLABORAÇÃO DO CINEASTA VINÍCIUS REIS

Estamos no centro de importantes acontecimentos tecnológicos que se apresentam para além de nossas profissões de cineastas, mas, a relação que estabelecermos com esses novos meios em nossa esfera de atuação será, ela também, parte de importantes agenciamentos que estaremos fazendo entre o mundo e a tecnologia como um todo. Nosso trabalho de artista e crítico não se limita à obra que estamos fazendo. Cabe a nós, também, aceitar, subverter, negar ou destruir as propostas que as novas tecnologias nos colocam, considerando que a plena digitalização dos processos técnicos envolvidos na feitura de um filme implica em uma ampliação nas possibilidades de criação e agenciamentos de imagens.

Certa vez, Nelson Pereira dos Santos relembrando a chegada das moviolas Steenbeck no Brasil, que eram moviolas menores, planas, que trabalhavam mais rápido e onde cabia mais filme na mesa, contou que a brincadeira corrente na época era que esse novo equipamento era tão bom que não precisava nem de montador. A chegada das tecnologias digitais no mercado permite brincadeira análoga. Todos podemos ter uma ilha de edição dentro de casa, mais ainda, podemos ter a câmera digital e todos os meios para produzir um filme que vai para uma sala de projeção, sem sairmos do quarto. No último Festival de Cinema Universitário<sup>1</sup>, por exemplo, uma jovem cineasta de SP contou ter feito toda a finalização de imagem e som no seu quarto. Ela fez um filme que trabalhava com diversos quadros na tela e que há pouco tempo seria impossível de ser visto em um festival universitário, dado aos altíssimos custos da utilização de efeitos e trucas quando a finalização era feita em película.

Este é o primeiro efeito digital. A popularização. Fazer filmes é mais barato. Em relação à edição, alugar uma ilha de edição para fazer um filme passou a ser o preço de comprá-la. Fitas, câmeras e finalização, tudo muito mais barato. A popularização da produção encontra a popularização da distribuição, se pensarmos em salas digitais e na possibilidade de distribuição via web. Mesmo neste campo da exibição podemos observar transformações promovidas pelo digital; pequenas salas com alta qualidade de projeção e som, equipamentos mais baratos e menores, filmes que cabem em um CD ou em uma fita, no lugar de grandes rolos que precisavam de técnicos presentes e especializados. Tudo isso faz com que possamos prever novos modos de exibição promovidos pelas operações digitais. Torna-se possível imaginar salas que projetem um filme a cada sessão, sem que

isso aumente o custo para o exibidor, o que solucionaria, em parte, o problema de filmes para um pequeno público. No lugar de ficar duas semanas em cartaz, o filme poderia ficar um ano com uma sessão semanal.

O que isso significa? Que veremos mais e melhores filmes? Não necessariamente. Continuaremos, cada vez mais, dependentes das formas de mediação entre nós e as obras. São os festivais, os circuitos de exibição, os jornais, as publicidades, o boca-a-boca e uma diversidade de formas que aproximam as obras de seu público. O encontro entre bons filmes e os espectadores não é um encontro simples, ou melhor, não é uma nova tecnologia que forja novos agenciamentos sociais; não sozinha. O caso *Dogma* é um exemplo desses agenciamentos. Não se trata somente de filmes brilhantes como *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e, mais recentemente, *Dançando no Escuro* (2000), realizados por um cineasta já consagrado, mas o fato desses filmes virem acompanhados de um manifesto amplamente divulgado pela mídia. Um manifesto que inventou um espaço para aqueles filmes e para uma estética proporcionada pelas recentes tecnologias.

Popularizar significa que teremos mais realizadores produzindo mais filmes, treinando mais, com a liberdade de errar mais. Significa também estar menos dependente das exigências que o mercado coloca, como apontou Domingos de Oliveira, “agora tem-se a possibilidade de filmar, montar e depois buscar o patrocínio, o que facilita as coisas”. É interessante perceber que produção e exibição de filmes digitais estão cada vez mais próximas de um mercado editorial, onde produzir o livro é relativamente barato e ter um público de três mil pagantes (leitores) é um sucesso.

A maior facilidade de produção e projeção faz surgir pólos comunitários que integram a realização de produtos audiovisuais e a sua exibição. Comunidades carentes como o Complexo da Maré e o Morro do Vidigal já possuem câmeras e ilhas digitais, o que vem permitido a formação de profissionais e, sobretudo, o estabelecimento de uma nova relação da comunidade com a produção audiovisual, permitindo uma relação mais crítica com o consumo cotidiano de imagens. A popularização permite que se pense em pequenas produções que atendam a própria comunidade com muito mais sucesso e qualidade do que víamos até então.

Mas, para além da popularização, nos interrogamos também sobre como agir diante das novas tecnologias, diante dos conglomerados técnicos que invadiram a vida dos cineastas e criadores de imagem em geral. Qual relação da Sony, Microsoft ou Apple<sup>2</sup>, com arte e experimentação? Devemos levar em consideração que estamos lidando com produtos de ponta da tecnologia e do capitalismo? Ou estes equipamentos são simples instrumentos inofensivos como uma caneta ou um pincel?

Quando Arlindo Machado fala da necessidade de subvertermos a programação das máquinas para que a criação seja possível, isso não deixa de ser uma forma efetiva, um tipo de terrorismo contra a tecnologia, mas este terrorismo não é garantia de criação e, sem dúvida, não é a única forma de arte que se coloca diante das novas tecnologias. A crítica, por si só, não é garantia de nada, ao mesmo tempo em

que não pode ser abandonada. Filmar com uma microcâmera digital Sony nos permite grandes possibilidades, planos longos, filmes pessoais e autorais feitos por só uma pessoa e com alta qualidade de som e imagem, ao mesmo tempo em que não se pode esquecer que é uma câmera Sony e isso diz muito sobre o universo onde se enquadram essas imagens. Como diz Jonas Mekas<sup>3</sup>, radicalizando sua crítica: “DV é para ricos, eu faço cinema e vídeo dos pobres, gravado em Hi8”, um equipamento que nem universitários querem mais ouvir falar. Note-se que a possibilidade de finalizar digitalmente um vídeo feito em Hi8 traz toda uma nova gama de possibilidades para a imagem até aqui dada como ruim se comparada com uma digital. Em breve nossos programas de edição, tipo Final Cut e Adobe Premiere, terão um efeito que reproduzirá o “drop” analógico, o defeito do passado revisto e reincorporado à nova estética digital. Quando isso for um efeito da máquina, incorporado ao “software”, acabou, não usaremos mais. De certa forma o mercado diz o que não devemos fazer, são os clichês, e nossas máquinas estão entupidas deles, e aí subvertemos os clichês, novamente o terrorismo contra as máquinas.

Em recente exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil/Rio de Janeiro, o cineasta Arthur Omar apresentou o vídeo *Tesoura sobre a mesa* onde ele utiliza imagens em câmera lenta, mas, no lugar de alterar a velocidade destas imagens nos “software” de edição, o que ele faz é criar um “slow” mecânico com o “joystick” da “player” digital. As imagens correm para frente e para trás em movimentos de aceleração e redução arrítmicas construindo uma seqüência que vai sendo criada em tempo real, sem nenhum tipo de programação prévia. Imagens surgidas da subversão que Arthur Omar impõe ao que a máquina lhe oferece, em um típico caso de criação a partir de um terrorismo tecnológico.

Novas técnicas implicam em novas formas de aceitação, bem como novas formas de subversão e de desobediência. Talvez uma nova inversão seja possível: se até agora estamos nos perguntando quanto que devemos aderir às novas tecnologias, podemos nos perguntar: quanto que as novas tecnologias podem aderir a nós? A tecnologia dada entra assim em um fluxo de construção criadora com o seu usuário/criador, torna-se não mais aquilo que permite um acontecimento, mas um movimento criador que retira dos engenheiros da Sony a autoria da obra. Reverteremos a letra da música dos pernambucanos do Mundo Livre “Computadores fazer arte, artistas fazem dinheiro”. Na verdade, trata-se um amplo processo de abandono da autoria em prol de agenciamentos coletivos. Novas tecnologias são, neste sentido, destituídas de positividade ou negatividade para serem aparelhos pertencentes a modos de agenciamento, configurando e sendo configuradas por um largo conjunto de combinações sempre cambiantes.

Uma outra tendência que encontra suporte nos meios digitais, e que pretendo explorar nesta comunicação, são os filmes ultrapessoais, verdadeiros diários filmados que fazem uso das microcâmeras e de equipes reduzidas, por vezes uma única pessoa. Este tipo de documentário não é novo, Jonas Mekas é, por exemplo, um velho representante da força deste tipo de filme. O que agora acontece é a popularização dos meios para que este tipo de filme aconteça, bem como a adoção das especificidades deste meio.

A popularização aproxima a câmera e as máquinas de seus realizadores, estabelece uma nova relação de intimidade entre o equipamento e o seu usuário. Um jovem cineasta com uma DV se dá a liberdade de um tipo de risco físico mesmo – que ele não correria com uma câmera 35mm ou mesmo 16mm. As câmeras estão mais próximas ao corpo, pelo seu tamanho, mas, sobretudo pela sua vulgarização. As ilhas de edição de som e imagem são contíguas ao programa que o usuário usou para mandar um e-mail para a namorada ou para fazer uma transferência bancária. O cinema perde o glamour de ter equipamentos tão “belos” e específicos para cair no mundo, para mergulhar na sua profunda impureza. Um homem com uma câmera pode estar fazendo um filme de uma festa de casamento ou o novo filme do Lars Von Trier ou do Eduardo Coutinho, mais do que nunca o cinema se funde ao mundo, se mistura com ele, para do mundo ressurgir, desconectando de uma técnica que o avalize à priori.

### **Filmar em DV**

Estas foram algumas das questões que apareceram nas conversas que eu e o cineasta Vinícius Reis tivemos com cineastas que estão concluindo seus filmes neste formato, já experimentando algumas destas novas possibilidades que se colocam no set. No início deste texto falávamos que alguns filmes parecem começar a fazer uso destas novas tecnologias de uma forma estrutural, sem constituírem, porém, uma nova ordem estética. Podemos falar muito mais de pioneiros e exceções, filmes que começam a ser experimentados pela tecnologia. *O Filme de Família*, de Maya Pinski, exibido no Festival Universitário, independente da qualidade, os dois recentes filmes de Marcelo Masagão são exemplos da possibilidade de uma opção estética graças à popularização dos meios.

O carioca Eduardo Vaisman finaliza uma ficção filmada em DV<sup>4</sup>. Seu filme mistura ficção, onde os atores têm textos e um roteiro a ser seguido, com um documentário sobre o fazer do filme. Debates entre diretores, técnicos e os jovens atores sobre os personagens que estes estão interpretando acontecem em meio à filmagem da ficção. Para isso, o diretor faz planos de até 30 minutos e trabalha sem iluminação artificial. Como diz Alain Bergala, “o DV torna possível a filmagem de fluxos no lugar dos planos”, introduzindo uma importante desorganização das regras de filmagem. Como costumamos brincar: “o diretor grita: câmera! O ator pergunta: onde?”.

É também na busca destes fluxos que Bruno Vianna construiu sua ficção. Cinco atores em um sítio, um roteiro bastante móvel, uma equipe técnica de quatro pessoas, três câmeras e longos diálogos plenos de improvisação que serão montados em diversos quadros simultâneos. Vimos ainda o já “quase-clássico” longa metragem de Mike Figgs, “Time-Code”, filmado em quatro planos de uma hora e meia e apresentados simultaneamente em uma tela dividida em quatro. Esta possibilidade de planos longos libera atores e diretores para experiências só possíveis em DV.

Também em relação à velocidade a diferença parece interferir nos filmes.

Editando em um computador, temos a facilidade de administrar uma grande quantidade de material. Fazer um filme de uma hora com 100 horas de material bruto seria um sério entrave se o fizéssemos em um moviola ou em ilhas lineares. O interessante disto parece ser uma reversão da própria velocidade. A possibilidade de administrar quantidades enormes de material, graças à velocidade, é também uma abertura para se filmar com menos velocidade, se manter a câmera aberta aguardando o acontecimento; *filmagem-pescaria* se quisermos. Muita tranquilidade porque depois, na finalização, temos a velocidade. Esta constatação nos parece importante porque aponta para uma reversão do pensamento corrente que diz que a velocidade na produção e na finalização imprime velocidade à obra, o que parece não ser sempre verdade e, pelo contrário, velocidade e lentidão são atitudes contíguas na realização de uma obra.

Como vimos, as novas tecnologias digitais nos apresentam uma variedade de novidades que falam diretamente à nossa possibilidade de criação. Esta presença nos demanda novas atitudes no campo da criação e da produção, se com elas – com as novas tecnologias – nós desejamos estabelecer uma relação potente, esta relação será, também, na maneira que encontrarmos de revelar o discurso – da indústria, do poder, do capital, da modernidade, etc – que elas portam.

## Notas

<sup>1</sup> 6º Festival Brasileiro de Cinema Universitário – 31 de maio a 10 de junho de 2001 – Centro Cultural do Banco do Brasil – Rio de Janeiro

<sup>2</sup> Note que no meu Word, fabricado pela Microsoft, o corretor de texto aceita a palavra Microsoft sem acusar erro, enquanto a palavra Apple aparece grifada em vermelho. É disso que se trata, também, as novas tecnologias.

<sup>3</sup> Cineasta nascido em 1922 na Lituânia e radicado nos Estados Unidos da América, participou intensamente do cinema independente americano influenciando cineastas com John Cassavetes e Shirley Clarke com seus filmes e textos publicados no Village Voice.

<sup>4</sup> O filme ficou pronto e foi um dos dois representantes brasileiros no festival de Berlin. Recebeu também um prêmio do Minc no mais recente “É tudo verdade”

## Referências Bibliográficas

MACHADO, Arlindo *O quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contra-capa – Rio de Janeiro, 2001.

CAIAFA, Janice *Nosso século XXI – Notas sobre arte, técnica e poderes*. Rio de Janeiro: Coleção Conexões – Relume-Dumará, 2000.

## **Dançando no Escuro: o encontro da tirania ilusionista com a desgastada imagem hiper-real**

AMARANTA CESAR  
UFBA, MESTRANDA

Há alguns anos, diante da popularização das tecnologias digitais, temos assistido a um novo debate sobre os destinos do cinema. Com os rompantes comuns às primeiras idéias sobre veículos e técnicas inaugurais e sua pré-disposição revolucionária, não raras vezes ouviram-se proclamadas a morte e a ressurreição do cinema, cuja salvação parecia estar tão somente nas “mãos” eletrônicas e digitais. Se, de um lado, Hollywood sobrevive das novidades artificiosas da tecnologia de ponta, renovando os padrões e exigências da representação naturalista, do outro lado, os discursos antinarrativo e mesmo anti-realista ressurgem nas esperanças das possíveis renovações provocadas pela técnica. As facilidades proporcionadas pelas novas mídias aparecem como mais um aliado no desenvolvimento de um cinema puro, original, livre das amarras da tradição narrativa.

Peter Greenaway, por exemplo, é um dos novos defensores da recusa histórica ao cinema narrativo, em favor de uma arte essencialmente cinematográfica. Em 1998, em entrevista à Dora Mourão, Greenaway expressa suas esperanças em relação às novas tecnologias, que, além de proporcionarem um cinema com uma “tela muito grande e interatividade de CD-Rom”, deveriam tão logo serem aproveitadas para a libertação das noções de narrativa. Sobre isso, ele afirma: “uma das coisas que me fascinam nas novas tecnologias é a capacidade que elas têm de ampliar as fronteiras e de nos encorajar a superar a barreira de Joyce e a barreira cubista”<sup>1</sup>. Para o cineasta, portanto, os novos aparatos técnicos amparam a vontade de superação do modelo realista e/ou naturalista, em direção a um cinema plástico e poético.

Tomando como objeto de pesquisa um dos filmes de Greenaway, Pedro Nunes defenderá a tese de que os mecanismos digitais de composição/decomposição de imagens fazem com que o sujeito criador torne-se co-produtor de signos, estando inserido num sistema sempre aberto a intervenções em que “a realidade passa a existir apenas enquanto uma referência a ser decomposta, modelada ou transcendida”<sup>2</sup>. Desse modo, Nunes aponta para a superação dos paradigmas da representação cinematográfica cuja especificidade maior consiste (ou consistia) na sua particular relação de contigüidade com o real. Assim, antes mesmo de produzir novos filmes, as novas tecnologias provocam o surgimento e o ressurgimento dos discursos em defesa de rupturas e de superação de antigos dogmas.

O modo diverso pelos quais os novos meios têm sido incorporados pelo cinema, por sua vez, aponta para a dificuldade de identificação de suas reais contribuições para a transformação da experiência cinematográfica. Nesse sentido, cada filme, em sua aventura isolada de experimentação tem indicado a necessidade de compreender que a renovação permitida pelas novas tecnologias depende, sobretudo, de operações discursivas e perceptivas também inovadoras. Sem dúvida, toda nova técnica redimensiona os estatutos da arte, de um modo geral, mas a superação de dogmas e convenções estará sempre apoiada no movimento criativo dos realizadores. Assim, parece que são tantas as rupturas, quanto são os modos de experimentar as novas mídias.

Partindo desses pressupostos, esta comunicação busca entender e situar a experiência poética de Lars Von Trier com o aparato digital, demonstrando em que medidas ele tem colaborado para a reelaboração de alguns dos mais antigos e dos mais novos conceitos cinematográficos. Se os EUA implantaram um mecanismo de domínio do mercado mundial com um cinema hipnótico de efeitos especiais, abusando da tecnologia artificiosa e milionária, Lars Von Trier e seus companheiros dinamarqueses, com o *Dogma 95*, apresentaram uma resposta baseada em operações opostas – no uso da tecnologia disponível, para baratear e agilizar os meios de produção e, sobretudo, para lançar a estética da imperfeição e da recusa do “bem fazer” cinematográfico. Cortes descontínuos, câmera na mão, imagens trepidantes e súbitas perdas de foco tornaram-se as regras do manifesto dinamarquês da possibilidade e sujeira, segundo as quais Lars Von Trier criou e dirigiu *Os Idiotas*. Mas é em seu filme seguinte, *Dançando no Escuro*, que o cineasta nórdico alcança um equilíbrio devastador, através de uma improvável junção dos emblemas dos mais antagônicos modos de fazer cinema. Com *Dançando no Escuro*, o primeiro filme depois do *Dogma*, Lars Von Trier confirma sua posição ideológica em relação ao cinema industrial que está apoiada tanto nas possibilidades econômicas da tecnologia digital quanto na inovação estética permitida.

A história da imigrante tcheca, operária nos EUA que, em vias de perder a visão, empreende uma luta para pagar uma cirurgia que salvará seu filho do mal congênito que conduz à cegueira, reúne uma sucessão excessiva das mais variadas formas de injustiça, sofrimento e azar que condenaria ao ridículo qualquer melodrama. No entanto, o encaminhamento da tragédia de Selma, conduz à dolorosa e lacrimal comoção. Ao contrário do que se espera de um argumento pautado no exagero da injustiça e infortúnio, o filme leva ao esgotamento emocional, à devastação sentimental. Trata-se, do ponto de vista poético, de uma tragédia de efeitos irrevogáveis e inquestionáveis. Mas por que é tão difícil não se emocionar com a excessiva e manipuladora história de Selma? As respostas para esta pergunta parecem estar nas economias de um improvável encontro: o cinema sujo, hiper-real e contundente proposto pelo *Dogma 95*, com a tirania ilusionista do cinema clássico. Se, por um lado, vai-se até as últimas consequências da narrativa trágica, por outro, abandonam-se as estruturas convencionais da articulação da montagem/decupagem clássica, tão pacificamente acei-

tas como a técnica responsável pelo mecanismo de ilusão que conduz o espectador à identificação e comoção, distanciando-o de uma posição crítica.

Parece ser ponto pacífico que o modelo narrativo-clássico, vigente em Hollywood, pauta-se nos parâmetros narrativos prescritos por Aristóteles em sua *Poética*. É comum que se diga do cinema narrativo ilusionista que ele é aristotélico, termo normalmente aplicado como adjetivo, para designar unidade, clareza, desenvolvimento factível, verossímil e necessário das situações, encaideamento lógico, linearidade. A tragédia é uma imitação, representa a desdita de homens virtuosos, e sua lógica é fundamentada nas emoções previstas para afetar a platéia – o terror e a piedade. Assim, como o *mythos* trágico grego, “a decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão dos eventos no tempo”<sup>3</sup>, e visa recompor os acontecimentos apagando as marcas da mediação, tornando a imitação ilusória e comovente. Uma das questões da decupagem/montagem clássica amplamente abordada por cineastas e teóricos é seu afastamento, em nome de uma representação “transparente”, da ambigüidade e abertura das coisas e do mundo, e sua manipulação do olhar e da emoção.

Além de outras frentes de oposição ao cinema narrativo-clássico, o cinema realista surge desde a década de 40 como alternativa a este modelo estético-poético. Segundo Ismail Xavier, “o cinema realista seria, tal como o cinema contemporâneo (em torno de 60), o lugar da desdramatização, da perda da perfeição e o lugar da infirmitade. Um cinema capaz de se surpreender com as coisas, onde o acaso se insinua e o desenvolvimento lógico é abandonado em nome de uma maior “autenticidade” e de um maior “realismo” ao mostrar o instante, o momento vivido”<sup>4</sup>. Assim, o cinema contemporâneo, ou pós-moderno, herdá dos chamados novos cinemas, ou dos cinemas realistas do pós-guerra, a substituição da tradição lógica aristotélica pelo acaso, a superação do olhar dirigido pela abertura e ambigüidade, e ainda, a supremacia do distanciamento em detrimento à comoção.

*Dançando no Escuro*, por sua vez, revela uma poderosa mistura desses dois modos de fazer cinema. Enquanto sua estrutura narrativa desenvolve-se com vistas a promover fatalmente a piedade do público, o modo de filmar e montar apontam para uma despreocupação com a continuidade dos acontecimentos, que se fragmentam sob a mira de uma câmera trêmula, insegura, indisfarçável.

Pode-se dizer que uma boa parte dos efeitos emocionais provocados pelo filme deve-se ao desenvolvimento poético da narrativa e de seus efeitos, que arrisco dizer está previsto, mais do que prescrito, no tratado de Aristóteles. Primeiro, acompanhamos a cegueira de Selma consumir-se gradativamente, ao mesmo tempo em que seu trabalho duplica-se e torna-se, conseqüentemente, cada vez mais arriscado. Driblando a escuridão que a espera, Selma passa por uma seqüência de peripécias que a conduzem ao seu destino inexorável. Com a graça quase infantil de Björk, ela mostra-se exageradamente inabalável, sua fragilidade revela-se como uma força obstinada e ingênua (ou masoquista) que a conduzirá para seu final trágico. O personagem vai sendo delineado, então,

conforme o agravamento de sua cegueira e o seu incansável esforço para curar o filho, entre seus sonhos musicais. É do encontro desta suscetibilidade premente com uma obstinação inconseqüente que nasce a identificação com o personagem sonhador. Como numa respeitável tragédia nos termos aristotélicos, o sofrimento do personagem é compartilhado pelo espectador, porque aquele que padece não é merecedor dos males que o afetam, assim como julgamos sermos. O personagem torna-se mais comovente à medida em que os riscos a que se submete e as injustiças sofridas acompanham o agravamento de sua doença. As coisas finalmente mostram-se irreversíveis quando ela definitivamente submerge na escuridão, e então, é demitida, e tem o dinheiro acumulado, que deveria pagar a cirurgia do filho, roubado pelo medíocre e covarde policial. Bill, o proprietário do *trailer* que ela aluga, furta suas economias após ter compartilhado seu segredo vazio e constrangedor: a riqueza falsa. Selma é envolvida na tortura doente do homem e termina por assassiná-lo. E mesmo sob a ameaça de morrer na forca ela não revela aquele segredo, não esclarece as coisas. O filme também não parece querer esclarecer os fatos e o encaminhamento da tragédia confirma a execução de Selma, acusada de trair o país que a acolheu, de ser comunista, de perpetrar um crime hediondo contra o pai de família americano. Desse modo, são exaustivas as seqüências de sofrimento e injustiças que se sucedem na consumação do destino trágico reservado à imigrante tcheca.

Aristóteles credita o sucesso e eficácia de uma tragédia à tessitura de sua intriga, o *mythos*, preparado com o sincero objetivo de provocar nos seus espectadores o “prazer que lhe é próprio”, isto que dizer, sentimentos de terror, piedade e compaixão. Paul Ricoeur já alertava<sup>5</sup> que a tessitura da intriga (*mythos*) é de tal relevância para a extração dos prazeres próprios da representação (*mimesis*) trágica que *mythos* e *mimesis* referem-se quase à mesma coisa. Aristóteles, chega a afirmar que “a tragédia para produzir seu efeito próprio, pode dispensar o movimento, como a epopéia: a leitura revela sua qualidade”<sup>6</sup>. Os meios e modos pelos quais uma representação emociona sua platéia são relegados, portanto, a uma condição inferior de importância, de modo que, o espetáculo cênico ou dramático é preterido pela tessitura da intriga, como se fossem duas coisas passíveis de separação. No cinema, no entanto, parece cada vez mais difícil executar tal cisão, entre aquilo que se conta e o modo como se conta, sem que se perca de vista as marcas específicas do aparelho cinematográfico. Se o cinema narrativo clássico se empenhou em apagar suas marcas espetaculares, construindo convenções naturalistas para tonar a história transparente, o cinema contemporâneo trata de escancarar seus andaimes, parodiando o próprio cinema e expondo suas máquinas de captação de imagem e som de tal modo que os efeitos pretendidos passam a depender do tratamento do espetáculo cinematográfico tanto quanto dependeram do encadeamento dos fatos. É a duração dos acontecimentos – sua apreensão temporal – que passa a interessar, é o movimento e as texturas sensíveis dos fragmentos dramáticos que serão valorizados.

*Dançando no Escuro* revela a necessidade de preservar a textura realis-

ta dos acontecimentos; sua duração própria, seu ritmo, ao mesmo tempo em que deseja recuperar a dramaticidade de um gênero concebido para distrair. Construída sob motivações excessivamente melodramáticas, a narrativa do filme e seus efeitos trágicos estão apoiados não apenas na tessitura dos acontecimentos. Em tempos de tanta ironia, não parece ser mais possível comover e mesmo convencer com uma história de tantos exageros sentimentais, se esta história não estivesse envolvida num tecido quase sólido de realidade, de crueza e decadência. Desse modo, é aparência dos acontecimentos da intriga e sua condução rítmica que transformam o filme num potente mecanismo de produção de emoções. Isto pode ser constatado nas cenas das quais depende o desenvolvimento dramático da narrativa, como o assassinato de Bill, por exemplo. A cena revela a presença da câmera, como uma testemunha vacilante e consciente de um espetáculo terrível, contundente. O acontecimento é mais do que registrado, é quase testemunhado por este que se esconde atrás de um aparelho trêmulo. É, pois, na imperfeição e sujeira que se expõe a mão e o foco de quem mira e esse é o modo de perder o controle da representação, recuperando centelhas de imprevisibilidade e da propagada abertura baziniana do real, atingindo a realidade pela exposição do mecanismo de sua representação. Mas essa nova decupagem inaugurada pelo Dogma e anunciada por Lars Von Trier desde *Ondas do Destino*, consegue ainda superar a expectativa realista criada pelos cinemas novos dos anos 60. De um lado, sua imersão nas camadas de realidade é instrumentada pelos aparelhos de registro em vídeo socializados na nossa cultura; as imagens do Dogma têm a textura e o movimento das imagens domésticas, amadoras e, por isso, parecem um documento real, como aquele da festa de aniversário. Por outro lado, o mecanismo de registro amador só faz sentido porque está apoiado numa estética ideológica, que persegue a incompostura. O mal fazer alia-se também à rudeza das situações, à exposição crua dos personagens, que em *Os Idiotas* chega a ser repugnante. Por isto tudo, o realismo de Lars Von Trier é responsável por fornecer ao melodrama trágico uma camada espessa de realidade, que torna a história exagerada incontestável.

A novidade que se opera em *Dançando no Escuro* é que este realismo não mitigado serve para a recuperação de um gênero tão estilizado como o musical, partindo do desejo de torná-lo emocional e ofensivo. Um desejo confirmado nas motivações declaradas do realizador. “Eu suponho”, ele afirma, “que musicais sejam da família dos melodramas mas os que eu costumava assistir quando era criança não eram nunca verdadeiramente perigosos. Como gênero eles não demandam muito de você, quase nada. Eu gostaria de conseguir com *Dançando no Escuro* que as coisas sejam levadas tão a sério quanto numa ópera. Eu acho que é um exercício ser capaz de encontrar tal emoção em algo tão estilizado”<sup>7</sup>. O exercício proposto por Lars Von Trier o fez recorrer não apenas ao modelo narrativo trágico, mas, sobretudo, ao seu já testado realismo. Assim, a tragédia antimusical de Selma recupera, em dois níveis, tanto a capacidade emotiva de sua paródia, quanto a capacidade das imagens realistas serem também ilusórias e manipuladoras.

Certamente, *Dançando no Escuro* está entre os filmes ditos pós-modernos que renovam ou parodiam gêneros desgastados da cultura de massas. No entanto, a empreitada do filme é, ao contrário da maioria daqueles analisados por Jameson<sup>8</sup>, para reforçar a seriedade e dramaticidade de alguns dos mais castigados gêneros fílmicos. E pela via da emoção, o filme, além do desejo de resgatar o cinema do passado, parece também pretender refletir sobre o futuro do cinema.

A narrativa ganha seu desfecho trágico – a mulher que escuta as batidas do coração para entoar sua última canção é interrompida pelo grito seco, pela corda apertada em volta do pescoço. A morte consuma-se quando os óculos do filho curado caem de suas mãos. Mas a história, anuncia-se interminável. Esta não será a última música, não, se nós não quisermos, diz aquele que nos conduziu às lágrimas, num discurso direto: fala-se de trás da tela para quem se põe a sua frente. E assim, expõem-se à ficção. Há um enunciado, alguém que enuncia, narra e nos comove, alguém que permaneceu por duas horas oculto, atrás de uma câmera que parece apenas testemunhar os acontecimentos, alguém disfarçado de documentarista para produzir sua realidade de ficção. Assim, tem-se uma metáfora, clara e dirigida, que se une às lágrimas involuntárias para compor um discurso que emerge da emoção. Reitera-se o desejo de Selma de não pôr fim aos filmes, mas a extensão deste desejo extrapola a ficção narrada. Torna-se claro que a reação incitada pelas últimas palavras do filme refere-se à continuidade do próprio cinema. É a confirmação do Dogma da possibilidade, é a confirmação de um cinema preocupado com o destino do cinema e com o retorno à realidade. O efeito deste cinema partilha da mesma reivindicação de um atentado terrorista; é a realidade que se chama em causa, a realidade que falta a uma cultura de adoração à falsidade. Desse modo, através da representação de um gênero tão representativo como os musicais hollywoodianos, recupera-se e escancara-se, através da emoção incondicional, o poder ideológico do cinema, esteja do lado que estiver. Não é à toa que a localização histórica e geográfica do filme é feita por metonímia, os EUA são a bandeira que balança sobre a cabeça de Selma quando ela mata o policial, é o capitalismo que a imigrante pretere ao comunismo, é o cinema de entretenimento, é a felicidade num cofre vazio, é a justiça mal encenada, é a pena de morte. E, assim, enquanto Hollywood produz suas criaturas que rogam para serem reais, Lars Von Trier oferece sua desgastada realidade para seguir fazendo ficção.

Por isto tudo, o uso que Lars Von Trier faz das novas tecnologias não está fundado em esperanças de rupturas com a condição narrativa do cinema, nem com sua habilidade e especificidade de reprodução da realidade, ao contrário. No entanto, nem o realismo, nem a narrativa mantém-se clássicos e íntegros sob a mira de Von Trier. As novas tecnologias nas mãos do dinamarquês constituem um instrumento de retorno à ligação do cinema com a realidade, seja pela via estética ou ideológica, para repensar a ficção, para que a ficção siga repensando a realidade.

**Notas**

<sup>1</sup> NUNES FILHO, Pedro. *As relações estéticas no cinema eletrônico: um olhar inter-semiótico sobre a Última Tempestade e Anjos da Noite*. João Pessoa, natal, Maceió: UFPB/ Editora Universitária; UFRN/Editora Universitária; UFAL/ Editora Universitária, 1996.

<sup>2</sup> GREENAWAY, Peter. *Um cinema com uma tela muito grande e interatividade de Cd-Rom*. Entrevista concedida a Maria Dora Mourão. In: *Cinemais*. n.13, agosto, 1998.

<sup>3</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.p.24, 25.

<sup>4</sup> Idem, p.79.

<sup>5</sup> Ver RICOEUR, Paul. *O tecer da intriga – uma leitura da Poética de Aristóteles*. In: *Tempo e narrativa* vol. 1. São Paulo: Papyrus, 1995.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (62a12)

<sup>7</sup> In: <http://www.tvropa.com/channels/dancerd/>

<sup>8</sup> Ver JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo. Edições Loyola, 1991.

**DRAMATURGIA AUDIOVISUAL  
CONTEMPORÂNEA**

## Autor-espectador

RUBENS REWALD

USP

O título acima, o qual nomeia minha pesquisa de doutoramento, surgiu a partir dos estudos de dois críticos literários, Almuth Grésillon e Jean-Louis Lebrave, os quais definem o texto como um espaço em que o autor-escritor e o autor-leitor respondem-se em um canto constantemente alternado<sup>1</sup>. Simplificando um pouco a questão, podemos considerar a existência de duas entidades distintas no autor durante a escritura de um texto : o autor-escritor e o autor-leitor. Uma entidade dialoga diretamente com a outra. É como se o escritor se dividisse em duas personas autônomas. Enquanto escreve, torna-se o autor-escritor. Quando termina, se deixa tomar por outra persona, o autor-leitor, o qual se revela criticando o trabalho do autor-escritor, sendo que este irá retrabalhar em seu texto a partir das críticas do autor-leitor. É em função da relação entre essas duas entidades que se constitui o processo de escritura.

Há já alguns anos venho trabalhando como dramaturgo em teatro, num regime de criação em processo. Nesse modelo, texto e encenação vão sendo construídos concomitantemente. O dramaturgo participa do período de ensaios e laboratórios e, juntamente com o diretor e atores, vai construindo dramaticamente a peça. Em tal processo, surge uma terceira entidade: o autor-espectador. Essa entidade vem à tona a partir das observações do dramaturgo ao longo dos ensaios e apresentações. O dramaturgo tem, portanto, uma nova possibilidade de leitura de sua escritura, além da anterior feita em gabinete. Pois a leitura praticada pelo autor-leitor é a de um texto escrito para ser encenado, enquanto a outra, posterior, praticada pelo autor-espectador, é a do texto encenado, após as mediações da direção e da interpretação.

O autor-espectador tem a possibilidade de criticar os seus colegas antecessores (escritor e leitor) e, em função de tais críticas, propor uma reescritura. Na verdade, o autor-espectador não vislumbra apenas defeitos do texto, mas também novas idéias e possibilidades, fruto de alguma improvisação ou mesmo “erro” do ator. Enfim, o autor-espectador permite ao dramaturgo escrever e reescrever a peça à medida que ela vai sendo construída como corpo presente, encenada.

A idéia central que norteia o *autor-espectador* é a possibilidade de se construir um texto a partir da ação do outro, ou seja, o autor é espectador da criação de um outro, e isso o estimula a criar o seu texto, o qual irá alimentar uma nova ação desse outro, que irá realimentar o autor numa nova versão do texto e assim por diante. Desenvolve-se uma dinâmica de interação como forma de evolução, isto é, busca-se em outros imaginários, elementos diferenciados e novos caminhos à criação.

Em minha pesquisa de doutoramento, resolvi aprofundar a noção de autor-espectador. Logo de início, decidi ampliar o espaço de ação dessa modalidade autoral. Assim, ela pode servir a qualquer suporte, e não somente ao teatral. Dança, fotografia, vídeo, poesia, qualquer meio pode servir de estímulo ao autor-espectador.

Para ilustrar sua ação, vou usar como exemplo o suporte audiovisual. Nesse caso, o autor daria uma sinopse ou um tema a um cineasta, ou videomaker ou a uma equipe, os quais produziriam imagens, documentais ou ficcionais, que seriam a sua interpretação ao tema dado. O autor-espectador assistiria a essas imagens, e elaboraria uma primeira versão do texto a partir do assistido. Essa primeira versão seria então novamente trabalhada pelos agentes audiovisuais que produziriam novas imagens inspiradas por essa primeira versão. É importante ressaltar que não necessariamente o filme/vídeo teria que ser uma mera filmagem dessa primeira versão do texto, como se ela fosse um roteiro, mas sim uma seqüência de imagens ou de cenas que dialogassem conceitual ou esteticamente com o texto. A partir desse novo material, o autor-espectador elaboraria uma segunda versão, que seria retrabalhada pelos agentes visando a uma terceira versão, e assim por diante, num verdadeiro ping-pong criativo.

Vale frisar que não se busca uma concordância, nem uma negociação, afinal não se trata de uma criação coletiva. O autor vai criar seu texto e o cineasta vai criar suas imagens. Um não interfere na criação do outro. No máximo, um estimula o outro.

### **O cerne da relação é o diálogo entre estímulo e reação.**

Em cinema, temos poucos exemplos de uma relação realmente criativa entre texto e encenação, ou então, entre roteiro e realização. Um desses exemplos é o caso de Alain Resnais.

Resnais nunca assina o roteiro de seus filmes. Há sempre um roteirista que trabalha de maneira intensa com Resnais na criação desse roteiro. Geralmente Resnais propõe questões, que o roteirista dispõe dramaticamente no roteiro. A partir de uma primeira versão do roteiro elaborada pelo roteirista, Resnais rearranja o texto, propõe novas questões, que faz o roteirista construir uma segunda versão, sendo, que pelo menos três versões são escritas antes da filmagem. Outro dado importante é que Resnais gosta de trabalhar com romancistas, os quais em sua maioria nunca haviam escrito para o cinema. Ele acredita que essa não relação prévia com o meio possa trazer frescor, novidade, idéias que roteiristas tarimbados não teriam.

Vale destacar algumas impressões de romancistas/roteiristas que trabalharam com Resnais, como Alain Robbe-Grillet (*Ano Passado em Marienbad*), Marguerite Duras (*Hiroshima Mon Amour*), Jorge Semprun (*Muriel*), entre outros:

– “O que Resnais quer somos nós que devemos encontrar, mas o que encontramos não é nada mais do que aquilo que ele quer.”

– “Resnais não é só o parteiro dos roteiristas; é também o seu fecundador.”

– “Resnais gosta de ver criar-se diante dele as outras criações do filme, como se ele fosse o primeiro espectador dessa criação em movimento.”

– “O espetáculo da criação é tão importante para Resnais quanto a criação de um espetáculo.”

– “Não é Resnais que cria exatamente; na verdade, ele cria através de seus colaboradores.”<sup>2</sup>

Essa última frase pontua perfeitamente o mecanismo proposto pelo autor-espectador, ou seja, a criação a partir, ou através, do outro. Resnais talvez seja o cineasta que melhor encarna esse espírito da colaboração criativa. No entanto, em minha pesquisa, percorro o caminho contrário de Resnais. Ao invés do texto ser criado em função de sua posterior filmagem, a filmagem é feita em função da alimentação do texto.

Para melhor compreender-se todas essas questões, eu vou aqui expor dois casos recentes nos quais trabalhei com a noção de autor-espectador, o primeiro em teatro, e o segundo em cinema.

Recentemente fui convidado a participar de um evento de leituras de peças curtas, com as seguintes características : peças de vinte a trinta minutos, com um a quatro personagens. Tema livre.

Desenvolvi a partir de tais parâmetros a seguinte estória : uma mulher, numa rodoviária de uma cidade do interior paulista, enquanto espera seu ônibus para São Paulo, trava contato com dois homens, sendo que um, todo falastrão e malandro, vai também para São Paulo, enquanto o outro, humilde, procura por sua esposa, a qual havia desaparecido de casa. O ônibus chega e o rapaz humilde acaba indo também para São Paulo, atrás de sua esposa. O ônibus chega ao destino e, na agitada e confusa rodoviária paulistana, o homem malandro rouba a bolsa com todos os haveres da mulher e desaparece. O rapaz humilde continua a sua busca (mostrando uma foto de sua esposa a todos que passam), enquanto a mulher procura o malandro, suposto ladrão de sua bagagem. Nessa busca, acaba trombando com uma outra mulher, que pode ser a esposa foragida. Essa outra mulher há tempos já estava no palco pedindo dinheiro aos passantes, para comprar uma passagem e fugir de lá, temendo que o seu marido a encontrasse. Ela não tem dinheiro algum, sendo seu único bem uma faca, que utiliza como defesa pessoal. O encontro das duas mulheres é o momento alto do texto. A foragida implora por ajuda, dinheiro, mas a outra não tem nada, pois foi roubada. E para piorar a situação, a que foi roubada quase não fala, desde o início da peça, pois está afônica. Esse fato dificulta sobremaneira o diálogo, aumentando o desequilíbrio e a tensão entre as duas. No auge dessa relação desencontrada, a mulher roubada vislumbra o malandro, que finge não a reconhecer. Isso a deixa possessa, levando-a a brigar com o sujeito; no entanto, acaba sendo derrubada e subjugada por ele. A mulher foragida, que observa tudo, se envolve na história. Passa a sua faca para a outra, a qual, descontrolada, acaba esfaqueando o sujeito. Rapida-

mente a foragida se aproxima do malandro, gravemente ferido, pega a sua carteira e toma o dinheiro necessário para comprar sua passagem. Ela pega a sua faca de volta, se despede da outra e vai embora de imediato. A mulher afônica, transtornada pelo que acabara de fazer, foge também do local e a peça termina com o malandro, moribundo, falando coisas desconexas enquanto o sujeito humilde, impassível, continua mostrando a foto de sua esposa e perguntando se alguém a havia visto.

Basicamente, essa foi a primeira versão de *Terminal 4*. Entreguei-a a um fotógrafo e artista plástico, Gavin Adams, e lhe dei total liberdade de criação. Uma semana depois ele me entrega um objeto, por ele manufaturado. Uma base de madeira, como se fosse um tabuleiro de um jogo. A base coberta por jogos americanos coloridos, de plástico, envoltos por uma borda de rendado. Pregos espalhados uniformemente por toda a base e, em destaque, uma pequena casa de acrílico, com uma mulher de papel dentro, a qual parece acorrentada por fios de barbante.

Estudo atentamente a pequena instalação de Gavin, percebendo, analisando, observando cada detalhe. A mulher me chama a atenção particularmente. Percebo a sua forte ligação com o personagem da foragida. E, a partir dessa percepção, muitos elementos visuais emergem de maneira clara na obra de Gavin. A prisão da mulher dentro da casa, acossada pelos pregos ao seu redor, como se estivesse num cemitério. Os fios que penetram em seu rosto e suas mãos. O fato de estar quase que enterrada na base da casa. Inquieto, entro em contato telefônico com Gavin, e pergunto se a mulher da casa é mesmo a foragida; ele confirma e me fala muito sobre ela, como aquele personagem o havia impressionado.

Volto à instalação de Gavin, observo-a ainda mais e, de repente, surge um estalo. A mulher foragida havia virado a grande protagonista. Bom para ela, mas não para o texto. Na verdade, a outra mulher, a afônica, estava dramaticamente frágil, sem um grande interesse em suas ações. Isso tinha que ser trabalhado. A beleza do texto era não ter protagonistas e sim, quatro personagens com peso dramático forte.

O principal problema é que a foragida tinha um objetivo claro, definido, ou seja, fugir do marido, enquanto a afônica aparentemente não tinha objetivo algum, a não ser num segundo momento da peça, que era reencontrar sua bolsa. Mas em toda a primeira parte do texto, ela vagava sem função. Algo tinha de ser criado para dar um peso dramático a ela desde o início.

Como estratégia, passo a olhar a mulher dentro da casa de acrílico como se fosse a afônica e não a foragida. Gasto um bom tempo nessa observação e aos poucos idéias começam a surgir. O fato de ela estar atada a fios, propôs algumas imagens. Que tal uma relação dela com uma outra pessoa que não estivesse em cena, mas que estaria conectada a ela, e que a deixasse abalada. Poderia ser através de um telefone celular. Mas como, se ela está afônica? Pensando bem, esse fato poderia até ajudar, pois a dificuldade em falar ao fone a deixaria mais transtornada ainda. Isso inclusive poderia provocar o descuido dela em relação à bolsa, o que seria ótimo, já que a cena do roubo não estava boa.

Outras pequenas relações vão sendo criadas, em função de um aquecimento do personagem da afônica, o qual estava realmente muito frio e sem emoção. Tal falta de emoção, além de fragilizá-lo dramaticamente perante o personagem da foragida, tornava inverossímil o seu descontrole a ponto de esfaquear um homem.

Em suma, a segunda versão do texto foi em grande parte ditada pela evolução desse personagem, o qual saiu tremendamente fortalecido nesse novo tratamento, sem que os outros enfraquecessem. E o mais importante, essa percepção nasceu de uma observação da obra de um outro, no caso, o objeto/instalação de Gavin. O interessante é que as intenções de Gavin não necessariamente foram assimiladas pelo texto, afinal sua obra retratava o universo da mulher foragida, a qual foi muito pouco trabalhada na segunda versão.

No entanto, mesmo não assimiladas, tais intenções fizeram vir à tona uma percepção do dramaturgo, um desequilíbrio dramático entre dois personagens vitais. Portanto, a ação do outro pode ser tão importante naquilo que ela é, como naquilo que ela não é. Na verdade, ela estabelece um espaço intermediário de criação que não pertence nem ao dramaturgo (afinal foi o outro que criou) e nem ao artista plástico (pois o material está sendo manipulado livremente pelo dramaturgo), e que permite a visualização do texto em um outro patamar, sem conexões rígidas de autoria ou coerência autoral. Enfim, a ação do outro dá ao dramaturgo a possibilidade de romper um circuito fechado e rígido, delimitado pela relação unívoca dramaturgo-texto.

Dessa forma, o objeto de observação do autor sai de seu texto (criação própria) e se desloca para, nesse caso, a obra do artista plástico (criação do outro). No entanto, é importante frisar, o *autor-espectador* não observa apenas a obra do outro, mas principalmente, o seu texto dentro da obra, como ele se situa. Esse deslocamento torna mais instigante a observação crítica do texto por parte do autor, pois, como já foi dito, ele sai de um circuito fechado (o autor olhando a própria obra) extremamente subjetivo e limitado por seu próprio imaginário, e abre a sua percepção a outros estímulos visuais/sonoros/textuais, os quais introduzem no processo de criação elementos trazidos por outros imaginários.

Essa ampliação de estímulos alimenta sobremaneira o *autor-espectador*, o qual ganha novas e poderosas ferramentas de reflexão e criação, sendo tais ferramentas extremamente proficuas para a evolução de sua obra.

O segundo processo em que trabalhei com a noção de *autor-espectador* foi relativo à construção de um roteiro de curta-metragem em parceria com a cineasta Rossana Foglia, intitulado *Mutante...* A história gira em torno de um casal, Pedro e Julia. Ele é um estudante de pós-graduação, que pesquisa a banda de rock *Os Mutantes* e a cultura “pop” no Brasil; ela é uma bancária extremamente insatisfeita em seu trabalho e amante da ópera.

Após duas versões do roteiro já escritas, um dia saímos, Rossana e eu, pelo centro de São Paulo, para fotografar possíveis locais em que Júlia e Pedro poderiam morar. Uma típica pesquisa de locação. Após ver as fotos, tiradas em

bairros antigos e um pouco decadentes, Rössana começa a questionar o personagem de Júlia: Qual o seu sentido dramático? Ela está insatisfeita pois está cansada dessa vida medíocre de pegar o trem lotado todos os dias e ir a um trabalho maçante? Ela queria ter mais dinheiro? Morar num bairro melhor? Mas isso não seria igual a outras inúmeras personagens de filmes e telenovelas em busca de ascensão social? Além disso, por que ela gosta de ópera? O que isso tem a ver ou acrescentaria ao seu personagem? Em suma, o que Júlia teria de diferente, de enigmático, que justificaria essa angústia por que passa e que vai levá-la a uma ação extrema no fim do filme?

Tais indagações levaram-nos a uma nova construção do personagem de Júlia. Agora, quando o filme começa, Júlia acaba de desistir de suas aulas de ópera. Pedro, totalmente centrado em seu mestrado e seu mundo *Mutantes*, nem nota a decisão de Júlia, a qual percebe que nunca será uma diva, como sonhava ser, ou porque não tem tempo suficiente para se dedicar aos estudos, ou porque não tem talento suficiente. O fato é que nesse momento, sua vida se resume só ao banco, o qual detesta. E agora, o que fazer da vida?

Essa nova relação torna o seu personagem muito mais denso, conflituoso, vivendo um dilema crucial que irá perpassar por todo o filme. Além disso, nesse novo tratamento, Júlia deixa de ser uma mera diletante e, de fato, deseja ser cantora lírica. A desistência de seu projeto artístico vem assim incrementar o estado de frustração por que passa o seu personagem, levando-o a um ato extremo no final do filme.

Enfim, tais relações surgiram a partir da observação das fotos, as quais mostravam o circuito de Júlia, ou seja, bairro, prédio em que mora, casas vizinhas, linha do trem, entre outras.

Vale ressaltar que nesse caso não foi o outro o agente da intervenção, isto é, as fotos foram tiradas pelos próprios autores; no entanto, houve o deslocamento, ou seja, a análise e a crítica do texto saiu do suporte literário (roteiro) para o suporte fotográfico, estimulando os autores. Nesse sentido, às vezes, o próprio autor pode se colocar como um outro, contanto que mude por um período seu espectro de ação (no caso, trocar o escrever pelo fotografar), permitindo desse modo a entrada de novos elementos sensoriais no processo criativo.

Mesmo assim, a entrada do outro é sempre mais estimulante, pois faz irromper no processo a força e o colorido de um novo imaginário. No presente caso, há um fato que atenua a necessidade da entrada desse outro: o texto já é escrito por duas pessoas, sendo que o diálogo de imaginários já faz parte do sistema.

Concluindo, vou citar Alain Robbe-Grillet, romancista, roteirista de *Ano Passado em Marienbad* e cineasta. Ele diz em seu livro *Por um Novo Romance*:

O texto moderno é uma pesquisa, mas uma pesquisa que cria para si mesma suas próprias significações, à medida que avança. Antes da obra não há nada, nenhuma certeza, nenhuma tese, nenhuma mensagem. Acreditar que o escritor ou roteirista “tem alguma coisa a dizer” e que ele a seguir procurará

como dizê-lo, representa o mais grave dos contra-sensos. Pois é precisamente esse como, essa maneira de dizer que constitui seu projeto de escrever.<sup>3</sup>

Enfim, essa fala de Grillet serve perfeitamente como paradigma de minha pesquisa, sendo que nesse caso, o como não é só o uso da linguagem, vocabulário, estrutura dramática, mas também engloba o método ou processo de criação desse texto, exterior a ele.

Em suma, o que me interessa como escritor, dramaturgo ou roteirista, é a criação de estratégias ou jogos que sirvam como estímulo à criação. O talento e a inspiração são ferramentas poderosas de um roteirista, mas confiar sempre cegamente nelas pode ser uma tática perigosa. Busco maneiras de manter a criação sempre em movimento, e nesse sentido, a figura do *autor-espectador* apresenta um incrível potencial. Como essa, existem inúmeras outras estratégias passíveis de serem criadas e investigadas, e acredito ser esse um terreno fascinante e pleno de possibilidades dentro da dramaturgia audiovisual contemporânea.

### Notas

<sup>1</sup> WILLEMART, Philippe. Universo da Criação Literária. Edusp, São Paulo, 1993.

<sup>2</sup> THOMAS, François. L'Atelier d'Alain Resnais. Flammarion, Paris, 1989.

<sup>3</sup> ROBBE-GRILLET, Alain. Por um Novo Romance. Documentos, São Paulo, 1969.

# O multiplot cinematográfico da década de 90: funções dramáticas das cenas de morte

SABINA R. ANZUATEGUI

USP, MESTRANDA

## Introdução

Haveria algo em comum entre *Traffic*, de Steven Soderbergh, e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos? Do ponto de vista da dramaturgia, estes filmes trabalham com vários protagonistas, que têm objetivos diferentes, e suas histórias se desenvolvem em paralelo, sem cruzamentos, ou com cruzamentos casuais. A esse modelo dramático é que chamamos multiplot, ou multitrama.

E como se compõe um roteiro multitrama? Ao narrar a formação da indústria americana de cinema, em *O gênio do sistema*, Thomas Schatz descreve longamente a produção de *Grand Hotel*, um dos grandes sucessos da MGM em 1932. Quando o filme estava em fase de roteirização, ele descreve a atitude de Irving Thalberg, o produtor do estúdio:

“Thalberg considerava banal e óbvio o mecanismo das várias tramas paralelas. Seu verdadeiro fascínio era com a estrutura geral, quando essas tramas se entrelaçavam. “Essa é uma peça boba, que só deu certo porque é boba”, observou ele a certa altura. “É cheia de vida – um tapete pintado sobre o qual as personagens andam. O público adora essas bobagens, quando bem feitas.” A principal analogia de Thalberg, porém, não se relacionava à pintura ou tapeçaria, mas à música. “Isso para mim é como uma linda sinfonia.”; comentou noutro momento. Ele sempre se referia às tramas paralelas como *leitmotifs*.”<sup>1</sup>

A “linda sinfonia” de *Grand Hotel* tinha elementos de humor, drama, beleza e paixão, divididos por vários personagens que circulam num hotel de luxo em Berlim.

O formato da comédia de planos múltiplos existe ao menos desde Shakespeare, por exemplo em *Sonhos de uma noite de verão*. No espaço da floresta, diferentes personagens se cruzam, causando diversas confusões amorosas. Gerald Mast, ao analisar a comédia no cinema, descreve a comédia de planos múltiplos como

uma investigação das atitudes de uma determinada sociedade, comparando as respostas de uma classe ou grupo social com as de outro, contrastando diferentes respostas a um mesmo estímulo, e respostas semelhantes a estímulos diferentes<sup>2</sup>.

Citamos estes exemplos para esboçar um histórico, e jogar certa luz num fenômeno do cinema contemporâneo: em 1999 e 2000, surge uma série de filmes multiplot, no cinema europeu, independente, e grandes produções americanas. *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, *Traffic*, de Steven Soderbergh, *Beautiful People*, de Jazmin Dizdar, *Código Desconhecido*, de Michael Haneke, *A cidade está tranquila*, de Robert Guediguian, e *Va Savoir*, de Jaques Rivette, são alguns exemplos. Até *Beleza Americana*, de Sam Mendes, tem influência deste formato. Alguns destes filmes trabalham num registro claramente cômico, mas a maioria se equilibra num tom irônico inicial, que se torna mais denso com a evolução da trama. Há sempre alguma morte no climax, e no final o tom irônico é retomado, já mais sombrio. Muitos destes filmes foram influenciados por *Short Cuts*, de Robert Altman, filme de grande repercussão em 1993.

Para analisar o uso dramático das mortes nestes filmes, nem sempre bem trabalhadas, iremos comentar a estrutura narrativa de *Short Cuts*, em tópicos que podem ser aplicados aos filmes “multiplot” em geral.

### **Recursos de composição do multiplot:**

Definimos o filme “multiplot” como um filme que tem vários protagonistas com objetivos diferentes, que podem se cruzar ou não, mas mesmo em se cruzando, seu contato nunca chega a transformar as várias tramas em uma só. Não são filmes do encontro.

No cinema narrativo, a variação – lugares distantes e exóticos, novos personagens, acontecimentos surpreendentes – é usada como recurso de atração, na tradição de formas populares como o melodrama teatral.

Ao escrever um filme para um personagem só, o roteirista tem que criar acontecimentos, desafios e mudanças para que a história evolua. No movimento de criar um desequilíbrio, retomar a estabilidade, desequilibrá-la de novo, é que se move o drama.

O “multiplot” já vem com elementos de variação como ponto de partida, na multiplicidade de personagens. Por isso, as variações *em cada personagem* são em número bem menor. Alguns personagens de “multiplot” permanecem em estado de latência durante várias cenas, às vezes até no filme inteiro, como o Jerry, de *Short Cuts*, que analisaremos mais à frente.

Matematicamente poderíamos fazer o seguinte cálculo: um filme de 90 minutos tem em média 100 seqüências. Usando o modelo narrativo de Kristin Thompson, dividido em quatro partes – configuração inicial, ação complicadora, desenvolvimento, climax/epílogo – teríamos, para um filme de protagonista único, 25 seqüências para cada bloco.

Mesmo levando em conta que boa parte dessas seqüências são usadas em situações de passagem (ir de um lugar a outro), sobra ainda muito tempo pra preencher em cada bloco: é preciso treinar a imaginação para recheiar tantas situações com um mesmo personagem central.

Agora façamos as contas num “multiplot”. *Short Cuts*, por exemplo,

## Estudos Socine de Cinema

tem nove núcleos de personagens – nove tramas principais. O filme tem quase três horas, e o número de seqüências está em torno de 150. Fazendo a divisão, são dezesseis seqüências por núcleo de personagem, pra contar a história toda.

No multiplot, há muita variação de personagens, mas pouca variação em cada personagem. Cada um tem direito a um conflito, no máximo dois. Para que isso ganhe significado e seja interessante, é preciso que estas histórias se relacionem de algum modo entre si. Que uma adicione sentido à outra. Alguns recursos são usados para isto.

### 1. Eventos Catalisadores:

O modelo tradicional de filmes-catástrofe da década de 70, como *Aeroporto* e *Inferno na Torre*, se inicia com uma série de personagens chegando a determinado local – um avião, um edifício – cada um em seu momento de vida, com seus sonhos ou preocupações. Acontece a catástrofe – o avião fica descontrolado, o prédio se incendeia – e passamos a acompanhar aqueles mesmos personagens, agora reunidos na luta pela vida. Nos desafios desta luta, eles têm a oportunidade de reavaliar seus sonhos e encontrar soluções para seus antigos problemas. A catástrofe, nestes filmes, é um evento catalisador – a ação complicadora que impulsiona o filme.

Em outros filmes de múltiplos personagens, como *O Reencontro*, antigos colegas de escola se reencontram depois da morte de um deles. Esta morte serve como catalisador para que estes colegas – antes separados – possam reavaliar sua vida e seguir em diante.

Nos “multiplot” que analisamos a ligação entre os personagens é mais tênue, e os eventos catalisadores mais sutis que catástrofes. Mas à primeira vista eles têm uma função importante na união das histórias. Por exemplo, é comum ouvir o comentário de que *Magnólia* não teria conclusão possível sem a chuva de sapos. Será mesmo? Será que *Short Cuts* não teria conclusão sem o terremoto?

Em vez de “catalisadores”, estes acontecimentos poderiam ser chamados “eventos de reunião”: em *Short Cuts*, helicópteros pulverizando inseticida no começo, e um terremoto no final. Em *Magnólia*, uma chuva de sapos no climax. Em *Rio 40 graus*, um jogo de futebol conecta vários personagens. Não são fatos que movem a ação, mas costumam os vários personagens, inserindo-os num mesmo espaço, sujeito às mesmas regras.

### 2. Música:

*Rio 40 graus* começa em tom apoteótico com a música “A voz do morro”, de Zé Ketí<sup>3</sup>. O dia começa, e os personagens vão sendo apresentados através dos garotos que descem do morro para vender amendoim. A história segue, os personagens levam seus destinos para bem ou para mal, e ao final, a canção conclui o filme, num ensaio de escola de samba no alto do morro. A canção é uma pontuação e um comentário dos temas retratados pelo filme,

mas aparece localizada em uma cena, disfarçando a intrusão do narrador.

*Short Cuts* também é recortado por canções, localizadas nas personagens de Tess – cantora de jazz – e Zoé – sua filha violoncelista. A música de Tess comenta a ação de *Short Cuts* pelo conteúdo das letras, e também ao vazar para cenas de outros personagens – especialmente em dois momentos, a 1h e 1h40min de filme, em que os conflitos atingem momentos chave.

*Magnólia* também utiliza este recurso, localizando a canção numa estação de rádio, que, a determinado momento, todos os personagens ouvem, e cantam junto. O filme neste momento pisa fundo em sua chave melodramática, fazendo com que até um personagem moribundo na cama comece a cantar.

As canções são usadas no melodrama para intensificar e prolongar momentos de emoção, e nos filmes em geral, para dar tom, ambientação ou ritmo. Nos filmes comentados, o recurso não foge muito à regra.

### 3. Espelhamento de temas

No formato da comédia de planos múltiplos, conforme comentamos acima, a unidade temática e o espelhamento das situações em vários personagens diferentes é um dado estrutural.

No multiplot dramático acontece o mesmo. Em *Rio 40 graus*, por exemplo, temos três moças por casar – uma escolhe entre um moço trabalhador e um malandro, outra está grávida e precisa resolver a situação entre o namorado e o irmão, e uma terceira, de classe média, é empurrada pela família para uma relação com um político rico. As três tramas, embora não se cruzem, complementam-se mutuamente em significado.

Em *Magnolia*, o tema do abuso infantil aparece em variações – o abuso sexual e o abuso moral, no caso das crianças forçadas pelos pais a participarem de concurso na televisão. Esta última situação aparece duas vezes – um garoto enfrentando o problema no presente, e um adulto, sobrevivente de uma situação similar no passado. O abuso infantil ainda aparece na forma de abandono e maltrato, nos personagens de Tom Cruise e seu pai. É interessante notar que dois temas – o abuso infantil e os concursos televisivos – aparecem de fundo em *Short Cuts*, e são trazidos a primeiro plano em *Magnolia*. Em *Short Cuts*, o programa Jeopardy é comentado várias vezes pelos personagens, que jogam o jogo de tabuleiro num churrasco ao final. Em *Magnolia* um concurso similar é encenado, e vários protagonistas têm relação direta com o jogo – o apresentador, o garoto que participa, e o dono do canal de tv.

Os temas podem também aparecer na atitude dos personagens, não como assuntos, mas como ações. Comentando ainda mais a relação entre *Short Cuts* e *Magnolia*, o filme de Paul Thomas Anderson empresta outro elemento fundamental do filme de Altman – a confissão do pai.

*Short Cuts*, que é uma adaptação baseada em vários contos do escritor Raymond Carver, é todo construído em cenas curtas. Mas o filme tem quatro seqüências mais longas – que duram de três a seis minutos – que são de certa

## Estudos Socine de Cinema

maneira quatro confissões. Na primeira, Paul, o personagem de Jack Lemmon, conta ao filho num longo monólogo de cinco minutos os acontecimentos que levaram ao seu divórcio. Há depois a confissão do pescador Stuart, que conta à mulher sobre o encontro do cadáver no rio. Depois, numa seqüência de seis min, Ralph arranca de sua mulher Marian a confissão de uma antiga infidelidade. Há ainda um monólogo de Tess, a cantora, contando à filha Zoé sobre a morte do pai. *Magnolia* faz uma cena semelhante ao monólogo de Jack Lemmon: a variação é que o filho não está presente, e a confissão é feita ao enfermeiro que o acompanha. Em *Magnolia* também outro marido – o apresentador de tv que está também morrendo de câncer – confessa à esposa suas infidelidades passadas, e a deixa concluir sobre o abuso em relação à filha. A morte por câncer, em *Magnolia*, é um dos temas que refletem em vários personagens.

Outro tema em evidência em *Short Cuts* é a profissão dos personagens: garçoneiro, motorista de limousine, apresentador de televisão, vendedor desempregado, policial, animadora de festa, médico, pintora, maquiador, limpador de piscina, atendente de disc-sexo, dona de casa. A atividade de todos os personagens é clara e está em primeiro plano, e além disso conduz o filme em seu ritmo de dia e noite. Os personagens que têm empregos noturnos começam o filme trabalhando, enquanto outros descansam em casa. No dia seguinte, enquanto uns trabalham, o vendedor desempregado vai pescar. O policial usa seu trabalho como desculpa para se ausentar de casa e visitar a amante. Além disso, os personagens têm personalidades relacionadas com suas profissões, em contraste, crítica ou reiteração – o médico é frio e reprimido, o maquiador e a pintora são sexualizados e devassos, o policial é egoísta e hipócrita em sua defesa da moral, a atendente de disc-sexo é desinteressada e desglamourizada com o marido, a violoncelista é emocional, a cantora é amargurada e saudosista.

### 4. Motivs

Além dos temas maiores, há também nos filmes multiplot motivs visuais e sonoros que reforçam a relação entre as várias tramas.

*Short Cuts* usa esses recursos com primor, fazendo belos cortes como o copo de leite no criado-mudo do garoto que acabou de ser atropelado, e um copo de leite na tv de Earl, num comercial que diz “acidentes acontecem”. Num conversa de telefone entre as duas irmãs Sherri e Marian, as duas estão comendo a mesma pasta de amendoim. Num corte entre Betty e Claire, duas personagens que não se relacionam no enredo, a relação é criada na seqüência de imagens em que as duas atravessam portas em suas casas. Ou ainda o corte do corpo da moça afogado no rio, para o rosto de Arlene atrás do aquário.

### Mortes

Em *Short Cuts*, quatro das nove linhas dramáticas envolvem alguma morte. No núcleo de Ann e Howard, o apresentador de tv e sua esposa, a ação gira em

torno do filho atropelado. Com Stuart e Claire, o conflito está na reação dos dois a um corpo que o marido encontra afogado no rio, durante uma pescaria. Tess e Zoe, a cantora e sua filha violoncelista, têm uma relação tensa que leva ao suicídio da última. Por último, Jerry e Carol, o limpador de piscinas e sua mulher atendente de disc-sexo, prolongam seus conflitos sexuais em latência, até o gesto final de Jerry assassinando uma garota.

### **Qual a função das mortes neste tipo de estrutura?**

Uma primeira observação que se poderia fazer é que, numa forma de exposição rápida, baseada na ação, com grande variação de personagens, há pouco tempo para introspecções, divagações, errâncias. As mortes são situações-limite que dão a sensação de que “algo está acontecendo”, e se tornam quase uma necessidade dramática.

Mas qual a diferença de efeito dramático entre a morte de Casey, o garoto atropelado, e a morte de Zoé, a violoncelista deprimida? Casey é atropelado ao primeiro quarto do filme, é a primeira ação complicadora. Ele fica em coma durante todo o desenvolvimento da trama, e morre no clímax. Sua morte leva a mãe, dona de casa passiva durante toda a história, a enfrentar o confeitiro, que a vem atormentando com telefonemas desde que o garoto foi atropelado. Casey não é o protagonista, e sim sua mãe, que sofre os conflitos, o enfrentamento, e a mudança final. A morte de Casey, neste núcleo, serve como provação e detonador da ação dramática de Ann.

O mesmo acontece no núcleo de Stuart e Claire. A morte, que ocorre em off – o corpo da garota já é encontrado morto no rio – serve como detonador dos conflitos entre Stuart e a mulher. Aqui também a protagonista é Claire, que entra em conflito interno diante da atitude do marido, que ela considera insensível. Claire busca solução para este conflito saindo de seu mundo, buscando no mundo da garota morta – em seu funeral – algum alívio para suas dúvidas. Não encontra, e o final de sua trama é uma espécie de aceitação amarga da situação. Sua trajetória espelha em oposição a de Ann, que ao sair de seu mundo, procurando o confeitiro, consegue aliviar a dor pela morte do filho.

Nestas duas tramas a morte traz dor e sofrimento para os personagens – e esta dor chega ao espectador através deles. O espectador não sofre tanto pela morte de Casey, mas pelo sofrimento que ele vê em seus pais, Howard e Ann. No caso da trama de Stuart e Claire, o espectador é levado primeiro a compartilhar uma reação de frieza em relação ao cadáver, observando a situação pelo ponto de vista de Stuart. Essa reação é questionada quando Claire assume o ponto de vista, reagindo com sofrimento e indignação a esta frieza. A mudança de ponto de vista permite que o espectador viaje por um espectro amplo de reações frente à morte.

Nos outros dois casos – nos núcleos de Jerry e Zoé – a morte não é o início da ação, mas seu desfecho. Zoé é descrita como emocional e sensível, num estado de carência em relação à mãe. Essa carência é reiterada e

## Estudos Socine de Cinema

intensificada cena após cena, até que a carência atinge o grau máximo quando Zoe sabe da morte de Casey, e neste momento a frieza de sua mãe lhe parece demasiada. Em vez de enfrentar a mãe, ela se mata.

Jerry também está carente de atenções da esposa, que ele vê atendendo outros homens pelo telefone, reservando a ele o tédio cotidiano. Esta tensão é intensificada pelo amigo Bill, que o inflama com histórias eróticas, frente às quais Jerry se sente cada vez mais diminuído. Ao final, quando é posto à prova junto a uma outra garota, Jerry desafoga sua tensão num ato de violência, sem enfrentar o problema.

A morte nestes dois casos não traz mudança ao personagem, pois os problemas não foram enfrentados, nem mesmo questionados. Também não é uma surpresa dramática, pois parece uma decorrência natural e óbvia a uma situação de tensão latente. O espectador não percorre uma gama variada de reações a um mesmo tema – ele apenas recolhe uma lição, quase moral, de que a frieza e a repressão sexual levam à morte.

Na aparência, a situação dramática se mostra resolvida. Mas no fundo, o que se resolveu? É como uma criança contando uma história: o bichinho foi lá, fez isso, isso e aquilo, e depois... morreu. Quando não se encontra um fim melhor, é só matar o personagem. Dando a isso um tratamento psicologizado, denso e realista, parece que se diz grandes verdades sobre a vida.

A resolução dramática de Jerry quase se salva no filme, quando o terremoto se inicia imediatamente após o assassinato. Seria uma surpresa, afinal, se o assassinato óbvio fosse isentado de culpa por um terremoto providencial. Mas a ironia é desmentida logo depois, quando um noticiário anuncia que a única vítima do terremoto ainda não teve a causa da morte confirmada. O anúncio desta dúvida abre espaço para a condenação futura de Jerry.

Se o terremoto fosse confirmado como causa da morte, o filme assumiria uma ironia em relação aos fatos. Em vez disso, apenas desloca a câmera para a paisagem, deixando que ao espectador um vago panorama da cidade.

## Notas

<sup>1</sup> SCHATZ, *O gênio do sistema*, p. 124

<sup>2</sup> MAST, *The Comic Mind*, p. 6

<sup>3</sup> *Eu sou o samba/a voz do morro sou eu mesmo sim senhor..*

## Referências Bibliográficas

CARVER, Raymond. *Short cuts: cenas da vida*. Rocco: 1994.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac & Naify: 2001.

MAST, Gerald. *The comic mind: comedy and the movies*. The University of Chicago Press: 1979.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. Editora moderna: 1998.

SHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. Companhia das letras: 1991.

THOMPON, Kristin. *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Harvard University Press: 1999.

## Multiplotting: sentido entre histórias

ROSSANA FOGLIA  
USP

Dentro do contexto das novas tecnologias criado pelas mídias digitais que oferecem procedimentos não lineares e técnicas de edição que permitem a presença de imagens simultâneas dentro de uma mesma tela, torna-se pertinente investigar o desenvolvimento de narrativas fragmentadas no cinema contemporâneo que apontam para outros mecanismos de estruturação dramática. O interesse pelo formato “multiplot”<sup>1</sup> esta ligado a possibilidade de uma construção dramática para um interator dentro de um suporte verdadeiramente não –linear oferecido pelas mídias digitais.

Existem algumas fórmulas conhecidas de se construir um filme não-linear com unidade dramática; a construção através de *flash-backs* com um mesmo ponto de vista que ora revela, ora oculta uma informação ou a construção através de pontos de vista variados em torno de uma mesma história (*Jackie Brown* de *Quentin Tarantino*, *Marienbad* de *Alain Renais*). Essas construções se dariam em torno da variação qualitativa dos *flash-backs* e das repetições, esses mecanismos proporcionariam reinterações e temporalidade aos filmes.

Os filmes “multiplots” realizados em Hollywood nos anos noventa expressam um modo de se construir narrativas não– lineares que dialogam e se aproximam diretamente das formas clássicas de se contar histórias, as funções se reproduzem encontrando novas formas equivalentes.

O tema deste artigo desenvolve-se em torno de três filmes realizados em Hollywood que podem ser classificados como “multiplots”; *Cenas da Vida* (*Short Cuts*, 1993) de Robert Altman, o filme que de certa forma retoma esse gênero na década de noventa, *Magnólia* (1999) de Paul Thomas Anderson e o recente *Coisas que você pode dizer só de olhar para ela* (2000) de Rodrigo Garcia.

Não podemos falar, nesses filmes, em uma única história, não se trata da jornada de um único personagem, mas de vários cujas histórias não estão diretamente relacionadas, apenas se cruzam dentro de um espaço em comum: a cidade de Los Angeles em *Short Cuts* e *Magnólia* e o mesmo subúrbio no caso de *Coisas que você pode dizer só de olhar para ela* . Os três títulos propõem um enigma para o espectador, nos convidando para um agenciamento de sentidos.

No formato “multiplot” seria interessante analisar:

1. A gênese dos cruzamentos – como são articulados os pontos de contato entre histórias e personagens.
2. A busca de uma temporalidade para histórias curtas – como é construído ou sugerido o passado das personagens?

### 3. A sensação do todo – o painel dramático final de um filme “multiplotting”.

Tomemos o “tema” como ponto de partida de um projeto “multiplot”: *Short Cuts* aborda casais, são ao todo oito pares de diferentes faixas etárias e classes sociais mais uma mãe separada e sua filha. *Magnólia* trata da relação pais e filhos, são três pares de pais em estágios diferente de rompimento com os filhos, um dos pais está em estado terminal de câncer e o outro acaba de descobrir que tem câncer. *Coisas que você diria só de olhar para ela* trata de mulheres solitárias ou não casadas com homens, já que temos um casal de lésbicas e treze mulheres solitárias ao todo no filme. Os temas tratam de relações familiares que são os preferidos do gênero melodramático, pode se especular que o formato “multiplot” serve para abordar novamente esses temas sem cair no melodramático no caso de *Short Cuts* ou reciclar o melodramático a partir de uma nova forma no caso de *Magnólia*.

Os três filmes multiplots citados buscam a unidade dramática através da unidade temática, recurso que também permite que seja criada uma relação com o passado, já que, a apresentação de várias histórias não permite que se estabeleça um arco temporal para todas as personagens. A densidade que se deseja para uma personagem não surge através de uma sucessão de ações, mas da comparação entre ações. Nesses filmes impera o momento presente, através da unidade de espaço fortemente sugerida; a mesma cidade, a mesma avenida, o mesmo subúrbio, temos como consequência um presente compartilhado: os helicópteros soltam inseticidas sobre a cabeça de todos ao mesmo tempo.

A variação de um mesmo tema permite que o espectador trace linhas imaginárias de tempo para as personagens. No caso dos casais de *Short Cuts*; sexualidade, infidelidade, separação, enfrentamento da morte, tédio são problemas que pairam sobre todos, cujas consequências estão expostas em um deles, vale ressaltar que as personagens são de diferentes faixas etárias. Se as personagens não são acompanhadas todo o tempo pelo filme em compensação as cenas em que estão são em geral de alto impacto; longas e quase teatrais no caso de *Short Cuts*, intensas em *Magnólia*. Não raro elas contêm diálogos elaborados e longos monólogos.

Quando a personagem de Jack Lemon chega em um péssimo momento para visitar o filho, vivido por Bruce Davidson que se encontra no hospital em torno do seu filho *Cassey* em estado de coma, o pai (Jack Lemon) resolve resgatar o passado e justificar a sua traição com a cunhada (através de um longo monólogo) que teve como consequência o rompimento com o filho ao longo de anos, ironicamente nesse momento de resgate, o neto está morrendo no hospital. Essa cena longa está refletida em várias outras, no extremo da mulher separada e amargurada (a cantora de Jazz *Tezz*) que é incapaz de perdoar o marido em seu relato para a filha *Zoé* que também acaba morta. Essa cena em relação a outra, funciona como repetição, variação, reflexo.

Temos, no primeiro caso, o resgate de uma relação através de um relato

do passado somado à morte acidental de uma criança, e em outro momento do filme, a cantora de jazz em seu monólogo, amargurada, se nega a resgatar a figura do pai para a filha que comete suicídio (uma morte não acidental). Em *Short Cuts* esse jogo com o passado acontece através do reflexo entre os pares, um reflexo que é jogado para o espectador.

Em *Magnólia* a relação com o passado é mais direta e explícita, em um dado momento um dos personagens diz “*O passado não está nem aí pra nós, mas nós estamos pro passado*”. O passado de *Frank Makey* vem à tona em uma entrevista e desconcerta a personagem. Existem longos relatos de experiências passadas ao longo do filme, a versão do pai de *Frank*, *Earl Patridge* sobre a sua separação e morte da mãe de *Frank*, a versão do próprio *Frank* e a versão da repórter que o entrevista. A câmera em *Magnólia* em todo momento tenta penetrar nas personagens como se tentasse buscar esses relatos.

Temos ainda uma outra estratégia de se lidar com o passado em *Magnólia* que não o relato direto de uma personagem: o garotinho prodígio que está sendo submetido a um “Quiz Show” infantil no qual ele é a principal atração, tem como paralelo uma outra personagem, um ex-garoto prodígio, já nos seus quarenta anos, que havia participado no passado do mesmo “Quiz Show” infantil, um programa que já tem mais de trinta anos. O ex-garoto prodígio acaba de ser despedido de um emprego medíocre, é infeliz sexualmente, e comete um roubo. A associação é direta com o garotinho brilhante que acaba de falhar no “Quiz Show”; uma personagem é consequência de um estado da outra. A associação direta é deixada para o espectador, as duas personagens não se relacionam no filme.

Em *Coisas que você diria só de olhar para ela* o recurso usado para se lidar com o passado das personagens é a imaginação, a memória e a vidência sobre a forma de longos relatos, só que esses relatos não emanam da personagem de cujo passado eles se referem diretamente, eles surgem da boca de uma outra personagem sob o olhar atento da ouvinte. Na primeira história uma cartomante adivinha o passado e os desejos da *Dr Keener* através de um longa narração lida nas cartas de tarô, no segundo conto uma andarilha chamada *Nancy* pede para fumar os cigarros de uma gerente de banco – *Rebecca*, e ao longo de três diálogos curtos ela vai imaginando coisas sobre a gerente, soltando observações bruscas que não são imediatamente descartadas pela gerente, a andarilha pergunta: você tem um marido? Eu sei que você tem um marido, na verdade *Rebecca* tem um amante casado. Você não passa de uma puta diz a andarilha, a gerente havia dormido com um outro homem além do amante. Você não tem filhos, logo se vê, diz a andarilha, a gerente está em vias de fazer um aborto. É estabelecido um jogo onde as observações sobre o passado da personagem não deixa de ser real na medida em que dialoga com a realidade da personagem a ponto de incomodar.

Segue um dos diálogos de *Rebecca* com a andarilha *Nancy*, na sua íntegra:

“*Rebecca* está dentro do carro no estacionamento do banco onde trabalha.  
*Nancy* se aproxima:

Rebecca: Estou sem cigarros.

Nancy: Vou buscar para nós.

Rebecca (pegando o dinheiro da carteira): Fique com o troco.

Nancy: Vou ficar. Vai para casa ? O lar é onde mora o amor.

Rebecca: Até logo.

Nancy: Está com pressa ? Filho pra cuidar.

Rebecca: Não.

Nancy: *Foi o que pensei.*”

Diante de várias personagens em meio a tantas histórias é preciso saber algo mais sobre elas, é preciso em algum momento vir à tona um passado, para nos aproximarmos delas, imaginá-las, humanizá-las. Em *Short Cuts* e *Magnólia* temos cenas em que as personagens explodem reivindicando um conhecimento maior sobre elas por parte dos seus interlocutores. A personagem *Linda* vivida pela atriz Julianne Moore em *Magnólia* ao chegar em uma farmácia é olhada com desconfiança pelo farmacêutico pela quantidade de remédios que quer comprar, essa cena seria banal se não estivesse dentro de um filme “multiplot” onde andarilhos, farmacêuticos, padeiros ganham outro estatuto. O farmacêutico olha com insistência para *Linda* tentando adivinhar se ela é ou não uma possível suicida, a cena é longa desdobrada em três partes, no final *Linda* dispara:

“ Seu filho da puta, seu babaca desgraçado ! Quem porra você pensa que é ?... Eu venho aqui você não sabe quem eu sou, que porra que é a minha vida ... Você não me conhece? Estou doente pra cacete ... Qual o seu problema ? Você já viu a morte na sua casa ... na sua cama ? Não me chame de senhora. Isso é uma vergonha eu estou doente”

Em *Short Cuts*, o menino *Cassey* sofre um acidente que vai levá-lo à morte no dia do seu aniversário, a mãe de *Cassey* em uma cena anterior havia encomendado um bolo a um padeiro que durante toda a agonia do menino no hospital, devido a um mal entendido fica passando trotes de mau-gosto para o casal que não foi pegar o bolo que havia sido encomendado. O padeiro não sabia o que estava acontecendo e o casal também não se dava conta do drama do padeiro, é claro que a agonia da criança e a histeria do padeiro não são equivalentes, mas o desconhecimento de ambas as partes é.

O filme mostra a agonia do menino, a raiva do padeiro que nada sabe e acompanha a personagem *Lilly* que atropelou o menino *Cassey* e pensa que ele está bem. Em uma cena *Lilly* comenta com sua filha o atropelamento; diz que não suportaria se algo de grave tivesse acontecido ao menino por causa dela, nesse momento sabemos que o menino morreu, apesar da relação padeiro/casal, cremos que a onisciência seria algo indesejável para um habitante de uma grande cidade.

A visão das personagens em filmes “multiplots” é limitada, parcial, em contrapartida essa estrutura nos proporciona para o espectador um grande painel, um olho panótico, uma onisciência. Os dramas que se cruzam para o espectador não são percebidos pelas personagens.

Está explicitado nessa situação o efeito lusco/fusco típico dos gêneros

cotidianos da literatura panorâmica, do final do século XIX citado por Margaret Cohen em seu ensaio: “*A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos*”. Entende-se por literatura panorâmica, as enciclopédias, os livros de curiosidades, as crônicas e os romances realistas com grande número de personagens, como os de Honoré de Balzac e os de Aluísio Azevedo (*O Cortiço*), típicos do final do século XIX. Citando Margaret Cohen:

*“Como resultado dessa mistura, os textos panorâmicos geram baixa estabilidade referencial por meio de suas práticas narrativas. O leitor deve tomar suas próprias decisões quanto a critérios seletivos em meio a essa anarquia representacional ... Essa anarquia induz a forma de resposta do leitor, o que constitui um traço característico dos textos panorâmicos, bem como dos gêneros cotidianos de modo geral. Em vez de oferecer a perspectiva segura da maestria objetiva, tal como proposta na introdução às suas pretensões panóticas, o texto panorâmico arrasta o leitor para o que Lukács chamou de “anarquia da meia-luz do cotidiano”. Ele lança o leitor em um lusco-fusco epistemológico, um estado em que o conhecimento objetivo, a experiência exteriormente verificável, ficções socialmente sancionadas e uma projeção individual fantasmática interagem de modo instável e desordenado”<sup>218</sup>*

Os filmes “multiplots” feitos na década de noventa citados neste texto, apresentam plena consciência do seu lusco-fusco panorâmico a ponto dessa questão estar explicitada nesses filmes como já foi exposto. Se a lente panótica quer dar conta da realidade, nesses filmes muito se questiona o que é realidade, nesse sentido diferem da literatura realista praticada no final do século XIX.

A introdução de *Magnólia*, explicita essa questão, apresentando uma série de notícias de coincidências absurdas tiradas de jornais, o filme nos promete que tudo pode acontecer, inclusive uma chuva de sapos. A realidade pode ser aquilo que conhecemos ou aquilo que imaginamos. *Short Cuts* tem uma cena incômoda em torno do que seria real ou não, em um dos casais a mulher trabalha em um serviço de disque-sexo, enquanto troca a fralda do seu bebê ela simula sexo oral com um cliente, o marido ouve a conversa e indaga que ela parecia realmente estar gostando e pergunta por quê eles não tinham uma vida sexual como aquela, ela responde que aquilo é só um trabalho.

Terremoto no caso *Short Cuts* e Chuva de sapos em *Magnólia* funcionam como elementos que reforçam a onisciência dos filmes. Embora sendo eventos espetaculares a função dramática não é muito diferente da presença da televisão ou de helicópteros sobrevoando a cidade. Esses elementos dão uma vista geral; enquanto os helicópteros sobrevoam a cidade soltando um inseticida, isso ressoa de uma maneira diferente no interior de cada casa, coloca as personagens no mesmo tempo, reforça o presente e a idéia de algo em comum, atenua a fragmentação.

O terremoto em *Short Cuts* é o evento que tem a função de finalizar o filme, a Chuva de sapos em *Magnólia* com a canção que é cantada por todas as personagens ao mesmo tempo marca o clímax do filme, duas funções típicas de

um arco dramático clássico que são nesses filmes eventos *ex-machinas*.

*Em coisas que você diria só de olhar para ela*, o final é resolvido de uma maneira mais sutil e mitológica: uma mulher misteriosa atravessa todo o filme sem que nada seja revelado sobre ela, no final essa mulher aparece morta. A personagem cega, especulando sobre quem seria essa mulher e o quê teria causado a sua morte, numa atitude de vidente, faz uma síntese final do filme.

O que a experiência cinematográfica com “multiplots” pode trazer para uma construção dramática para um suporte não-linear:

- Uma arquitetura dramática para um suporte não-linear se apóia na construção de um espaço comum para diferentes histórias.
- O formato de inventário temático proporciona um jogo de associações livres para a participação de um interagente, assim como acontece nos formatos enciclopédicos comuns nas mídias digitais.
- As cenas isoladamente devem sugerir uma temporalidade, através de um recurso simples como o relato direto de uma personagem ou explorando a possibilidade combinatória da cena.

## Notas

<sup>1</sup> O termo em inglês “multiplot” poderia ser traduzido como múltiplos enredos ou múltiplas histórias, mas acredito que a palavra “plot” não é exatamente equivalente às palavras enredo e história, pois envolve também a idéia de como o enredo é apresentado.

<sup>2</sup> COHEN, Margaret in *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Cosac&Naify, São Paulo: 2001

## Referências Bibliográficas

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. Cosac & Naify: 2001.

MURRAY, Janete. *Hamlet on the holodeck*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts:1997

# **CINEMA E ETNOGRAFIA**

## **Imagem de índio: vídeo, identidade e alteridade**

EDGAR TEODORO DA CUNHA  
USP, DOUTORANDO

O propósito aqui é o de analisar dois documentários – *Arca dos Zo'ê*, *Segredos da Mata* – que abordam o universo indígena segundo diferentes pontos de vista, discutindo as especificidades, potencialidades e limites dessas construções audiovisuais em relação a temas como identidade, alteridade e comunicação em contextos interculturais.

Essas experiências de captação em vídeo permitem a discussão das particularidades, convergências e afastamentos em um contexto mais amplo, envolvendo filmes produzidos por índios e não índios sobre a cultura dos primeiros.

Trabalhar com imagens produzidas em contextos interculturais é um grande desafio, pois imagens com sua autonomia relativa podem circular por inúmeros contextos diferentes e, em casos extremos, se descolar completamente das idéias de base que as geraram.

Uma das questões nesse caso – de imagens produzidas em situação intercultural – é a grande interdependência desse tipo de produção, do ponto de vista da compreensão, de seu contexto.

A alteridade construída no filme, se tratamos com trabalhos de realizadores não pertencentes ao contexto filmado, já será obrigatoriamente uma “tradução”. Não que um nativo também não produza “traduções”, mas os lugares de onde cada um fala e constrói seu ponto de vista e formas de olhar são bastante diferenciados.

O vídeo *A arca dos Zo'ê* foi lançado em 1993, tendo sido premiado em vários fóruns nacionais e internacionais como o *Rio-Cine Festival* do mesmo ano e o *Cinéma du Réel* de 1994, além de sua veiculação nas TVs educativas. Esse e outros vídeos que compõem o já extenso catálogo do projeto *Vídeo nas Aldeias* – como *Segredos da Mata*, de 1998 – obtiveram vários prêmios e uma circulação que englobou o que poderíamos chamar de “grande público” indo além do circuito especializado ao qual ficam normalmente restritos esses produtos visuais. O mesmo se aplica aos outros documentários que, em diferentes fóruns, receberam premiações e obtiveram uma circulação ampliada.

O interesse em abordá-los aqui não se prendeu unicamente a uma busca de características de recepção desses vídeos em virtude de sua circulação ampliada, mas buscou compreendê-los dentro de sua especificidade interna, levando em conta, elementos de linguagem e construção que expressassem significados.

## **A arca dos Zo'é**

O ponto que se destaca na sequência inicial é a ênfase dada à câmera de vídeo entre os índios. Esse elemento é fundamental, pois ele será valorado como o foco e o meio através do qual é possível se construir relações, no nosso caso, entre dois grupos indígenas de língua tupi: os Waiãpi e os Zo'é. Os primeiros são do Amapá e empreendem uma longa viagem de avião, atravessando o "rio grande", para chegar às terras dos Zo'é, no norte do Pará, conhecidos por eles até então somente através de imagens em vídeo.

A imagem desde seu início é conduzida pela narrativa de um Waiãpi, chamado Kumai que, pouco a pouco, vai dando suas opiniões e digressões sobre como foi a visita aos Zo'é, o que achou deles, suas impressões sobre as diferenças e semelhanças entre as duas comunidades, etc. Nesse aspecto é importante ressaltar que todos os diálogos estão em tupi, falado por indivíduos Waiãpi ou Zo'é, e devidamente legendados durante todo o vídeo.

Se inicialmente nos envolvemos com as imagens do Waiãpi e sua câmera em meio aos Zo'é, posteriormente podemos perceber e identificar de quem é a fala em segundo plano e o contexto em que ela está sendo realizada: estão todos reunidos no pátio da aldeia Waiãpi onde Kumai conta sobre a viagem realizada e assim inicia dizendo "Nós vimos a imagem desse povo na televisão, foi então que eu quis ir conhecer a sua aldeia".

Entretanto, a condição da fala do narrador modifica-se ao longo do vídeo. As falas de Kumai têm uma dupla qualidade: uma primeira realizada como uma apreciação sobre uma experiência passada e outra como uma fala em situação, constituindo-se em diálogos envolvendo o ponto de vista Waiãpi e o Zo'é.

Nesse relacionar de diferentes olhares e experiências, podemos, ao longo do vídeo, realizar o que poderíamos chamar de um "inventário das semelhanças e diferenças" assim como das possibilidades de troca entre os dois grupos, e os significados daí resultantes. O recorte narrativo adotado, sobre o qual farei algumas considerações a seguir, enfatiza essa perspectiva do inventário, na medida em que as situações serão alinhavadas sempre segundo uma lógica da comparação de experiências passíveis de aproximação. Vemos ser adotada uma forma em consonância com a busca da expressão de questões relacionadas ao contexto de contato e às diferentes experiências dos dois grupos em relação à sociedade nacional.

Os Waiãpi, há mais tempo em contato com o branco, veriam nos Zo'é seu próprio passado pré-contato, quando ainda usavam "panelas e cuias". O mesmo se passa com relação ao machado de pedra, de substituição recente entre os Zo'é por machados de ferro. Podemos pensar nesse processo como uma situação que permitiu a construção de uma "ficção" sobre o encontro dos dois grupos no passado, criando uma idéia de reconhecimento, fundamental na articulação de um "nós" índios.

A questão da nudez introduz um outro elemento importante: os Zo'é se interessam pelas tangas vermelhas dos Waiãpi, elogiam as mesmas e pedem que

eles tragam algumas em uma próxima viagem. Kumai explica porque os Waiãpi não andam nus, que sentem vergonha, mas principalmente falam da visão do homem branco (karaiko) sobre o hábito de andar nu ou mesmo de tanga, “gozando e esculhambando” os waiãpi, pois falam que a tanga é na verdade um rabo, que não são gente, são macacos, etc. Essas falas constroem um terceiro pólo nesse contexto de relações que, embora não esteja totalmente explícito, se faz presente durante todo o vídeo em relação aos grupos visíveis.

A constatação das *semelhanças* vai sendo realizada aos poucos. Inicialmente ela passa por elementos básicos que poderiam ser resumidos na questão formulada por um Zo'é – Caça quatá? Na verdade o que está em jogo são os limites da inteligibilidade da língua. Embora sejam dois grupos de língua Tupi, cada uma guarda diferenças apreciáveis em relação a outra, sendo que uma aproximação possível, para percebermos a grandeza dessas diferenças, é pensar o tupi como um tronco lingüístico, uma raiz da qual derivam inúmeras línguas com identidade própria mas que guardam inúmeras semelhanças de base. O paralelo seria com as línguas de origem latina que acabaram por se constituir em conjuntos lingüísticos discretos.

A utilização de falas indígenas compreensíveis através de legendas, eliminando, por exemplo, uma voz *off* que traduziria tudo, tem uma importância considerável na construção de um espaço de aproximação / distanciamento em relação ao universo indígena, mas principalmente como elemento distintivo, marcador de uma “veracidade” do contexto construído no vídeo. É interessante, por exemplo, lembrar dos inúmeros filmes de ficção que tematizam o índio e utilizaram o expediente da legenda como uma forma de construir no filme um universo indígena mais “verossímil”.

Outro exemplo é o “ritual das formigas”, embora seja realizado de maneiras diferentes em cada grupo: os Zo'é colocam as formigas dentro de uma panela com palha, feito isso o jovem coloca as mãos dentro da panela; os Waiãpi fazem um trançado de palha no qual prendem as formigas com o ferrão voltado para uma das faces, aplicando-se em seguida sobre as várias partes do corpo do jovem.

A aplicação dos Waiãpi visava tornar o jovem bom caçador. Primeiro um jovem Zo'é é submetido às aplicações sem grandes dificuldades, em seguida uma criança também é submetida ao mesmo processo. No entanto, diferentemente do anterior, esse menino grita a cada aplicação, desesperado com a dor das picadas. Essas práticas em geral são pouco compreendidas por platéias não especializadas e a utilização de cenas desse tipo creio que são fundamentais na construção de uma relação com o espectador envolvendo um duplo movimento de distanciamento, pela diferença e opacidade de sentido e aproximação pela compreensão e percepção de similaridades.

Para finalizar esse tópico, creio que a maior semelhança a destacar seja essa *identidade colocada no tempo*, explicitada pelos Waiãpi, que vêem nos Zo'é o reflexo de sua própria imagem no passado corporificada no presente. Isso nos dá pistas, dentro de uma discussão sobre imagem, que retomaremos mais à frente.

### **Circularidade e contigüidade espaço/tempo**

Depois dos acontecimentos descritos, Kumai chama seus anfitriões para assistir na TV as imagens de sua aldeia: jovens tocando flauta, mulher pescando, jovens bêbados no caxiri, etc. Toda a audiência está absorta e os jovens divertindo-se a valer com as imagens dos Waiãpi.

A seguir ainda na tela da TV somos transportados para outras imagens. São as imagens dos Zo' é coletando as formigas e colocando-as na panela. O espaço desloca-se mais uma vez para a aldeia Waiãpi. Surge novamente a questão dos garimpeiros: Kumai fala que os Zo' é não têm esse problema, andam sem medo pela mata, pois, por enquanto, não há sinal de invasor.

Novas imagens, novo deslocamento, agora vemos áreas destruídas pelo garimpo, Kumai conversando com um Zo' é diz que eles têm sorte em não ter garimpeiros em sua mata, pois na área Waiãpi eles tem causado muitos problemas, devastando a floresta e envenenando os rios. O jovem Zo' é comenta com a audiência as advertências de Kumai: *karaiko* pode sujar os rios e trazer doença, os Zo' é têm que se precaver.

Ainda nessa lógica de conexão de blocos de imagens através de nexos temáticos, temos outra seqüência de imagens focando atividades cotidianas, em que aparecem objetos distintivos desse momento pós-contato, vivido pelos Zo' é: o espelho e o machado. No desdobramento narrativo, um velho Zo' é conta a origem dos machados de pedra. Novo deslocamento através do vídeo, agora estamos com Kumai novamente que reconta a história da origem do machado no pátio da aldeia Waiãpi: “enquanto o dono (da terra e dos machados) dormia, eles cavavam e tiravam ... disseram que já deixaram isso porque agora os brancos dão machados de ferro”.

Novo deslocamento – agora um Zo' é conta como foi seu primeiro encontro com um branco quando ele recebeu um terçado (*facão*). Nova situação, Kumai e alguns Zo' é conversam na mata quando o primeiro pergunta se quando esses primeiros brancos chegaram eles os vacinaram. O Zo' é termina a seqüência dizendo que até então “eu só tinha visto branco, agora conheci você ... você é um dos aliados aos quais os velhos se referiam”.

Nesse ponto percebemos a gênese da articulação de um “nós índios” possibilitada e realizada através do vídeo e catalisada pela situação de contato que cada grupo mantém em relação à sociedade envolvente e os problemas daí decorrentes.

Creio que *A arca dos Zo' é* é um componente importante para pensarmos a questão da emergência do domínio, por comunidades indígenas, de instrumentos como o vídeo e os processos daí decorrentes, mas penso também ser possível, ainda que de forma limitada, pensarmos as construções visuais resultantes desses processos como dotadas de especificidades que permitem uma reflexividade em relação ao documentário, mais especificamente quanto ao chamado filme etnográfico, e de maneira mais geral ao cinema.

As poucas imagens do câmara Waiãpi, Kasiripinã, são incorporadas como marcadores de um processo que não é totalmente explicitado no vídeo, que é o da

produção de imagens desse encontro pelos Waiãpi que, com certeza, poderiam agregar inúmeros outros elementos na discussão proposta. No entanto, são utilizadas de maneira apenas indicadora da apropriação e domínio desses instrumentos por índios, fato que tem um valor significativo no conjunto do vídeo mas subtilizado.

Entretanto discutir as implicações de “imagens produzidas por índios” fugiria ao escopo de nossa investigação, que aqui tomou como objeto um vídeo produzido e dirigido por dois “brancos” sobre um processo engendrado dentro do contexto do *Projeto Vídeo nas Aldeias*.

Portanto, creio que o ponto a se destacar aqui é a desconstrução de uma linearidade (ida e volta dos Waiãpi aos Zo'ê) através do recorte proporcionado pelos inúmeros deslocamentos realizados através do vídeo e da imagem, quebrando constantemente com uma linearidade temporal e uma contigüidade espacial. Isso, ao meu ver, propiciou, através da conjugação de elementos de uma experiência comum assim como de um inventário de semelhanças e diferenças, o encontro com diferentes espelhos e imagens de si, conjurando presente, passado e futuro em uma única matriz.

### **Segredos da mata**

Em comparação ao anterior, esse vídeo apresenta uma narrativa e elementos menos complexos mas, nem por isso, menos interessantes. A estratégia utilizada foi de construir o que poderíamos chamar de uma “etnoficção” através da adaptação de quatro mitos Waiãpi sobre monstros canibais, que são narrados e interpretados pelos próprios índios.

Assim, a cada bloco, temos a narrativa em Waiãpi, devidamente legendado, com a encenação e adereços confeccionados por eles mesmos, situação evidenciada através de várias inserções em *making-off* que permitem uma aproximação do processo de concepção do vídeo.

A narrativa mítica é o núcleo articulador das imagens, e essa opção é que em grande parte permite a um espectador não especialista uma aproximação desse universo tão particular, que é o da cosmologia Waiãpi.

A princípio podemos questionar qual seria o interesse em se fixar através de um vídeo quatro histórias míticas Waiãpi. Temos, inicialmente, a idéia do registro, do resgate e permanência de uma “tradição” para as futuras gerações, em consonância com inúmeros outros projetos de utilização do vídeo por sociedades indígenas. Isso remete a um contexto muito comum atualmente onde o vídeo é utilizado dentro de um “programa de educação indígena”, no qual, assim como no vídeo, realiza-se o registro empobrecido de fragmentos da cultura oral como se o dinamismo dessas culturas residisse apenas na possibilidade de permanência, de estocagem de elementos, e daí a necessidade de registrá-los. No entanto, nessas culturas da oralidade a performance é mais valorizada e, em relação ao conhecimento não há uma única versão, mas várias versões que, quando associadas ao desempenho do narrador, vão determinar sua influência e perenidade.

Quanto a esse processo voltaremos mais à frente, pois aqui ele não tem

## **Estudos Socine de Cinema**

tanta importância, na medida em, que por várias vezes, no vídeo declara-se que ele foi realizado para os brancos, para que eles conhecessem o mundo dos Waiãpi e adverti-los dos perigos da floresta. Portanto, há uma clara noção da utilização do vídeo como um instrumento de comunicação com interlocutores que estão além das fronteiras do grupo. Passemos rapidamente às quatro histórias:

### ***Kanhã Makuí (O segredo do invisível)***

Jovem Waiãpi consegue descobrir o segredo da invisibilidade do monstro Kanhã Makuí, um pó mágico que quando esfregado ao rosto tornava seu usuário invisível. O jovem aproveita-se de seus novos poderes para namorar com as moças de sua aldeia sem que elas percebessem, engravidando-as, e também para atacar seus inimigos, flechando-os sem ser visto. Seus companheiros acabam ficando desconfiados e, tentando descobrir o segredo do rapaz, embebedam-no até que ele deixa escapar como conseguia desaparecer. Segredo contado, segredo perdido, pois a manutenção da posse da mágica dependia da discrição do dono em não contar nada sobre ele, caso contrário o poder mágico voltaria para o monstro, como de fato aconteceu.

### ***Akukusiã (O dono da caça)***

Neste outro episódio Akukusiã é um monstro canibal que vive num buraco no tronco da Sumaúma. Ele é o dono da caça e ficou bravo com um grupo de Waiãpi que caçava em demasia não respeitando sua caça. Numa ocasião Akukusiã foi a um acampamento de caça desse grupo chorar os animais mortos no jirau e um menino escondido, viu tudo. E apesar do mesmo ter advertido seus companheiros mais velhos, eles não acreditaram e acabaram sendo mortos e levados para o buraco na Sumaúma para serem comidos pelo monstro. O jovem consegue fugir e vai à aldeia pedir ajuda aos homens que vão então procurar o esconderijo do monstro para matá-lo, o que de fato fazem, tranquilizando toda a comunidade. No entanto, o episódio termina com dois Waiãpi encontrando Akukusiã ainda vivo no mato.

### ***Anhã Tapirãe (A flecha mágica do canibal)***

Este é outro monstro canibal, que possui uma flecha mágica que toda vez que é lançada cai onde a caça está. Um jovem Waiãpi dormia na floresta quando Anhã Tapirãe, jogando sua flecha encontra-o e quer comê-lo; vai pedindo ao jovem vários pedaços de seu corpo. Ele espertamente, mas com muito medo, vai dando pedaços de caça que estão ao seu lado, sem que o monstro perceba. Faz assim por várias vezes até que chega a sua vez de fazer um pedido. O Waiãpi pede o fígado do monstro que, ao retirá-lo, morre. Algum tempo depois desse episódio o mesmo jovem volta ao local e encontra somente os ossos do monstro. Vê seus dentes azuis, e na tentativa de retirá-los para usar na confecção de

uma flecha, desperta novamente o monstro. Este o leva até sua casa, mas não o come, por tê-lo trazido de volta à vida, e mais do que isso, lhe cede sua flecha mágica, que quando atirada vai direto à caça.

Com isso, o jovem retorna a sua aldeia e passa então a realizar caçadas esplêndidas, despertando o interesse de seus companheiros em saber qual seria sua mágica. Muito tentam até que se vêem obrigados a usar o expediente final: vão embebedá-lo até que diga o segredo. De fato, depois de muito caxiri, ele acaba revelando o segredo e chegou mesmo a tentar demonstrar a eficácia da flecha, que quando lançada, ao invés de ir até a caça, voltou às mãos de seu dono original, Anhã Tapirãe.

### **Anerao (O morcego canibal)**

Anerao é um outro monstro canibal, com a forma de um morcego. Durante as festas de caxiri, o monstro ataca crianças na aldeia para comê-las em seu esconderijo. Com isso várias crianças foram sumindo da aldeia até que se pensou em um expediente para tentar localizar o monstro e acabar com a ameaça. Amarrrou-se uma criança através de um barbante, fato que permitiu posteriormente encontrar o esconderijo do monstro apenas seguindo o caminho indicado pela linha. Lá chegando envidam esforços em convencer o monstro a ir até a aldeia numa festa de caxiri. Depois de várias propostas o monstro aceita. Lá, os Waiãpi vão embebedando o monstro até que ele fica indefeso e finalmente podem matá-lo.

### **Referências Bibliográficas**

- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- CARRIÈRE, J.C. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Nova Fronteira, RJ, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- GINSBURG, Faye. "Videoparentesco: um ensaio sobre *A Arca dos Zo'ê* e *Eu já fui seu irmão*". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1998, 6(1):171-181.
- \_\_\_\_\_. "Indigenous Media: Faustian contract or global village?". *Cultural Anthropology*, 1991, Vol. 6(1):92-112.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo, Ed. Martins Fontes. 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo, Paz e Terra.

### **Filmografia**

- A ARCA DOS ZO'É. 21', 1993  
 Direção: Vincent Carelli e Dominique Gallois
- SEGREDOS DA MATA. 38', 1998  
 Direção e Imagens: Dominique Gallois e Vincent Carelli

## Yasuhiro Omori – filmografia, narrativas dialogais e cientificismo

FERNANDO DE TACCA  
UNICAMP

O artigo discute a metodologia do filme etnográfico na obra de Yasuhiro Omori a partir de dois de seus filmes: “*Seven Young Gods of Fortune: Fertility Rite of Desojin*” e “*Festive Housewives*”. Os filmes realizados em momentos diferentes criam um diálogo narrativo e etnográfico localizando inicialmente a forte presença masculina em rituais de fertilidade de uma pequena aldeia japonesa no primeiro filme e depois, no segundo filme, a presença da mulher aparentemente oculta e secundária no ritual. Pretendemos também introduzir a cinematografia de Yasuhiro Omori, no Brasil.

Yasuhiro Omori, nasceu em Tóquio, em 18 de junho de 1943, formou-se em economia no Japão e fez sua formação acadêmica na França. Mestrado em Sociologia pela Universidade de Tours, em 1972, e mestrado em Etnologia pela Universidade de Paris, em 1974. Doutorou-se em Etnologia por essa última universidade sob orientação de Jean Rouch. Atualmente é professor de Antropologia Cultural e Filme Etnográfico no Museu Nacional de Etnologia, Osakã. Seu trabalho de doutorado sobre um grupo de ciganos Mamouches é composto por dois filmes e acompanha os caminhos desse grupo nômade mostrando aspectos da sua vida religiosa e cotidiana, suas dificuldades por serem um grupo extenso que não se define pelas fronteiras nacionais ou geográficas, e como circulam procurando trabalhos sazonais; recebeu o Primeiro Prêmio do Festival do Filme Antropológico, Palermo, Itália, em 1985.

Ainda nomeando seus vários prêmios destaca-se o Grande Prêmio Nanook do Festival do Filme Etnográfico de Bilan, na sua quinta edição, em 1986, com o filme *The Sons of Eboshi*. O filme mostra uma tradicional cerimônia de iniciação de jovens que acontece desde o século XVII em uma pequena vila perto de Tóquio (Shizuhara-cho) e o processo de tornar-se membro de uma associação masculina que marca todos os eventos ligados ao festival de fertilidade e sexualidade que acontecem na vila. O filme mostra a completa inserção do cineasta nas práticas sociais dessa comunidade.

Em 1994, ganha o Prêmio Especial do Festival de Antropologia Visual de Parnu, na Estônia, com o filme *The Funeral of Earth, Fire and Water-Balinese requiem*. O filme mostra de forma intensa o retorno de famílias balinesas até sepulturas de seus antepassados recentemente falecidos para remover, purificar e queimar os ossos. Esse novo cerimonial fúnebre indica a forte presença do Hinduísmo em Bali e a visão de mundo sobre vida e morte. Enquanto

temos muitos filmes que tratam somente dos rituais de cremação, esse aborda a complexidade das relações sociais do ritual.

Completando seu reconhecimento internacional, quase dez anos depois, no mesmo festival, em 1994, volta a ganhar o Grande Prêmio Nanook, com o filme *A Shamanic Medium of Tugaru*. No mesmo ano, esse filme também ganha o Primeiro Prêmio do Festival Margaret Mead, realizado pelo Museu de História Natural de Nova Iorque. Esse interessante filme mostra a vida de Taki Kudo, primeira mulher a tornar-se líder xamânica e proceder rituais de cura em um templo no nordeste do Japão.

### ***Narrativas filmicas dialogais na etnografia de Omori***

Atuando no campo da pesquisa antropológica e utilizando a narrativa cinematográfica como meio de expressão, orientando então de Jean Rouch, Omori aprende a fazer e pensar o filme etnográfico na sua vivência acadêmica em Paris. Não temos, talvez, nenhum caso similar nos brasileiros que foram estudar filme etnográfico no exterior, por enquanto, que se tornaram cineastas reconhecidos. Omori produz uma obra extensa de filmes etnográficos na Europa, na África, no Japão, na Indonésia e Micronésia.

O trabalho do pesquisador japonês Yasuhiro Omori, torna-se importante de analisar por dois motivos: o primeiro se deve à qualidade etnográfica de seus filmes e a própria forma de narrativa escolhida. O segundo motivo é o caminho para tentar justificar cientificamente sua proposta. No primeiro momento, estamos dentro da logicidade da linguagem cinematográfica e do produto fílmico como um produto de pesquisa antropológica; no segundo momento, a marginalidade ainda presente na chamada Antropologia Visual leva um excelente cineasta a entrar em um campo polêmico que implica várias áreas da ciência médica e da psicologia. Omori sempre trabalha em equipes pequenas de três pessoas, sendo ele o próprio cinematografista, acompanhado por um técnico de som e um assistente, e sempre em formato 16mm. A equipe pequena, segundo ele, cria condições de rapidez na produção e deslocamento, mas, previamente, há um projeto planejado de produção das imagens em campo, estudando os procedimentos e possíveis desdobramentos, com estudos sobre as relações sociais a serem registradas.

Y. Omori realizou dois filmes sobre as tradições e transfigurações de um festival que acontece anualmente em uma vila japonesa nas montanhas, Shimofukuzawa, na província de Yamanashi. O primeiro filme realizado em 1983, *Seven Young Gods of Fortune: Fertility Rite of Desojin*, mostra os rituais realizados durante três dias no período chamado “*Pequeno Ano Novo*”, em janeiro, para ajudar a fertilidade de jovens casais que casaram no ano anterior e uma cerimônia de purificação para afugentar os maus espíritos das casas dos moradores. O filme mostra as atividades da Associação dos Jovens Moradores da aldeia e centro da organização das festividades e cerimônias.

Neste filme, o uso de um símbolo fálico esculpido em madeira é utilizado em várias ocasiões do evento, também é erguido um mastro em frente da associ-

ação representando a genitália feminina. Ao contrário dessa, que fica fincada ao chão e portanto imóvel, o imenso falo de madeira percorre toda a aldeia perseguindo as mulheres jovens em situações jocosas. A mobilidade masculina na sociedade japonesa e a dominação feminina na sua relação estanke e enraizada fica claro também na forma de apresentação dos personagens do filme, os jovens da associação masculina que migraram para adjacências de Tóquio em novos empregos. No início do filme, como que influenciado por Rouch, Omori apresenta-os nas suas funções e trabalhos que muitos exercem hoje dentro de um contexto industrial e por necessidade fora da aldeia, mas retornam todos em festa para o grande festival da fertilidade, que marca e reconstrói sua identidade.

A atual legislação e moral japonesa após a Era Meiji, criou uma censura para atos explícitos e representações da sexualidade, como a proibição de pelos pubianos em desenhos e fotografias existente até há poucos anos atrás<sup>1</sup>. Como diz Omori:

*“Atualmente no Japão, a legislação em relação às atitudes sexuais ainda são muito restritivas. Apesar disso, o fato desse festival expressar muito explicitamente o ato sexual é uma evidência da força da organização da Associação dos Jovens Moradores.”* (Omori:1988:197).

Omori filmou o mesmo festival dois anos depois sob outro ponto de vista, *Festive Housewives*, agora focalizando as atividades das mulheres na preparação das comidas e em outras atividades que, aparentemente, seriam somente masculinas, e demonstrando que as mulheres participam ativamente do festival, mesmo que, aparentemente, os personagens sejam passivos, mas detém um importante papel social nas festividades. A presença feminina nesse filme não descaracteriza a masculinidade do ritual ao mostrá-las no plano da preparação da comida e das atitudes servis, em muitas ocasiões elas debatem importunadas com os jovens, questões relativas ao festival. Portanto, temos o principal produto etnográfico de Omori, dois filmes sobre o mesmo festival realizados de ponto de vistas diferentes, ou seja, os dois filmes dialogam entre si mostrando uma abrangência construtiva que leva-os a serem um mesmo produto etnográfico. Essa relação entretanto não é analisada por Omori que prefere se apoiar em outro recorte epistemológico levando-o a um “cientificismo” inoperante e desnecessário para um cineasta.

Após a realização dos filmes e preocupado com a leitura que os próprios aldeões poderiam fazer do filme, Omori retorna à aldeia e realiza a experiência “científica”, como ele diz:

*“Para determinar precisamente como as imagens na tela eram percebidas, equipamentos foram utilizados para medir a respiração, batimento cardíaco, e a temperatura do corpo. Um registro das marcas do olhar foi usada para determinar os pontos nos quais os olhos focalizavam a tela, e um detector galvânico do reflexo da pele ( G.S.R.) foi utilizado para encontrar reações emotivas inconscientes. Devido às limitações orçamentárias, somente três pessoas foram trazidas para a cidade de Shimofukuzawa para participar nessas experiências: um antigo membro da Associação com 45 anos, o chefe do grupo de 30 anos e um jovem membro de 18 anos. Todos homens”* ( Omori:1988:198).

Os resultados que o pesquisador chegou com esse pequeno grupo de pesquisa indicam uma desnecessária tentativa de tornar produtos fílmicos antropológicamente aceitos pela ciência por portarem uma metodologia “científica”. O máximo que o pesquisador conseguiu foi encontrar diferenças de velocidade dos olhos na tela entre os sujeitos e o fato de um estar mais calmo ou mais agitado, o que não significa muita coisa em termos de encontrar “*reações emotivas inconscientes*”, segundo ele. A partir desses dados sugere o autor que o jovem, que obviamente estava mais ansioso pelas tomadas e olhou mais velozmente as imagens, estava impregnado pela “*era da televisão*” e vê esse tipo de filme como lentos, com pouca dinâmica. Como que consciente de um resultado “científico” insatisfatório, ele redescobre-se como cineasta ao afirmar:

“*Um filme etnográfico é essencialmente uma monografia feita por imagens. A análise da imagens é vital na pesquisa das causas primárias das mudanças históricas e da estrutura social, particularmente, em relação a elementos como ritmo, porque somente podem ser expressas na forma visual. A parte de um filme que pode ser considerada intuitiva e as partes que são cientificamente deduzidas através de análise precisam trabalhar em conjunto. A idéia deverá ser produzir filmes que integrem ambos esses aspectos*” (Omori:1988:199).

A perspectiva de tentar tornar seus produtos fílmicos “científicos” através de experimentos controlados, demonstra uma marginalidade ainda presente na antropologia da comunicação e no âmbito mais amplo das ciências na aceitação do filme etnográfico como uma monografia feita de imagens, como ele mesmo afirma ser a essência do filme etnográfico. Felizmente, Omori abandonou essa perspectiva e continuou a realizar filmes, inclusive ganhando vários prêmios importantes em festivais internacionais de filmes antropológicos.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre questões de sexualidade e representação no Japão, ver: TACCA, Fernando de “*Erotismo e Sexualidade no Japão*” Revista da Pós Graduação, Instituto de Artes, Unicamp, n.02, 1998.

“*Fotografia Japonesa: Do surrealismo de Ueda ao realismo fantástico de Araki*” Líbero – Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Fundação Casper Líbero, 1999.

## Referências Bibliográficas

OMORI, Yasuhiro

1988 “*Basic Problems in Developing Film Ethnology*”, in *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, Edited by P.Hockings & Y. Omori, S.E.S. No.24, Osaka National Museum of Ethnology.

*Baron and Randa-the Performing Art for Tourists in Bali* (114 min./Color/16mm, 1988)  
*The Funeral of Earth, Fire and Water-Balinese requiem* (Japanese Version: 114 min./  
Color/16mm, 1988)  
(English Version: 103 min./Color/16mm)

**Filmes realizados na Micronesia**

*Women's Dance in Yap Island* (40 min./Color/16mm, 1988)  
*Daily Life of the Lagoon in Mogu-Mogu Island* (100 min./Color/16mm, 1988)

## **Estudos Socine de Cinema**

### **Filmografia de Yasuhiro Omori**

Filmes realizados na Europa

*Mour Djiben-Ma vie des Tsiganes Mamouches*

*My Life-Gypsy Manouches* (60 min./Color/16mm,1975)

*Traditional Hunting* (66 min./Color/16mm,1979)

*Truffles* (25 min./Color/16mm,1979)

*Rising and Hunting Birds* (28 min./Color/16mm,1979)

*The Festival Saintes- Marie de la Mer- The Gypsy Festival*

(17 min./Color/16mm,1987)

### **Filmes realizados na África**

*Women's Wooden Vessels* (59 min./Color/16mm,1981)

*Fulbe and Raobe* (23 min./Color/16mm, 1981)

*Women of Furube* (30 min./Color/16mm, 1981)

*Wooden Carving of Raobe* (58 min./Color/16mm, 1981)

*Making Iron in the Desert-The Iron Billets of the Hausa Tribe*

(58 min./Color/16mm, 1981)

*The Method of Making Iron of the Hausa Tribe* (30 min./Color/16mm, 1981)

*Agadez, The Town in the Sahara Desert* (28 min./Color/16mm, 1981)

### **Filmes realizados no Japão**

*Seven Young Gods of Fortune- Fertility Rite of Dosozin in Shimofukuzawa, Yamanashi*  
(Japanese Version:68 min./Color/16mm/1983)

(English Version:68 min./Color/16mm/1984)

*Ice-Man Disappears* (16 min./Color/16mm, 1979)

*The Japanese Dance of Fujima* (28 min./Color/16mm,1979)

*Dengaku: The Japanese Traditional Dance of Oki Island* (20 min./Color/16mm, 1980)

*The Sons of Eboshi* (81 min./Color/16mm, 1979)

*Housewives' Festival* (35 min./Color/16mm, 1985)

*Kindergarten for Adults* (75 min./Color/16mm, 1985)

*Apple and Violin* (50 min./Color/16mm,1987)

*A Shamanic Medium of Tugaru* (93 min./Color/16mm, 1993)

*A Sacred Mountain Osorezan* (83 min./Color/16mm, 1993)

### **Filmes realizados na Indonesia**

*Makupun: Water Buffalo Race* (42 min./Color/16mm, 1988)

*Jegog-The Devil's Roar* (32 min./Color/16mm, 1988)

*Jogeg Bunbun* (32 min./Color/16mm, 1988)

*Wedding Ceremony in Bali* (41 min./Color/16mm, 1988)

**HUMBERTO MAURO, CINEMA  
E EDUCAÇÃO**

## **Canto da Saudade: a exaustão e a transcendência dos “mestres” na obra de Humberto Mauro**

ROBERTO MOURA

UFF

### **I**

Se Paulo Emílio de Salles Gomes no seu clássico *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte* se utiliza da figura dos “mestres” tanto na elaboração de sua história biográfica como no desenvolvimento da personalidade cinematográfica de Mauro, se tornou recorrente nas modernas avaliações da obra do cineasta mineiro, a idéia de que as influências dos dois últimos – Ademar Gonzaga e de Roquete Pinto – constituíram-se num limite redutor estético e ideológico para o homem e para o realizador manifesto nos seus filmes, o que pode ter repercutido no interesse menor que recebe hoje o trabalho maduro de Humberto depois de *Ganga Bruta*. Esse trabalho discute essa visão, a que contrapõe o tema da “exaustão e da transcendência dos mestres” no cinema de Mauro, através da visão de seu trajeto e, principalmente, de alguns de seus filmes cruciais, culminando em *Canto da Saudade*<sup>1</sup>.

Se, esteticamente, sua obra é crucial para o desenvolvimento da experiência cinematográfica brasileira e artisticamente ela atinge a resultados de primeiríssima linha, por outro lado o conjunto de seus filmes me parece constituir uma das visões artísticas mais reveladoras do país que se redefina com Vargas, seus filmes considerados como um interessantíssimo ponto de vista pessoal em transformação e como expressão de mentalidades coletivas, constituindo-se numa fonte extraordinária de representações e avaliações de nossa sociedade ainda a ser explorada por uma multiplicidade de pontos de vista analíticos.

Acho mesmo que, em certos aspectos, os filmes de Mauro têm sido subestimados por uma “história sagrada do cinema brasileiro”<sup>2</sup> que, em seu afã de mestres e obras-primas selecionou metonimicamente *Ganga Bruta* ou *A Velha a Fiar*, construindo clichês e esquecendo o resto como menor, esquecendo inclusive o próprio livro de Paulo Emílio.

Ligo a idéia da “exaustão e da transcendência dos mestres no seu cinema”, ao tema de sua vinda para o Rio de Janeiro e do seu lento retorno – também dentro de si mesmo – para Minas Gerais, sendo seu estranhamento da capital e de seus novos companheiros cariocas, uma das origens das revisões e superações de posições, conceitos e lideranças por parte de Humberto, do senti-

do eminentemente reflexivo, autocrítico, em termos estéticos e temáticos que acompanha a sucessão dos seus filmes. Um indivíduo e um artista com fortes referências matriciais que se expõe como realizador cinematográfico ao convívio com o país concreto e real, com os donos dos discursos e dos cheques, mas preservado humana e eticamente como pessoa, preservada sua sensibilidade como artista, e, conseqüentemente, em contínuo deslocamento.

### 2

Assim, retomo o xadrez dos seus primeiros tempos no Rio de Janeiro em 1930, onde se travaria a seqüência de sua relação com o jornalista Adhemar Gonzaga, que se constituíra em forte influência com suas concepções cinematográficas que repercutem na realização dos seus últimos longas-metragens em Cataguases na segunda metade dos anos 20, já então tornado seu patrão nos estúdios da Cinédia, importante relação que é bruscamente interrompida depois da realização de “Ganga Bruta”.

No Rio, depois da experiência com nítidos limites regionais que vivera em Cataguases, até o fim de sua carreira ele passa a dialogar com um público metropolitano, dirigindo-se com seus filmes explicitamente a todo o país. Do Rio para Minas Gerais, como de resto esse texto não passa do olhar de um carioca para um mineiro. Aqui, Humberto não mais seria um produtor-diretor pioneiro, inventando e conduzindo seu projeto cinematográfico num contexto regional, mas um técnico-artista especializado contratado por grandes empresas para fazer filmes que atendessem suas expectativas, – econômicas, culturais – sob pena de demissão, e depois arregimentado pelo Estado, com expectativas próprias no cinema – culturais, políticas, propagandísticas –, numa cidade-capital de onde se redefiniria todo um país.

No Rio, – rompendo o clichê que sobre ele foi construído do cineasta unicamente voltado para a paisagem mineira – Humberto se defrontaria com a conflitiva modernidade nacional sob Vargas. Em seus filmes, em sua instabilidade dialética como homem, artista e profissional, repercutiria a vivência das transformações do país como participante de alguns dos seus projetos exponenciais – os Estúdios Cinédia, o Instituto do Cinema Educativo –, ou como desempregado, procurando sobreviver e fazer um outro filme, ou afastado dos holofotes em sua esquecida autarquia e de volta com sua câmara ao interior de Minas.

Seria emblemática a passagem do “modelo” Phebo (Cataguases) para o “modelo” Cinearte (Rio de Janeiro). Parece-me que o cinema moderno brasileiro está hoje bem mais próximo da Phebo embora muitos sonhem ainda com a Cinédia. Hoje fica fácil especular sobre o que aconteceu com a Cinédia, e dizer que a simples reprodução do modelo hegemônico aqui estava condenado, pois o capitalismo desestabiliza sua periferia e desaconselha o simples mimetismo, mas isso seria adiantar muito o jogo.

## 3

Se Humberto havia aprendido muito com o amigo Ademar, sua relação com ele como patrão não deixava de criar suas tensões, desfeito o equilíbrio do efetivamente aceito entre amigos pela lógica hierárquica da empresa onde o produtor centralizava o poder, dentro dos moldes cultuados dos estúdios norte-americanos. Ao seu espírito progressista e disciplinado, a primeira maturidade trazia a formação de um ponto de vista como cineasta e como indivíduo, e isso era a fonte de conflitos íntimos que explodiriam em *Ganga Bruta*, projeto que trouxera ainda da fase de Cataguases e que Adhemar tenta reciclar com a ajuda do argumentista Gabus Mendes para os interesses da Cinédia.

A Cinédia precisava de um grande sucesso, pois as limitações que se impunham aos filmes brasileiros num mercado nacional nas mãos dos norte-americanos ameaçavam o funcionamento ininterrupto dos estúdios. Assim, o protagonista, o personagem do engenheiro era decisivo, com quem todos, mesmo os das classes “inferiores”, se identificariam, por quem todas as brasileiras iriam se apaixonar, como uma representação idealizada da moderna burguesia nacional, os tais representantes da sofisticação e do luxo que tinham sido impostos nos seus últimos filmes realizados em Cataguases por seus amigos cariocas.

Marcos – engenheiro atlético e aristocrático – assassina a esposa na noite de núpcias. Absolvido, tendo sido aceita sua alegação de “defesa da própria honra”, sai da capital para dirigir um gigantesco empreendimento no interior. Mesmo considerando as diferentes concepções da época e especialmente a diferente conjuntura do machismo nacional, a mera absolvição do tribunal não convencia, como hoje não convenceria, ao espectador brasileiro. Ora, dentro das regras do melodrama ao herói trágico mesmo o crime lhe seria perdoado, uma vez que fosse posteriormente provado que não fora ele o assassino, o que não era o caso, ou através do arrependimento, que não se verifica. Restava, então, que no desenrolar do filme fosse justificada a justeza da sua ação.

Mais uma cena dos botequins populares que povoaram seus filmes de Cataguases, onde se expande sua visão pessimista e assustada do povo brasileiro, tratado como “caso de polícia”, a quem só a violência do herói de classe superior poderia conter. É lá que Marcos vai acertar contas com os operários que o hostilizavam. Todos? Alguns? Mesmo isso também não fica claro no filme. Seriam eles maus operários que se ressentiam por terem sido “postos na ordem” por Marcos? Ou operários conscientes que se opunham às condições de trabalho excessivo impostas pela grande companhia por ele representada? Ou será que eles apenas não iam com sua cara?

Não, só um mal estar com o povo, sentimentos ocultados mais relevantes no comportamento das classes superiores que, pelo viés da violência e da sua forma sublimada, a aventura, o filme desrecaucava. Nada fica claro além da hostilidade entre as classes e o que importa é o acerto de contas, tudo muito decupado como gostam os norte-americanos já que a matriz estética e ideológica

ca da cena é evidente, vide cena de luta de um branco contra muitos negros em *Birth of a nation*. No final implausível da luta de um homem contra uma multidão, a superioridade de raça e de classe faz a diferença – essa a tese.

Assim, Marcos continua polêmico e o espectador ainda precisava ser ganho pelo personagem, já que a aceitação da legitimidade de sua conduta implicava diretamente no seu próprio entretenimento. Entretanto, Humberto insistia em tratar de experiências da vida nacional com tal intimidade que provocava no espectador sentimentos impróprios para a fruição descompromissada e, muito menos, para a identificação ativa.

Numa longa seqüência recortada por elipses relatando um feriado em torno do universo da casa, dos jardins e da obra, Humberto daria contornos definitivos a seu personagem central: uma representação perigosamente densa das elites brasileiras. Só, limitado ao voyeurismo da felicidade alheia, Marcos inicia uma errância de frustrações e constrangimentos entremeadas por comportamentos compensatórios e de erupções de mandonismo e de violência irrefreados garantidos por sua posição e pela certeza de sua impunidade. Acumulam-se nuvens de animosidades, frustrações, de culpas, prontas para serem mobilizadas por alguma coisa plangente, morbidamente erótica que postergue o trauma e a violência. A música cantada por seu criado atualiza insuportavelmente elementos de uma visão melodramática dos acontecimentos na sua lembrança melancólica. Tudo tinha chegado a seu limite para Marcos que grita interrompendo o enlevo de todos.

Num *flash-back* ele se lembra do que aconteceu no Rio e tudo deve se esclarecer para o espectador. Afinal já era hora para que o herói se recomposesse frente ao público, o filme esclarecendo e justificando sua violência “moral”. Mas nada se esclarece para o gesto indesculpável do assassinato – a não ser o ciúme doentio de Marcos, pois nem mesmo a traição se confirma.

Humberto tinha delineado tal personagem e não seria mais possível recuperá-lo nem aceitar tal filme naquele momento como entretenimento ou muito menos como uma visão histórica e artisticamente coerente da época. Um diagnóstico excessivamente dilacerante para as sensibilidades disponíveis e, principalmente, para o público alvo da Cinédia. E Humberto pagaria um preço por isso.

O primeiro ápice, a cena clássica do estupro que tudo precipita, é sensacional em sua concepção, Mauro trabalhando com planos fixos combinados com câmaras na mão maravilhosamente realizadas pelo próprio mestre, terminando na associação dos contornos e dos gestos sexuais com as formas e os movimentos fabris, pela qual ele receberia a alcunha, da qual não se envergonharia, de “Freud de Cascadura”. O engenheiro possuía à força a moça que em sua sensualidade adolescente o cortejara, embora “amasse” o amável e juvenil Décio que, por sua vez, também a brutaliza sexualmente.

E o segundo ápice, também uma seqüência antológica, onde Sônia segue Décio tentando impedir que ele enfrente o gigantesco e letal Marcos. A luta, a morte de Décio, a cumplicidade culposa e compensatória que se estabelece entre Marcos e Sônia.

A seqüência final é construída, como a abertura do filme, com a gramática do mudo, quando o cinema abandona a mera descrição dos acontecimentos narrados para assumir sobre eles uma visão simbólica e ideológica. O perdão dos homens e da mulher duplamente agredida celebrados pelo casamento paradoxalmente dobra a voltagem crítica do filme, passando da particularidade da trama para a abrangência da cultura.

Em razão do fracasso do filme, Humberto é despedido pela diretoria da Cinédia, por razões que, se por um lado são óbvias, por outro suas minúcias ficam pouco claras. Depois, *Ganga Bruta* seria visto como um marco do Cinema Brasileiro, tanto em termos empresariais, tecnológicos, como explicitamente cinematográficos, assim como em termos do amadurecimento de um olhar sobre a sociedade brasileira. O filme – por razões, algumas, eu diria, absolutamente consciente e outras absolutamente inconscientes em Mauro, e como um produto ambíguo de transição – entre o mudo e o sonoro, entre o “cinema de entretenimento em ambientes luxuosos” e o cinema crítico e revelador – vitima a empresa que perde muito dinheiro e fica vulnerável. A demissão faz parte desse tipo de conflito. Humberto e Ademar, uma amizade e uma parceria desfeitas. Os dois só voltariam a se falar trinta anos depois. Aqui fica clara uma influência – Adhemar – que é contestada e efetivamente superada por *Ganga Bruta* e não é preciso mais muito dizer.

#### 4

Humberto constrói uma casa na sua cidade natal Volta Grande, próxima de Cataguases, e atrás dela constrói o estúdio Rancho Alegre onde realizaria em 53, com uma pequena equipe e elenco, e contando com a cumplicidade da cidade, *O Canto da Saudade*, que marca sua volta definitiva para sua região de origem e a retomada da lógica de produção de sua pioneira Phebo Film.

Assim, o filme marca um momento privilegiado do realizador, de volta ao seu ambiente matricial e reduzido às condições com as quais produziu o seu primeiro cinema mas amadurecido e refinado pelo convívio dos grandes personagens e por seu trajeto nos ambientes cruciais onde tanto se constituíra uma indústria e uma classe cinematográfica nacionais, como se reordenara a própria nacionalidade e sua cultura.

Se seus primeiros filmes em Cataguases nos anos 1920 têm como tema central subjacente às tramas, as incertezas daquela nova geração do patriciado rural – que também era a sua por parte de mãe – órfã com a decadência do café que se vê imobilizada frente às poucas alternativas oferecidas nas sedes municipais pelas sinecuras da prefeitura, em *Canto da Saudade* Humberto dissecaria explicitamente o sistema clientelista do coronelismo rural em sua intervenção no processo político eleitoral, enquanto parodiza as concepções políticas e civilizatórias propagadas pelos varguismo em suas extensas legislações, cartilhas comportamentais, intervenções midiáticas e rituais grandiloquentes, mas vazios e hipócritas.

Tudo começa com aparente ingenuidade de Humberto. Num primeiro momento o filme parece que tem como tema a vida amorosa dos jovens, se constituindo, nesse aspecto, em quase uma versão interiorana de *Lábios sem Beijos*, quando constrói cenas que revelam as nuances de uma sensualidade incontida que “se contem” na malícia preguiçosa do mineiro. O tema amoroso representado pelo triângulo: Galdino – Maria Fausta – João do Carmo.

Se, no seu primeiro pólo do filme, aborda a vida da gente simples da região, onde agregados como o sanfoneiro Galdino sob as ordens do coronel convivem subalternamente com a pequena classe média urbana, um segundo pólo se configura junto à aristocracia local. A diferença entre o ambiente, as roupas e as atitudes culturais é notável. Frente ao povo lúdico e participativo, a elite contida ostenta implicitamente sua erudição de procedência precisa liderada pelo coronel Januário – encarnado pelo próprio Humberto, modesto nos créditos mas inquestionavelmente o protagonista –, que tem veleidades, compartilhadas por sua mulher – a imarcável dona Garrincha – de se tornar prefeito. Assim se configura um segundo tema: a política municipal.

Cenas do espetáculo *Da necessidade de ser polígamo*, com um grupo de artistas profissionais vindos da capital dirigidos pelo interessantíssimo Silveira Sampaio que representa a si mesmo no filme por amizade a Humberto. Um espetáculo ligeiro com música e comédia para quem puder comprar o ingresso, do lado de fora a festa democratizada organizada pelas “senhoras” e pela igreja.

Nos bastidores uma oposição simbolicamente se estabelece entre a sanfona do artista e o acordeom do matuto, pois além e subjacente do tema da política municipal surge um terceiro e mais poderoso tema: a questão social, representada habilmente e de forma cada vez mais explícita na relação entre Januário e Galdino, entre o coronel e o carreiro.

Simbolicamente uma oposição se estabelece entre a sanfona e o acordeom, pois além do tema da política municipal surge outro tema mais poderoso: a questão social, representada habilmente de forma cada vez mais explícita na relação entre Januário e Galdino, entre o coronel e o carreiro, virtualmente um negro.

A seqüência do sonho do sanfoneiro expande os significados inicialmente locais do filme para uma dimensão nacional, planetária, e figura em qualquer antologia do cinema mundial. As referências a Eisenstein são cabíveis e, novamente, o Freud de Cascadura em ação torna magistralmente o sonho de uma exaltação num pesadelo quando retorna o recalco: o ressentimento com a opressão rompendo a aparente harmonia da sociedade rural.

Como realizador e protagonista Humberto tem o completo domínio da representação. O sadismo do coronel Januário é uma construção tão precisa e contundente que supera mesmo a visão crítica e pessimista das elites nacionais nos filmes de esquerda do Cinema Novo que viriam logo depois. Conservador, um homem “de direita”, reacionário diriam alguns, mas Humberto tinha vivido e convivido, do patriciado mineiro aos luminares do Estado Novo, e como artista, incontrolável em sua capacidade de compor e relatar, ele não podia deixar de testemunhar.

Januário discursa no auditório repleto, atingindo a muitos pelo rádio. Impossível não ver no positivismo programático do coronel Januário uma paródia de Roquete Pinto e dos rituais populistas do Estado Novo! Depois, hipocritamente, manda Juvenal comprar os votos lhe dando dinheiro para distribuir para “evitar que algum dos eleitores seja comprado por alguém”.

Se as duas seqüências – a que introduz sua candidatura e a que revela seu fracasso, ambas metonimicamente a partir dos cartazes de Januário – fossem ajuntadas teríamos um curta-metragem inquestionavelmente genial.

Por momentos Galdino se viriliza com seu traje negro polarizando sensualmente Maria Fausta, mas logo viria a irrupção do conflito ligado ao tema amoroso em que ele participaria não mais do que como um figurante.

Maria Fausta estava desaparecida e muitos diziam que ela tinha se afogado. Galdino exausto de procurá-la falta ao trabalho. Januário aconselhado por Garrincha vai a seu encontro. O conflito principal se define entre ele e o coronel, quando tanto se reafirma a opressão como surge a possibilidade de sua resposta: o gesto reparador, agressor, criminoso ou revolucionário.

Mas estamos já distantes de *Ganga Bruta*. A autoridade e o poder de conciliação de Januário e Garrincha evitariam o derramamento de sangue. Num falso *happy-end* aparentemente a força do dono e da tradição remendam os resultados da arbitrariedade e do autoritarismo. Mas alguma coisa não se recompõe de forma confortável na paisagem social idealizada na primeira infância de Humberto. Galdino vai embora, some, sem mulher, sem lugar na comunidade, sem terra. Resta o lirismo comovido mas que mal oculta a insuficiência do desfecho, a revolta.

## Notas

<sup>1</sup> Na comunicação comento também *Lábios sem beijos e Descobrimento do Brasil*.

<sup>2</sup> MOURA, Roberto, “A história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível”, *Cinemais* n° 17, maio/junho 1999.

## Documentário científico no Brasil

STELLA OSWALDO CRUZ PENIDO

FIOCRUZ

O objetivo desta comunicação é apresentar um grupo de filmes relativos à ciência realizados no Brasil, recuperados pela Casa de Oswaldo Cruz/FIOCRUZ, e que passam a integrar seu acervo de Imagens em Movimento. A importância desta pesquisa está na divulgação de filmes praticamente desconhecidos, e no alerta para a péssima condição em que se encontram, o que na maioria das vezes impossibilita sua recuperação.

A pesquisa vem sendo desenvolvida há 15 anos em parceria com outras instituições, no sentido de identificar, recuperar e disponibilizar a memória fílmica brasileira relativa à ciência e à história da saúde no Brasil.

Em 1986, foram identificados e telecinados na Cinemateca Brasileira em São Paulo 17 filmes relativos à Saúde Pública. Neste conjunto de filmes identificamos o filme *Febre Amarela* – título atribuído – dirigido por Oliveira Borges, em 1910 (mudo, PB, 19 min.).

Assim como *Febre Amarela*, o filme realizado sobre Carlos Chagas em Lassance, Minas Gerais, e doado à Casa em 1999 por seu filho Carlos Chagas Filho, também de 1910 (*Chagas em Lassance* – título atribuído- PB, intertítulos, 9 min.), conforme correspondência de Oswaldo Cruz sobre a apresentação desses filmes na Exposição Internacional de Higiene de Dresden na Alemanha em 1911. Narra Oswaldo Cruz:

“Os visitantes demoraram-se duas horas no Pavilhão e os senhores da Comissão brasileira fizeram com todo o cavalheirismo as explicações e demonstrações dos objetos e levaram por fim seus hóspedes ao belo salão cinematográfico que se acha no próprio edifício e dá lugar em cadeiras cômodas a cem pessoas, ficando outras tantas de pé... fizeram correr as fitas do Chagas e a do Serviço da Febre Amarela sob a direção do Oliveira Borges ... que foram aplaudidos entusiasticamente e que estão realmente esplêndidas”.(3)

Provavelmente trata-se de dois dos mais antigos registros cinematográficos científicos brasileiros ainda existentes.

Em 1907, o médico-sanitarista Carlos Chagas parte do Instituto de Manguinhos no Rio Janeiro para o interior de Minas Gerais, a fim de realizar o saneamento da malária que dificultava o prolongamento da Estrada de Ferro Central do Brasil até Pirapora. Nesta ocasião teve sua atenção voltada para o barbeiro, um inseto muito comum em habitações rurais daquela região. Após muitas investigações verificou ser ele o vetor de uma doença desconhecida, batizada mais tarde em sua homenagem, como Doença de Chagas. A impor-

tância e o sucesso desse filme, comentado por Oswaldo Cruz se deve à novidade desta descoberta científica de 1909.

Este filme tem um alcance histórico inegável. É um minucioso registro das condições de vida da população interiorana do Brasil no início do século XX, associando as questões sanitárias aos aspectos econômicos e culturais.

O filme *Febre Amarela*, realizado durante a campanha da febre amarela no Rio de Janeiro, descreve as ações da campanha que consistiam na ação dos guardas sanitários – organizados militarmente em brigadas – que perseguiam os mosquitos e suas larvas insuflando gás sulfuroso no interior das casas, e removendo os doentes para os hospitais de isolamento ou isolando-os nos próprios domicílios.

A febre amarela dizimava a população da cidade e prejudicava as imigrações. Na Europa cartazes de empresas de navegação anunciavam viagem para Buenos Aires sem passar pelo porto do Rio de Janeiro. Vários navios que aportavam na capital da República viam suas tripulações adoecer, tendo de se recolher a lazaretos para quarentena, o que era “vergonhoso” para a capital da República.

Em 1999, a Casa de Oswaldo Cruz e o CTAV – Centro Técnico Audiovisual da FUNARTE deram início ao trabalho de identificação e recuperação dos filmes científicos realizados pelo INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937-1966), dirigidos por Humberto Mauro, com consultoria ou co-direção de cientistas dos Institutos Oswaldo Cruz, Instituto de Biofísica da UFRJ e Instituto Pasteur.

O conjunto de filmes científicos do INCE está praticamente inacessível há mais de três décadas. No início deste projeto, partindo de uma extensa lista de 30 filmes, só pudemos fazer novas matrizes para 5 deste universo:

- *Miocárdio em Cultura* (16 mm, PB, sem áudio, 1942)
- *Preparo da Vacina contra a Raiva* (35 mm, PB, com áudio, 1936)
- *O Puraquê* (35mm, PB, sem áudio, 1939)
- *Febre Amarela- Parte I* (16 mm, PB, com áudio, 1938)
- *Febre Amarela- Parte II* (16 mm, PB, com áudio, 1938).

Em 1995, trabalhando para o Mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ, identifiquei junto à Cinemateca Brasileira 34 filmes do acervo Noel Nutels que nesta ocasião foram telecinados para U-Matic.

Noel Nutels, médico sanitário, brasileiro de origem russa, veio ainda menino para o Brasil, radicando-se no Recife e formando-se em medicina em 1938. Atuou por 30 anos em áreas indígenas brasileiras. Médico da primeira Expedição Roncador Xingu (1943), criou o SUSA – Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas (1956-1973) participou com Darcy Ribeiro e os irmãos Villas Boas do grupo que criou o primeiro parque indígena brasileiro, o Parque Indígena do Xingu (1961). Ao longo de 30 anos de trabalho realizou, com uma câmera 16 mm, em preto e branco e em cor, 34 filmes que têm, no total, cinco horas de duração.

A periodização é um dos métodos clássicos de escrever a história do cinema e, por vezes, em certos historiadores como George Sadoul vê-se um

certo paralelismo entre a história do cinema e as grandes datas da história geral – antes / depois da guerra, por exemplo. Paulo Emílio não recorre a este critério e desvincula totalmente a sua periodização de uma prévia ordenação da história brasileira no século XX, procura na exclusiva matéria cinematográfica os arranjos temporais do cinema brasileiro.

O cineasta Cacá Diegues critica a tendência de pensar o cinema brasileiro sob a forma de ciclos, “uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sob si mesmos”, o que torna a produção brasileira um eterno recomeçar e bloqueia a possibilidade de continuidade e de tradição na produção cinematográfica.

Por outro lado, o objetivo de analisar os filmes de Noel Nutels contrapõe o fechado sobre si mesmo ao entendimento de sua produção, para que ela não fique “esquecida em si mesma, em favor da compreensão do gênero a que pertence. Quer dizer, que o gênero, a época ou os problemas estudados tomem a dianteira em detrimento das obras” (1).

Noel foi pioneiro e precursor de um projeto de atendimento médico que inspirou campanhas de vacinação no Brasil e em outros países, sobretudo na África. O Dia Nacional da Vacinação permitiria atingir um número máximo de pessoas. Esta estratégia se propagou, tendo sido utilizada também no Programa de Erradicação da Poliomielite nas Américas. Noel – segundo depoimento do sanitarista Claudio Amaral – lançou a idéia estratégica de concentrar o atendimento médico em locais onde as festas – o Kuarup no Parque Nacional do Xingu – ou as Romarias – Bom Jesus da Lapa na Bahia, Círio de Nazaré em Belém do Pará já reuniam naturalmente um grande número de pessoas.

A fotografia tem um lugar de destaque na história da FIOCRUZ. Tem sido utilizada extensivamente com intenção documental, para registrar o cotidiano em Manguinhos, a construção de seus edifícios, os momentos solenes, os trabalhos de campo e a pesquisa científica, atuando como suporte de criação de uma história, de uma imagem da ciência e do esforço em interessar e seduzir o grande público para o projeto em que se aventurava.

Dentre a documentação fotográfica gerada, destaca-se a das expedições científicas que partiam do IOC para o interior do Brasil entre 1909 e 1913, percorrendo extensas áreas da Amazônia, da região Nordeste e Minas Gerais, possibilitando um minucioso registro dos aspectos geográficos, econômicos e sócio-culturais dos lugares visitados.

Noel Nutels com sua câmera e recursos próprios registrava suas jornadas de trabalho. Ele mesmo operava a câmera e, muitas vezes, seus filmes foram apresentados como relatório de viagem, como por exemplo, durante o depoimento que prestou à CPI do Índio em 1968.

Podemos afirmar que a produção de Noel está intrinsecamente relacionada a seu trabalho de sanitarista, que é, no contexto brasileiro, radicalmente político e solidário. Além do gosto pelo cinema, Noel Nutels tinha consciência de estar documentando um projeto pioneiro.

Os filmes de Noel, além de constituírem registros documentários, atestam, acredito, a existência de um pensamento artístico profundamente afetado pelo que o cerca. Este pensamento procura se expressar através de imagens, que são captadas a partir de uma percepção clara das realidades encontradas e descobertas. No filme *Bom Jesus Lapa II*, (cor) por exemplo, o movimento irrequieto da câmera remete ao olhar amedrontado do Noel menino, no interior de Pernambuco, frente às imagens dos romeiros, de famílias inteiras atravessando as cidades em busca de cura, em busca de tudo:

*“(...) periodicamente via passar pela cidade grandes grupos magros e maltrapilhos que, de porta em porta, pediam restos de comida ou roupas velhas. Calçando rústicas alpercatas de couro cru, aquela pobre gente, esmolando, atravessando vales e montanhas, sempre caminhando, léguas e léguas, famílias inteiras estalando alpercatas no pé e levantando poeira dos caminhos, buscavam lenitivo para suas dores e misérias, para sua fome e sede sobretudo de justiça. Buscavam, descobri, entre espantando e incrédulo, um homem, um taumaturgo. Caminhavam centenas de léguas buscando um padre, o padre Cícero de Juazeiro. Bastaria vê-lo e receber sua bênção para que saúde voltasse e as desgraça cessassem Os períodos de passagem de romeiros coincidiam com verdadeiros surtos de histórias de milagres, cangaço e assombração. Eu ouvia os relatos com curiosidade e medo. De noite, dormia mal e sofria pesadelos (2)*

Em minha dissertação de mestrado<sup>(3)</sup> desenvolvi a hipótese de que o pensamento filmico de Nutels pertence a uma determinada vertente do cinema documentário brasileiro, vertente que se expressa igualmente no Mj. Luiz Thomaz Reis e na produção de Humberto Mauro no INCE, me refiro aqui sobretudo a série “Brasilianas”. Ao meu ver são estas produções do passado que possibilitam as perspectivas do documento cinematográfico de Noel Nutels.

A câmara de Noel registra inúmeras imagens, retratos de brasileiros, pequenas crônicas. Analisando alguns de seus filmes, podemos observar estratégias de filmagem, de linguagem e, ao mesmo tempo, dados importantes desta realidade vivida por ele. Tomando o último plano de *Bom Jesus da Lapa I* (p&b), como exemplo, vemos, em plano geral, um grupo de pessoas passando: um carro de boi carregado é tocado por uma longa vara. De repente, um jegue escapa do grupo. Então, uma moça, fumando cachimbo, corre para pegar seu jegue e trazê-lo de volta. São crônicas de um Brasil íntimo, repletas de momentos poéticos e delicados.

Filmes como *Chagas em Lassance*, *Febre Amarela* e *Pacáanovia de Noel Nutels*, tem sido usados como imagens de arquivo. É preciso também reconhecê-los como filmes que integram a história do documentário no Brasil.

**Referências Bibliográficas**

- (1) BERNARDET, Jean-Claude – *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* – Editora AnnaBlume, São Paulo.
- (2) NUTELS, Noel – “*Entrevista em ‘O Pasquim’*” em Noel Nutels. *Memórias e depoimentos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- (3) PENIDO, Stella Oswaldo-Cruz – *Noel Nutels, um cinema de alteridade* – Dissertação de Mestrado, ECO – UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- (4) SALES GUERRA, E. Oswaldo Cruz – *Casa Editora Vecchi Ltda*, Rio de Janeiro, 1940

# **O Livro das Letras Luminosas – Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo**

SHEILA SCHVARZMAN

UNICAMP

Humberto Mauro participou da primeira experiência nacional de educação através da imagem. Dirigiu 357 filmes curtos do Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão criado em 1936 por Edgar Roquette Pinto. Nessa “escola dos que não tiveram escola”, segundo seu idealizador, Mauro filmou descobertas científicas, biografias de heróis da nação, as riquezas da natureza e da cultura e ensinamentos técnicos, entre outros assuntos.

Este texto analisa a criação do INCE, sua relação com a instituição de uma censura unificada (ainda que cultural) em 1932 desaguando por fim na criação de um órgão autônomo que se encarrega da tarefa de dar aos brasileiros o que deviam ver.

## **Censura e cinema educativo**

Desde o seu surgimento no Brasil, o cinema chamou a atenção de políticos, religiosos, militares, médicos e educadores que, em seus escritos, falam com fascínio deste instrumento capaz de ver e aproximar o desconhecido, ensinando qualquer coisa sem que se perceba, e por essa possibilidade desavisada, mostrando o que não se espera que mostre, gerando temores profundos de ordem moral, sobretudo em relação às crianças.

Até 1932, quando se instituiu a censura nacional, muitas das opiniões sobre o cinema passam pelo viés da moral. Impõe-se um controle que impeça a divulgação indiscriminada de mensagens, sejam elas perniciosas às crianças ou à imagem do país. Por outro lado, pleiteiam-se medidas que incentivem a produção e exibição de um “bom” cinema nacional, como faziam Adhemar Gonzaga ou intelectuais e educadores como Roquette Pinto e Jonathas Serrano, favoráveis à produção nacional de filmes educativos como parte de uma estratégia de transformação cultural e modernização de forma massiva e que atingisse eficazmente os iletrados. Nessa mesma linha, em 1935 Getúlio Vargas dirá que o cinema é “o livro das letras luminosas”<sup>1</sup>.

A edição em 1932 do decreto 21.240 vem ao encontro desta preocupação: incentiva a exibição de filmes educativos; a censura antes local e policial é unificada; e são criados mecanismos de incentivo à produção cinematográfica, com a redução das taxas alfandegárias sobre o filme virgem.

Essas duas posturas: a preocupação com a qualidade e o teor dos filmes

e a necessidade de produzir obras adequadas, como insiste Canuto Mendes de Almeida<sup>2</sup>, onde estivessem refletidos de maneira honesta, moral e cívica a realidade nacional explicam o movimento de reivindicação que une educadores e médicos leigos a produtores de cinema nacional, estrangeiro e representantes do Ministério da Educação e Saúde.

A preocupação com estas posturas já aparecia em “Cinema Escolar”, de Venerando da Graça, inspetor escolar do Distrito Federal, de 1916, em que o autor realiza “quatro fitas pedagógicas” com os próprios alunos, onde transmite emoções “puras e sãs”. Iniciativas semelhantes, que entendem o cinema educativo como um cinema feito na escola, para a escola e sobre a escola, se repetiram também em São Paulo a partir de 1931<sup>3</sup>.

Nessas incipientes ações de produção de filmes educativos, percebemos que o viés da censura reclamado por educadores e intelectuais está associado à criação do que virá a ser o cinema educativo nacional. Por outro lado, esse Decreto que nacionaliza a censura, o governo provisório vai também “dar favores aos importadores e aos produtores de filmes brasileiros”<sup>4</sup>. O que explica essa conjunção de interesses?

Desde o final dos anos 20 os produtores cinematográficos vinham tentando não só conseguir o reconhecimento de sua atividade perante o público e o Estado, mas, sobretudo, definir como seria o cinema nacional a que aspiravam. Ao lado disso, conviviam mal com a ininterrupta e lucrativa atividade dos documentais, ditos de cavação. Produtores como Adhemar Gonzaga acreditavam que muitos desses filmes que mostravam índios ou o interior primitivo denegriam a imagem do Brasil, que seria moderna, desenvolvida e urbana.

Gonzaga estava no centro de um grupo de diretores que, em pontos diferentes do país, vinha realizando um incipiente mas bem aceito cinema regional, buscava o reconhecimento de sua atividade e espaço de exibição nos cinemas, controlado inteiramente pela produção das companhias estrangeiras, em sua maioria, americanas. Assim, discutia-se a natureza da indústria cinematográfica a surgir: se deveria dedicar-se aos filmes naturais ou aos posados, filmes de enredo. Participantes ativos dessa discussão, educadores e intelectuais querem aproveitar o cinema como instrumento de modernização, controlando as mensagens veiculadas e, na falta delas, produzindo aquilo que, entendiam, deveria ser visto.

Já aos produtores interessava incentivar a exibição de filmes e obter facilidades de produção, como o barateamento do filme virgem, sobre o qual incidiam pesadas taxas de importação. Viam-se como os verdadeiros representantes da nacionalidade – porque entre os cavadores havia muitos imigrantes – e bradavam pelo depuramento do cinema nacional, eliminando as cavações.

É, portanto, pelo viés da classificação da qualidade e dos propósitos sinceramente nacionais que se pode entender a junção de demandas de incentivo de produtores com a demanda de censura. E é aí que tem o seu papel a censura cultural<sup>5</sup>. Ela é que vai dar a chancela de exibição a qualquer filme, sobretudo aos curtas nacionais, que serão produzidos para exibição obrigatória

em todo o país. É aí que encontra o seu papel como censor o antropólogo Edgard Roquette Pinto, na medida em que nesse papel, acredita ele, e acreditam os educadores, poderia participar de forma mais ativa da seleção do que era apresentado aos brasileiros, influenciando em sua formação e regeneração.

Apesar do incentivo à produção privada de filmes educativos, através do decreto 21.240 de 1932, em 1936 o Estado cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e passa a produzir diretamente os filmes que julga necessários para suas platéias: transferia a si a atividade desordenada dos cavadores, mesmo que o trabalho desses persistisse. Humberto Mauro, que começara sua carreira negando o valor do cinema documental, em meados dos anos 30, com as dificuldades das produções ficcionais, adere ao projeto educativo sob o controle do Estado e a direção de Edgard Roquette Pinto. Caberá a ele, junto com Roquette Pinto, transformar em imagem as aspirações e utopias salvacionistas que buscavam modelar um povo tido como informe.

### ***Natureza e transformações do cinema educativo***

O surgimento do INCE vem da necessidade de controlar as imagens que se produziam sobre o país, instrumentalizando-as para as mudanças sociais, econômicas e políticas que viriam, orientadas por aqueles que detinham o poder e o saber – e que definiriam a sua direção. A instrumentalização política do cinema é parte intrínseca de suas possibilidades. Isso já é visível nos filmes soviéticos dos anos 20, e nos anos 30, com o fim do liberalismo em grande parte dos países ocidentais, o formato educativo se consolida na Itália e na Alemanha, e também em países como o Brasil.

Entretanto, nos países europeus, com a iminência da guerra, o cinema educativo foi absorvido pela propaganda. No Brasil, se houve essa tensão muito clara, nos momentos em que Lourival Fontes tentou encampar o INCE ao DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>6</sup> –, o fato é que essa encampação não chegou a se consumar: o papel modelador da educação, aliado às desconfianças de Vargas em relação às pretensões de Lourival Fontes, permitiram resguardar a autonomia do INCE.

### ***Humberto Mauro no INCE***

Mauro realizou 357 filmes no INCE entre 1936 e 1964<sup>7</sup>. Nesse material, notam-se dois momentos distintos:

– um primeiro período, entre 1936 e 1947, coincide basicamente com o Estado Novo e a influência de Roquette Pinto na definição dos temas e no papel do cinema na educação. Graças a essa crença e à influência do diretor junto ao regime, são realizados 239 filmes;

– um segundo período entre 1947, momento da aposentadoria de Roquette Pinto, até 1964, ano do último filme de Mauro no INCE, onde as premissas educacionais se esgarçam e o diretor tem maior autonomia. O esvaziamento da

instituição é visível na diminuição do número de filmes, 118, e na mudança de ênfase nas temáticas. O caráter pedagógico é substituído pela preocupação documental.

Dos 239 filmes realizados nesse período, objeto deste artigo, predominam os temas de caráter científico: são 95 filmes divididos entre temas como ‘divulgação técnica e científica’ (40) (como *Alavancas e Magnetismo*); ‘pequena quisa científica nacional’ (32) (*O Puraquê*); ‘preventivo– sanitário’ (23) (*O Combate à Lepra no Brasil*<sup>10</sup>). A ciência permeia as ‘riquezas naturais do Brasil’ (15), onde a *Vitória Régia*, o *João de Barro*, ou *Peixes do Rio de Janeiro* são descritos e exaltados em sua configuração morfológica única. A recorrência desses assuntos mostra o empenho com a atualização e modernização técnica e científica, procurando ressaltar a contribuição e as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies da flora ou fauna – demonstrações da natureza pródiga que conforma o território nacional. Demonstram ainda o peso da influência positivista na conformação do imaginário do período e do INCE em particular.

Se a natureza brasileira é pródiga, os homens de quem se fala são invariavelmente ‘Vultos’ (12 filmes): os *Bandeirantes*, *Os Inconfidentes*, *Barão do Rio Branco*, escritores, músicos, ou pensadores como Machado de Assis, Carlos Gomes e Euclides da Cunha. Heróis cultos, dados como responsáveis pela grandeza espiritual ou territorial do país.

‘Cultura Popular e Folclore’, tomados sob um viés erudito, também se convertem em filmes (11). *Ponteio* mostra a apreensão erudita de temas musicais populares do Nordeste pelo maestro Heckel Tavares. A encenação de Mauro é clara a esse respeito: o maestro aparece fumando cachimbo, trajando botas e bombacha, a observar com atenção um violeiro com seu chinelo e seu chapéu de couro. Em seguida, Tavares transforma os sons da viola numa pauta e, vestido de fraque, rege a orquestra, tendo como fundo monumental o órgão do palco da Escola Nacional de Música. A cultura popular de “raiz” se legitima pela apreensão erudita. O pitoresco e o regional saem do foco local e ganham, na tradução erudita, foro de representação nacional.

Se outros assuntos, como a ‘Educação Física’ (8 filmes), também mobilizaram as câmeras do INCE, foi grande o número de filmes ‘Oficiais’ (23) sobre eventos cívicos e políticos, realizados em sua maioria entre 1936 e 1940, cuja produção é interrompida por determinação do DIP.

Os filmes são pensados para o aprendizado, mas não como extensão estruturada de um programa que as escolas cumpriam ou como material didático e pedagógico, e sim para uma audiência maior, que variava de filme a filme, já que o INCE procurava suprir desde carências básicas de estudantes e analfabetos adultos até a documentação da pesquisa de ponta. Não raro eram realizados filmes “populares” (numa primeira versão em 16mm, para escolas, “centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais”<sup>9</sup>, e posteriormente copiados em 35mm para exibição nos cinemas, como complemento nacional: *Dia da Pátria*, *Lição de Taxidermia*, *Vacina contra Raiva*, *O Despertar da Redentora*,

*Céu do Brasil, Os Inconfidentes, Bandeirantes*), ou filmes propriamente educativos, como *Laboratório de Física, Músculos Superficiais do Corpo Humano, Balanças, Alavancas, Morfogênese das Bactérias, Museu Imperial de Petrópolis, O Papel, Visitando São Paulo, Coreografia Brasileira*. Não se pode dizer, portanto, que o caráter do instituto fosse estritamente educativo.

A estruturação dos filmes obedecia quase sempre à mesma continuidade. Eles são introduzidos por uma narração didática de cunho histórico, ilustrada com mapas, gravuras, bustos ou monumentos dos personagens em pauta: inventores ou benfeitores que introduziram aquilo de que se fala. A locução é feita muitas vezes por Roquette Pinto, num tom claro, técnico e grandiloquente. A imagem ilustra o texto. O desenvolvimento posterior do tema fica a cargo de Mauro. Na conclusão de muitos dos filmes, música e narração enunciam esperanças de aprendizado e mudanças, com o que vêm rimar bandeiras, nuvens radiosas, crianças que sorriem. Mesmo num filme técnico, como *O Telégrafo*, no final mostra-se em primeiríssimo plano o aparelho, de onde surgem as letras maiúsculas que vão compoendo a mensagem: “O Brasil espera que cada um cumpra o seu dever!”

Do ponto de vista da encenação, todos os filmes, todos, enfocam prioritariamente o assunto em apreço, sem que a presença do técnico ou do professor se faça notar. O máximo que se vê são mãos, braços ou o corpo da pessoa que conduz a demonstração, nunca o seu rosto.

O sujeito dos filmes é a *Alavanca*, a *Balança*, o sapo e seus músculos, que adquirem vida própria, em *Músculos Superficiais do Homem*. Não há interesse no gesto de quem faz o experimento ou a demonstração, mas no aporte científico em si. Tudo emana da imagem, como se a filmagem e seus responsáveis não existissem; o próprio trabalho de câmera naturaliza o mundo da ciência.

Vejam os alguns exemplos de encenação de temáticas exemplares:

### Filmes oficiais

*Dia da Pátria* mostra o desfile de 7 de Setembro de 1936 na Praça Paris, com a presença do Presidente da República e autoridades. O desfile foi filmado em panorâmica e planos gerais, com a câmera parada na lateral, mostrando a passagem da tropa e os populares que a assistem. É um registro genérico do evento, sem uma idéia preconcebida de encenação, como se o objeto filmado – a parada militar – se esgotasse nas imagens reproduzidas.

A filmagem feita com uma só câmera restringe o registro de diferentes ângulos – o público e o palanque, o público e o desfile. O ponto de vista da câmera é o de um espectador postado na calçada: ela registra, mas não constrói o acontecimento, recusando o contracampo. O presidente da República é uma figura distante, vista no palanque oficial, de fraque e cartola, em meio a outras autoridades. A imagem não mostra adesão do público. A câmera e o público são espectadores. A câmera, seguramente, um espectador indiferente.

O patriotismo e a identificação entre Nação e presidente, que deveria vir

## Estudos Socine de Cinema

dessas grandes comemorações, não mobilizam Humberto Mauro, nem sugerem uma forma particular de encenação, como se pode ver nos filmes do DIP, cujas cenas de abertura costumavam fundir o mapa ou a bandeira nacional com a imagem de Vargas.

Nesse sentido, podemos contrapor a *Dia da Pátria, Céu do Brasil*, de 1936, filme de “ciências naturais” muito mais vincado pela noção de pátria. Ao mostrar a posição das estrelas no céu, fala-se do lugar do Brasil no universo, mas também de um símbolo nacional inscrito na bandeira, cuja imagem, acompanhada do Hino à Bandeira, encerra um filme cujo tema central é a astronomia.

Manifestações desse tipo, recorrentes em muitos outros filmes, estava certamente ausente de *Dia da Pátria*, que era, por definição, o seu lugar. Mas Mauro não está nas paradas como ideólogo. A Pátria estava em outro lugar.

### **A natureza portentosa**

É a ciência que confere valor à natureza nos filmes do INCE. O foco está voltado para seus aspectos utilitários, esclarecedores e qualidades excepcionais. Conhecida e submetida pelo homem, a ciência decifra e cauciona o patrimônio natural. Vejamos o caso de *Lagoa Santa*.

O filme, de 1940, é dedicado ao naturalista dinamarquês Peter Lund, que em meados do século 19 liderou a exploração de aproximadamente 800 cavernas calcárias em Minas Gerais. Na Lapa do Sumidouro descobriu o crânio do homem da Lagoa Santa, considerado então o mais antigo ancestral do homem americano

Há inúmeros registros e tons dentro do filme, que se abre com a canção popular preferida de Lund, “um sábio romântico”. Ao ilustrar a música com aspectos das regiões percorridas por Lund, Mauro produziu sua primeira *Brasiliiana*<sup>10</sup> “avant la lettre”: árvores, rochas, um lago com a paisagem refletida, mulheres lavando roupa e meninos pescando, o casario, a igreja, animais pastando, um carro de bois. A biografia de Lund, na locução de Roquette Pinto, interrompe a observação meditativa da paisagem. O retrato tirado de livro e imagens do monumento funerário compõem o personagem histórico.

A seguir, a câmera se detém em panorâmica e planos gerais sobre exteriores de várias cavernas, até que a câmera penetra no seu interior. A imagem composta por Mauro é sintomática: vista de dentro para fora, a abertura da caverna tem uma semelhança que nada leva a supor ocasional com o órgão sexual feminino. Na caverna, em meio ao magma fecundo, estão estalactites e estalagmites. As imagens escultóricas sombreadas, que fazem pensar na imagem arquetípica ameaçadora de uma vagina dentada, conduzem o espectador a uma viagem no tempo e no espaço: na imaginação das origens. As sombras vão sendo relevadas por pequenos facho de luz, cujo progressivo aparecimento é cadenciado pela música de Grieg e fogos de artifício levados por vários figurantes. A cena torna-se cada vez mais luminosa e movimentada, até se encerrar subitamente, após o clímax marcado pela música.

Nesses poucos minutos, Mauro impõe ao filme um andamento e idéias que parecem pertencer exclusivamente a ele, já que retira o filme do seu registro especificamente educativo e/ou informativo. A idéia que as imagens acrescentam ao pensamento de Roquette Pinto é a de uma cópula entre claro e escuro, luz e sombra. O homem da Lagoa Santa já não é apenas um fóssil, mas matéria viva, irrupção, nascimento da própria natureza e do próprio homem, ou antes, surgimento do homem a partir de um encontro entre luz e treva.

Dessa alegoria extremamente inventiva – e especificamente cinematográfica –, que arrebatada do interior da terra o momento primeiro, a partir de um artifício de iluminação da caverna, passamos à imagem do crânio do homem da Lagoa Santa e fósseis de diferentes animais em primeiríssimo plano, para que Roquette Pinto explique suas características.

A fachada e a sala do Museu Nacional dedicada ao paleontólogo encerram o filme. Lá estão devidamente depositados e monumentalizados os sinais da origem. Poucas imagens sintetizam tão bem os imaginários diversos de Mauro e Roquette Pinto como as alternâncias de tom, de tratamento e de preocupações que se observam nesse filme.

O homem da Lagoa Santa é a marca da origem, e a caverna o seu ventre. Das trevas da caverna prenhe de história passamos à luz do exterior, onde o conhecimento se consagra e conserva. Do fóssil na caverna até o Museu, a história é detida e esquadrihada: a descoberta de Lund atribuí ao Novo Continente uma pré-história que o coloca em pé de igualdade com o Velho Continente. Da mesma forma que as estrelas de *O Céu do Brasil*, o fóssil paleo-americano inscreve a nação na ordem da história universal.

Para um país que, em 1930, pretendia estar se reinventando, o simbolismo dessa inscrição é crucial: não somos apenas uma beirada do Ocidente. A natureza garante nossa originalidade e nossa especificidade. Temos o céu, a Vitória Régia, o peixe elétrico, o homem primitivo. Temos também uma pré-história: filme após filme, o INCE organiza uma ordem natural, uma cosmogonia da qual o Brasil emerge como nação cuja independência e grandeza seja incontestável. O passado pré-histórico cauciona o presente, e entre um e outro abre-se um fosso em que pousam os grandes homens e seus feitos, a natureza exuberante e a eternidade do céu. Apenas a história – lugar dos conflitos humanos – não tem lugar nessa empreitada. Do Cabral de *O Descobrimento do Brasil* até 1940, o que se desenha é a imagem de um país naturalmente harmônico e equilibrado no cosmos.

Os dez primeiros anos de atividades do INCE foram dedicados a construir a imagem de um país portentoso, dotado de uma natureza pródiga, uma ciência capaz de decifrá-la e grandes homens aptos a conduzir a nação ao grande destino inscrito nas promessas da natureza. Forjou-se na tela um país excepcional.

### Notas

<sup>1</sup> Vargas, Getúlio – “O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país” –IN A Nova Política do Brasil, vol. III – A Realidade Nacional em 1933, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p.182 a 189.

<sup>2</sup> Almeida, Canuto Mendes de – Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil, 1930.

<sup>3</sup> Antonacci, Maria Antonieta (coord.) – Trabalho, Cultura, Educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930. Revista Projeto História, São Paulo, PUC, n. 10, dez. 1993.

<sup>4</sup> Roquette Pinto, E – “O cinema e o governo”, texto manuscrito, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 35.00.00-2, doc. 677/3 p. 1

<sup>5</sup> Entre 1932 e 1934 a censura passou da órbita da Justiça para a Educação.

<sup>6</sup> Entre 1939 e 1942.

<sup>7</sup> Souza, Carlos Roberto de – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro, Fundação do Cinema, 1990, p. V. Ai foram reunidos dados de diferentes catálogos e o livro de tombo de filmes do INCE.

<sup>8</sup> Essas categorias foram definidas por mim através da análise de filmes e títulos.

<sup>9</sup> Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2, doc. 683/2, de 22 de novembro de 1938

<sup>10</sup> Pequenos filmes sobre canções populares brasileiras recolhidas por Villa Lobos e Mário de Andrade, realizadas a partir de 1945 com Casinha Pequena.

# **NARRATIVAS EXPERIMENTAIS**

# O objeto na condução narrativa: o caso *O Ano Passado em Marienbad*

LUIZ ANTONIO LUZIO COELHO  
PUCRJ

## Introdução

O objeto tem um sentido preponderante na cultura. As coisas que nos cercam representam metas, tornando habilidades manifestas e dando forma à identidade de seus usuários. O ser humano é o fazedor e usuário de objetos. Sua subjetividade vem a ser um reflexo das coisas com as quais interage. Dessa forma, podemos dizer que o objeto está dentro e fora de nós. Para conscientizar-se de si próprio, o humano fez objeto de si mesmo.<sup>1</sup> E para ampliar sua capacidade física e mental usa o objeto como prótese de seus órgãos.<sup>2</sup> É o objeto quem constitui a base do valor do trabalho e a marca do *status* de seu possuidor. A própria história da humanidade é marcada por nossa relação com o objeto. As grandes fases que atribuímos à cultura estão associadas ao tipo de material e objeto utilizados nos diversos períodos. Do Paleolítico à Idade Atômica, as eras são definidas pelos processos de exploração das coisas físicas com propósito de produção. (Csikszentmihalyi e Rochberg-Halton, 1998: 1)

Natural, portanto, que tenhamos por certos objetos sentimentos como a um semelhante. Mais desprezado ou mais querido – e desejado – cada objeto ocupa um lugar em nossa hierarquia de valores. A título de ilustração, gostaria de lembrar que em 1998, Peter Greenaway montou, no Rio de Janeiro, uma ópera-multimídia e uma exposição com um mesmo título: *100 objetos que representam o mundo*. Em ambos os trabalhos, o cineasta quis mostrar a ênfase que coloca no objeto e, ao mesmo tempo, apresentar o que, para ele, seriam os cem objetos que representariam a história humana. Podemos deduzir, neste exemplo, a preponderância que o objeto ganha na obra do autor. Mas o exemplo de Greenaway nos faz perguntar qual seria o papel do objeto – tomado aqui como entidade com massa e volume – no cinema em geral.

Se pensarmos o objeto de cena, verificaremos que ele tem uma função muito importante na condução narrativa ao lado do espaço, tempo, personagens e diálogos enquanto unidade morfológica, da mesma maneira que estes são tratados por elementos sintáticos da expressão fílmica tais como movimento ótico e físico e a posição da câmera, movimento das personagens no quadro, montagem, enquadramento, iluminação, foco, entre tantos outros.

É comum, ao pensarmos em um filme já visto, nos vir primeiro à mente a

atmosfera deste. Surgem cenas que parecem ser inspiradas pelo clima do filme.<sup>3</sup> As cenas, por sua vez, vêm associadas a objetos, locais, eventos, situações, sons (diálogo, ruído e música) e personagens que, então, vão desencadeando um relato narrativo na memória. A diegese vai caminhar na medida em que associamos esses elementos textuais. Essa reconstrução chancelada pela memória tem na percepção e referência ao objeto um caminho necessário, portanto. E, claro, os objetos cênicos apresentam-se dentro de uma hierarquização que depende, assim, de aspectos de relação com outros elementos expressivos, sejam eles de natureza morfológica ou sintática, isto é, tenham eles forma e natureza que tiverem e estejam articulados entre si das mais variadas maneiras. Não esqueçamos aqui que o tratamento da imagem pode reificar o ser humano assim como animizar um objeto (inanimado). Objeto e pessoa podem ter o mesmo *status*. O objeto fílmico ganha, dessa maneira, uma ontologia que varia de texto a texto e de leitura a leitura por parte do espectador a ponto de definir, por exemplo, pontos de vista ou identidades do narrador, esteja este na primeira ou terceira pessoa dentro da narrativa.

Há que se observar que a necessidade de utilização do objeto como instrumento da narrativa ou como marcador de cenas e passagens não é própria do texto cinematográfico, mas de qualquer processo narrativo. O objeto é usado normalmente como âncora da memória. As técnicas de memorização e recuperação de atos, relatos ou descrições costumam utilizar objetos específicos como balizadores.

Se, por um lado, o objeto torna-se necessário na reconstrução de qualquer narrativa, por outro sua importância nem sempre é ressaltada quando se fala em “contar uma estória” na grande produção cinematográfica contemporânea. É comum que figure como mera presença coadjuvante de cena, transparente à trama, ao desenvolvimento do texto dramático. O objeto costuma ganhar proeminência em películas autorais ou em gêneros fílmicos específicos, como propostas experimentais.

Um dos autores que mais têm se destacado na apresentação do objeto como presença narrativa é Alain Resnais. Em *O ano passado em Marienbad*, (1961) o objeto é colocado à tona como recuperador da memória e como balizador de cena de maneira óbvia.

### **Marienbad**

O filme de Alain Resnais constitui um caso um tanto incomum na cinematografia mundial.

Uma das tipicidades de *Marienbad* está na dupla autoria. Existe um roteiro publicado após o lançamento do filme, em 1961, de Alain Robbe-Grillet, que trabalha o argumento no estilo literário do *Nouveau Roman* que, por sua vez, tem no objeto um marcador narrativo expressivo. Quando em 1963 Robbe-Grillet publica *Pour un Nouveau Roman*, ele fala de “um caminho à

frente para o futuro” e de “uma escola do olhar, do objetivo ou objetual”. (Leutrat, 2000: 12)

Embora tenha sido feito a partir do argumento e *script* de Robbe-Grillet, *Marienbad* foi feito inteiramente sem a interferência direta deste que, durante as filmagens estava na Turquia dirigindo *L'immortelle*, também de sua autoria. Resnais, portanto, é o autor da feição final de *Marienbad*. A dupla autoria trouxe discordâncias interpretativas ou relativas à presença e função de cenas, objetos, música e atores. O descompasso não afetaria, porém, a maneira como objetos aparecem no filme nem sua notória maneira particular de uso.

Temas recorrentes na obra de Resnais, a passagem do tempo e a memória, são elementos centrais em *Marienbad*, lançando mão do objeto cênico no delineamento de um processo narrativo próprio.

São várias as marcas em *Marienbad*, que ilustram nosso ponto de vista: na construção de um espaço e tempo puramente mentais, aquele do sonho ou da memória, da vida afetiva, sem se preocupar muito com a relação de causa e efeito ou a seqüência absoluta do tempo na narrativa (Robbe-Grillet, 1962: 8 e Leutrat, 2000: 17). Exatamente por não seguir a narrativa clássica *Marienbad* precisa ancorar-se em elementos outros que não o desenvolvimento da trama através de causa e efeito das ações, linearidade e continuidade temporais e espaciais (via montagem suave, ligadura sonora, quase ausência de elipses, entre outros), estrutura de início/meio/fim, e a fórmula apresentação/conflito/clímax/desfecho/equilíbrio marcada pela narrativa do gênero romance desde o século XIX. E o objeto parece realmente constituir a principal âncora narrativa.

No modelo romântico, cuja forma dominante é o drama, o diálogo é que conta a estória. O diálogo subordina a imagem: definição de um assunto/entrada/explicação/um fala/outro ouve/fala/ouve/fala/ouve, etc. algo que não acontece em *Marienbad*, onde vozes se sobrepõem; onde começam e terminam antes do fim da frase. Diálogos antecipam a ação. Palavras se impõem e bloqueiam outras frases. Mesmo o tratamento das personagens foge ao gênero clássico.

Em *Marienbad* as personagens não se enquadram na classificação de planas (estereotipadas, previsíveis, caricaturais) ou redondas (complexas, densas psicologicamente). (Cardoso, 2001: 33-55).

Outra marca no filme em questão são as oposições e o jogo entre estas, além do jogo como metáfora das oposições, articulações entre pólos opostos: morte e vida, real e imaginário, comunicável e incomunicável, claro e escuro, acima e embaixo, passado e presente, dentro e fora, que atingem objetos de cenários e décor. Há a visível oposição entre o interior barroco, sensual e o exterior cartesiano do jardim formal. Nota-se, também, uma oposição entre a consciência cartesiana e a natureza barroca de nossa memória e vida afetiva (Leutrat, 2000: 33) A imagem do jardim onde figuras humanas estáticas com sombra contrastam com o formalismo do jardim, com árvores sem sombra são o exemplo dessa característica (Id.) Essa oposição é bastante óbvia também no tratamento do tempo: presente versus passado. O tempo é reencenado no filme e se funde numa eternidade na medida exata em que o real se funde com o imagi-

nário e constituem-se em um. É a síntese entre imaginário e real, passado, presente e futuro. “O passado recriado torna-se um presente atemporal, a alma de todo o futuro.” (Leutrat, 2000: 203) O tempo linear que passa é anulado e diante de um segundo real dinâmico de jogos entre presente e passado, real, sonho, imaginário, representados até nas negociações de jogos reais.

O jogo é das ocorrências mais comuns em *Marienbad*. Desde o jogo de palavras e da memória entre as personagens, que concordam e discordam da descrição dos ambientes e dos fatos que teriam ocorrido no passado, até o jogo de palitos, de cartas, de damas, dominós e a repetição do jogo de palitos com diversos objetos (dominós, cartas e fotos). Aparecem também xadrez de tabuleiros nas gravuras.

A figura dominante nos décor parece ser o corredor. Carregados de uma ornamentação barroca pesada e de objetos cênicos repetidos, como estátuas ladeando portas ou serviçais imóveis como estátuas.

O filme se concentra em um tempo presente, que corre, sem ordem narrativa. Daí a importância do objeto para marcar seqüências, ou como âncora, conforme já afirmamos. Em termos narrativos, as seqüências parecem convergir para o objeto nesse sentido. A personagem masculina principal – denominada “X” no roteiro de Robbe-Grillet, embora no filme não tenha nome – é dominada por objetos para evoluir, assim como a memória. Para Robbe-Grillet, a memória é egocêntrica e necessita dos objetos (mundo físico) para evoluir (ele refere-se a *chosisme*). Ela atinge conceitos por meio de objetos e não pela consciência, que é enganosa. Memória e imaginação são suspeitas pois são naturalmente ligadas a um idealismo (ou idealizações). Só o objeto pode ser a fonte da realidade. A realidade para ele está no mundo físico (Ward, 1968: 44) “X” é revelado nesse processo de percepção do mundo físico. Daí a importância do mundo físico e do ambiente em *Marienbad*.

Resnais fragmenta o objeto, tira-o do contexto e de uma relação de causa e efeito para dar-lhe um significado que se quer. E “X” faz isso até para se convencer. Todos os objetos são trabalhados no sentido desse autoconvencimento (e também do convencimento de “A” a personagem feminina?): uma foto é mostrada como prova do encontro passado. A mesma foto é usada num jogo solitário de “A”. O salto quebrado no jardim é usado como balizador para um evento que tem diferentes feições textuais (é o salto quebrado que liga os textos díspares visualmente). O copo quebrado também serve de argumento para “relembrar” um evento no passado; o uso de *peignoir* branco de plumas marca diferentes eventos no quarto de “A”: da sedução (ou estupro, como queria Robbe-Grillet) de “A” por “X” à morte de “A” por “M”. As ocasiões das diversas interpretações do conjunto de esculturas do jardim, a balaustrada, o espelho, as gravuras, os objetos, enfim, colocam-se como instrumento de recuperação de memória para “X”; como convencimento para “A” dos argumentos de “X” e como organizadores da própria narrativa para o espectador (e posterior recuperação da *diegese* pela memória) de um filme sem ordem narrativa.

Exatamente por colocar-se em flagrante oposição ao modelo da narrativa

do romance, o estilo literário Nouveau Roman, do qual Robbe-Grillet é um dos expoentes, que surge, ainda nos anos 50. É Robbe-Grillet quem mais teoriza sobre o gênero literário e fala da imagem como presença física, da destruição da personagem profunda, dramática, da linearidade temporal e de marcas que se assemelham ao cinema clássico narrativo, aqui já mencionadas (causa e efeito, unidade temporal, etc.). (Robbe-Grillet, 1961)

O Nouveau Roman fala do uso de figuras e objetos em *mis-en-abîme*, que vem a ser a repetição como camadas de uma mesma realidade (ou do tempo, como para Deleuze, 1968). A repetição está em quase todo *Marienbad*: travelling de infundáveis corredores, de planos, de movimentos, de ângulos, de frases. Resnais pediu que as paredes tivessem gravuras sobre o jardim em diferentes visões, com balaustradas, com chão como tabuleiro de xadrez, com a reprodução da estátua de forma a que o exterior estivesse presente sempre no interior. Como o *mise-en-abîme* das caixas chinesas, uma dentro da outra, dentro da outra.

Dessa forma, *Marienbad* parece optar pela ênfase no ambiente, cenário e objeto. Mas sempre numa convergência dos elementos narrativos para a reificação. A própria imagem é reificada, é objeto em si, presente em si. Não é signo; está no sistema de objetos. Vale pelo que é no momento da projeção e diz respeito ao que Robbe-Grillet chama de *presentismo* de qualquer imagem.

Assim como a imagem, a voz tem valor de objeto, a personagem – enquanto personagem pura – também se torna objeto. O som, que se apresenta às vezes como algo que não é diegético nem não-diegético no sentido clássico, como é o caso de sons desincronizados, descontextualizados. São o som pelo som, como presença, como coisa. Temos também o cenário objeto, aquele que contrasta com o contexto, como o do jardim em que pessoas tem sombras e árvores não. É um cenário que não funciona para contextualizar. E temos pessoas imóveis como coisas, como objetos, colocadas em condição de estátuas ou como peças de um jogo narrativo e de memória.

Poderíamos dizer que *Marienbad* é um exemplo único de um cinema que não deixa de ser narrativo, mas que contrasta com a grande produção narrativa. É um anticinema nesse sentido. Ao mesmo tempo é filme que vivifica o cinema em seus exercícios de reificação dos elementos textuais. A ponto de sacudir a própria definição simplista de cinema, a partir de seu radical semântico: como imagem em movimento.

## Notas

<sup>1</sup>Referimo-nos à constatação fundamental da existência do sujeito contida na máxima “*cogito, ergo sum*” de Descartes, em *O discurso do método* (1973).

<sup>2</sup>No contexto da comunicação, Marshall McLuhan tratou da questão da extensão do potencial humano contida no uso da mídia, entendida pelo autor como virtualmente qualquer objeto. McLuhan também atribuiu sentido simbólico nessa relação. Atenta, porém, para um paradoxo da situação: ao mesmo tempo que amplia determinada

## Estudos Socine de Cinema

capacidade física, o objeto provoca uma narcose dessa mesma capacidade. (McLuhan, 1965)

<sup>3</sup> Essa afirmação refere-se, é claro, a como filmes, de maneira ampla, são “armazenados” em nossa memória. Não valeria, então, para filmes pelos quais temos um apreço especial, e a que nos referimos a partir de aspectos específicos. Esse fenômeno da memória instrumentalizada pela atmosfera de um filme é referido por Peter Greenaway no vídeo-documentário *Objeto Zero* (dir. Marcelo Dantas. Rio de Janeiro: Magnetoscópio, 1998).

## Referências Bibliográficas

CARDOSO, João Baptista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly & ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The Meaning of Things. Domestic Symbols and the Self*. Cambridge, UK: Cambridge University Pres, 1998.

DESCARTES, René. *O discurso do método*. Coleção Os Pensadores, v. XV. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 33-80.

LEUTRAT, Jean-Louis. *L'Année Dernière à Marienbad*. Trad. Paul Hammond. Londres: British Film Institute, 2000.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1965.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Last Year at Marienbad*. New York: Grove Press, 1962.

\_\_\_\_\_. *Pour un Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961.

WARD, John. *Alain Resnais or the theme of time*. London: Secker & Warburg & British Film Institute, 1968.

# **Cinema condicional/cinema destino: os caminhos da simultaneidade**

RAFFAELLA DE ANTONELLIS

UFF, MESTRANDA

## **Os fios narrativos**

Este texto pretende abordar uma variante daquele tipo de narrativa que Robbe-Grillet definia como disnarrativa: a exploração horizontal da simultaneidade narrativa.

O escritor italiano Manganelli dizia dos seus livros, que eles não são longos mas largos e acabar de ler um livro significa abrir a última porta. (Manganelli, 1977)

Essa afirmação sintetiza a possibilidade da narrativa de multiplicar os desfechos possíveis.

Assim tendo como princípio o conceito de texto como tecido composto de fios analisaremos tal tecido narrativo na passagem da linearidade do fio de Ariadne – solução achatada do labirinto – à multiplicidade rizomática que leva aos fios das Parcas, definidores dos destino narrativos do texto

## **O fio textual**

O primeiro fio que consideraremos é o textual como componente do tecido lingüístico de um discurso ou de um texto. ‘Perder o fio do discurso’, o ‘fio condutor’, são exemplos de expressões da linguagem comum que remetem à esta idéia antiga. A palavra *textus*, de fato, se afirma relativamente tarde na língua latina, como particípio passado do verbo *texere*. A partir desse momento surge a metáfora que considera o discurso como tecido. As línguas modernas herdaram esse conceito em outros vocábulos: *testura* (italiano), *texture* (francês e inglês), derivantes do latim *textura* para indicar as relações entre as partes de uma obra. Também podemos encontrar na literatura o termo trama, em Dante, para apontar a intriga, e teia, em Dante, Petrarca e Ariosto, para definir o enredo. A palavra textos é ligada ao mundo judaico-cristão e as tábuas da lei escritas pela mão de Deus, enquanto no mundo grego, influenciado pelo desprezo platônico pela escrita, ela não se considerava. (Segre, 1984: 152-153)

Roland Barthes no ensaio S/Z faz uma similitude entre o texto e o bordado.

Assim o texto é um conjunto de códigos, de vozes, de fios constituindo uma tresse (=trança). (Barthes, 1994: 662-663)

O mesmo Barthes em *Plaisir du texte* afirma que *texte* significa *tissu* (=tecido) onde o texto se faz e é trabalhado através de entrelaços perpétuos e

## Estudos Socine de Cinema

onde o sujeito se desfaz como uma aranha que se dissolve nas secreções construtivas da sua teia. Nesse sentido a teoria do texto seria uma hyphlogia vindo de hiphos, a teia de aranha. (Barthes, 1994: 1527)

Há sessenta anos a literatura começou a tecer esse fio numa forma *hyphologica*.

O escritor argentino Jorge Luís Borges no *Examem da obra de Herbert Quain* fala do romance *April March* (Abril-Março, não Marcha de Abril) que conta regressivamente e, o que mais nos interessa, ramificadamente uma história. São 13 capítulos:

“o primeiro refere o ambíguo diálogo de alguns desconhecidos numa garê. O segundo menciona os acontecimentos da véspera do primeiro. O terceiro, também retrógrado, conta os acontecimentos de outra possível véspera do primeiro. O quarto, os de outra. Cada uma dessas três vésperas (que rigorosamente se excluem) ramifica-se noutras três vésperas, de índole muito diversa”. (Borges, 1999: 57)

Depois “Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária e os demiurgos e os deuses, pela infinita.” (Borges, 1994: 58)

Outra obra do Borges, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, é o título do livro-labirinto de Ts’ui Pên. Nesse livro o autor sugere “a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço”.

“Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta para uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – para todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Fang, digamos, tem um segredo, um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts’ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. ... infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois.” (Borges, 1994a: 79-80, 82)

Na *Nova refutação do tempo* (1946) Borges afirma que “um estado G será contemporâneo a um estado H quando souber de sua contemporaneidade... cada fração de tempo não preenche simultaneamente o espaço inteiro, o tempo não é ubíquo.” (Borges, 1999b: 164)

### O fio de Ariadne

“A teoria vem beber às boas fontes os temas antropomórficos, para depois abstrair deles. A teoria recupera constantemente. O labirinto é uma boa fonte.” (Rosenthal, 1984: 272).

Partindo dessa sentencias de Rosenthal queremos usar o conceito de labirinto para entender a narrativa de Borges como arquétipo das narrativas que iremos considerar daqui em diante.

Falamos de livro-labirinto mas queremos ressaltar que o labirinto<sup>1</sup> ao qual nos referimos é o labirinto cretense que não era, como para os gregos, uma prisão mas uma arquitetura representativa da complexidade, um espaço de jogo. O melhor percurso para resolver o labirinto não era aquele que permitia chegar mais depressa ao fim mas o que possibilitava visitar o maior numero de lugares. Para resolver o labirinto a solução melhor não era o fio de Ariadne utilizado por Teseu que marcava os lugares já percorridos, linearizando o labirinto, mas era a solução da dança dos gêranos ou movimento da cegonha. Em Delos, ilha grega,

“uma cadeia de dançarinos, que se seguram pelos punhos, é dirigida pelas duas pontas, que representam Teseu e Ariadne; a cadeia ondula, dobra-se e serpenteia sabiamente; todos os desvios do labirinto são simulados e acompanhados de mugidos até a vitória em que os dois condutores do bailado se juntam”. (Rosenthal, 1984: 255)

Diante de uma encruzilhada o grupo percorria simultaneamente as duas alternativas puxados pelos guias. Quando um guia se encontrava em um lugar sem saída dava um grito e a fila passava a ser conduzida por outro guia. A beleza estava na multiplicação das possibilidades e na vivência de tempos e espaços simultâneos. (Machado, 1997: 254-257)

Calvino dizia “*Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alle loro difficoltà*”. Segundo ele a literatura pode definir a forma melhor de achar a saída “*anche se questa via d’uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all’altro*”.<sup>2</sup>

Carlo Francesco Conti<sup>3</sup> introduz a categoria do labirinto polívoco como construtor de uma história possível, baseando-se na conjectura e na teoria dos possíveis. Na vida cotidiana vivemos no nível da unicursalidade dos eventos enquanto na narração se atua uma estrutura rizomática no nível do discurso, onde é possível relacionar topologicamente os mundos possíveis. No tempo se manifesta uma proliferação dos possíveis em sentido causal. Quando enfrentamos os mundos alternativos, aqueles paralelos, onde se supõe a presença do nosso mundo também, então perdemos o leque dos possíveis, enquanto todo o espaço do modelo é recoberto de uma equiprobabilidade de existência: coexistem muitos presentes, também se nos expõem um de cada vez no programa narrativo de um discurso.

### **O fio Rizomático**

O rizoma tem os seguintes princípios:

– Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto pode e deve ser conectado a qualquer outro. Num rizoma não tem os pontos da árvore e da raiz mas só linhas.

– Princípio de multiplicidade enquanto substantivo, não ligado a nenhum objeto ou sujeito.

## Estudos Socine de Cinema

– Princípio de cartografia e de decalcomania. A lógica da árvore é a reprodução, o decalque, aquela do rizoma é o mapa.

Resumindo o rizoma

“não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções móveis. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidade lineares em dimensões.” (Deleuze-Guattari, 1993: 32)

As linhas do rizoma são de segmentariedade, de estratificação mas também de fuga ou de desterritorialização. O rizoma é a-centrado, não hierárquico, é uma circulação de estados, é feito de platôs. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. A árvore é filiação, rizoma é aliança. “A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’” (Deleuze-Guattari, 1993: 37)

Gasché sublinha como Derrida vê a metáfora da tessitura:

“Si le texte est un tissu ou un entrelacement, ce n’est pas parce qu’il met en relation des fils homogènes en les insérant dans une totalité unique, mais précisément parce qu’il... lie des forces hétérogènes qui tendent constamment à anuler l’unité précaire du texte par une incomplétude essentielle.”<sup>4</sup>

### 4 – O fio das Parcas

Deleuze e Guattari consideram a multiplicidade do rizoma como os fios da marionete, suas fibras nervosas, que podemos chamar de trama. “O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas”. (Deleuze-Guattari, 1993: 16)

Vamos lembrar qual era a função das Moiras no mito grego que foi absorvido das Parcas do mundo latim.

Moira vem do verbo grego *meíresthai* que significa obter por sorte onde Moira é a parte que a cada um coube por sorte – o destino. Sinônimo homérico é Aísa e ambos os vocábulos remetem à idéia de fiar. A Moira esta acima dos deuses e dos homens, decretando o destino cego, fixo e imutável. As Moiras seriam a personificação do destino individual. A diferença da Moira, as três Moiras fiam o tempo da vida que já foi prefixado.

Cloto, do verbo grego *klothēin* (=fiar), é a fiandeira que segura o fuso e vai puxar o fio da vida. Láquesis, do grego *lankhānein* (=sortear) enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve perecer. Atropos de a (=não) e *trépein* (=voltar) é a inflexível que corta o fio da vida.

As Parcas em princípio, como indica a etimologia (de *parere*=parir), presidiam os nascimentos. Eram a Nona, a Décima e a Morta e cuidavam respectivamente de nascimento, casamento e morte.

Mas, a influência das Moiras foi tão grande que as Parcas adotaram nomes e funções das primeiras. (Brandão Junito, 1992: 140-142) Em Luciano, Ovídio e

na *Iliada* existia só uma Parca, Cloto, a fatalidade. Em Delfos se adoravam duas Parcas. Posteriormente aparecem as três Parcas (Esiado, *Odisséia*). Segundo Platão, Laquesis conhecia o passado, Cloto, o presente e Atropos, o futuro. Cloto tem como atributo a roleta, Laquesis, uma pluma e o mundo, Atropos uma balança. (Sainz de Robles Federico Carlos, 1958: 1959-1960)

Assim dada a existência das três Parcas queremos pensar numa possível autonomia delas que leve a multiplicar o tecimento do fio narrativo, numa aproximação desses fio aos fios dos destinos.

Barthes em *Texte (Théorie du)*, afirma que não são mais os objetos a interessar mais os campos, a topologia, o texto que esta também nas obras cinematográficas. (Barthes, 1994: 1677-1689)

Com Barthes queremos então afirmar que iremos considerar os filmes a serem analisados como textos e, portanto, inscritos no mesmo regime de tecimento narrativo.

Como nas profecias de Herbert Quain, como no labirinto ciclomático e rizomático e como na divisão do trabalho das Parcas, acham-se nas narrativas cinematográficas as bifurcações, 'trifurcações' e 'plurifurcações' na ordem do compossível deleuziano.

### Os fios na tela

Analogamente ao labirinto que não teve fronteiras e se desenvolveu no planeta inteiro até longe do Mediterrâneo cretense, na Patagônia, na Índia, no Tibete, na África e no norte da Europa, o cinema que se interessa para as narrativas labirínticas nos últimos vinte anos parece não ter fronteiras: os oito filmes escolhidos para analisar essa modalidade de relativização narrativa vão da Polônia à França, da Itália à Alemanha, da Inglaterra à Austrália, dos Estados Unidos ao Brasil.

<i>Przypodek (Blind chance)</i>	Krzysztof Kieslowski	1982	POL	122'
<i>Smoking No Smoking</i>	Alain Resnais	1993	FRA	298'
<i>Stefano quantestorie</i>	Maurizio Nichetti	1993	ITA	90'
<i>Lola rennt</i>	Tom Tykwer	1998	ALE	81'
<i>Sliding doors</i>	Peter Howitt	1998	UK/EU	99'
<i>Me myself</i>	Pip Karmel	1999	AUS/FRA	104'
<i>The Family Man</i>	Brett Ratner	2000	EUA	125'
<i>Amores Possíveis</i>	Sandra Werneck	2000	BRA	100'

### Estruturas ternárias (de divergência)

De uma situação de partida se desenvolvem três possíveis caminhos divergentes: *Przypodek (Chance cega)*, *Stefano quantestorie*, *Lola rennt (Corra, Lola, Corra)*, *Amores Possíveis*.

## Estudos Socine de Cinema

*Corra, Lola*, corra começa com o telefonema de Manni à namorada Lola: ele está em perigo e precisa em 20' de 100.000 marcos, que lhes estão cobrando.

- 1) Lola vai correndo ao escritório do pai num banco para pedir o dinheiro, mas este a despacha confessando que esta nem é sua filha. Ela chega ao encontro com Manni, assaltam um supermercado, mas a polícia chega e Lola leva um tiro.
- 2) Lola vai correndo ao escritório do pai que se recusa de dar o dinheiro e ela decide assaltar o banco. Manni é atropelado por uma ambulância..
- 3) Lola vai correndo ao escritório do pai mas ele havia saído há pouco. Manni consegue pegar o seu dinheiro do mendigo que o tinha roubado. Lola ganha o dinheiro no cassino. Eles se encontram com uma sacola de dinheiro a mais.

A mesma cena inicial se repete: a mãe de Lola, falando no telefone diante da televisão, pede à filha, que está saindo correndo, de comprar um "shampoo". As mesmas pessoas que Lola encontra na corrida têm futuros diferentes nos três desfechos mostrados através de uma montagem de fotos e por diferença de segundos nas três possíveis histórias acontecem fatos diferentes (acidentes de carro, vidro quebrado).

### **Estruturas binárias (de convergência)**

Um acontecimento determina dois binários que convergem no final: *Sliding doors* (*De caso com o acaso*), *Me Myself* (*Eu e eu mesma*) e *The Family Man* (*Um homem de família*).

Em *De caso com o acaso* se começa de uma situação comum (ela sai de casa, vai ao trabalho e é despedida) para depois desenvolver, como em binários paralelos, duas histórias:

- 1) Helen consegue pegar o metrô: conhece James e descobre o namorado Gerry traindo-a
  - 2) Helen não pega o metrô: não descobre o Gerry e continua com ele.
- No final as histórias convergem e as duas Helenas, depois de um acidente, se encontram no hospital. Helen2 conhece, no elevador, James.

Os cabelos distinguem as Helenas das duas vidas, mas as personagens e as personalidades são as mesmas. Elas se cruzam nos mesmos lugares. As vezes para passar da uma vida para outra não tem corte (no metrô e no bar). As vezes as ações das duas vidas são iguais. No final as historias se juntam. Uma história não exclui a outra, é possível e sobretudo necessária à outra.<sup>241</sup>

### **Estrutura ramificada (regressiva)**

Os acontecimentos dão vida às contínuas ramificações: *Smoking/Nô Smoking*.

*Smoking/No Smoking* são dois filmes. O primeiro narra aquilo que acontece se Celia Teasdale depois de ter feito faxina fuma um cigarro<sup>5</sup>. O outro narra aquilo que acontece se ela não fuma (não ouve a campainha e não encontra com Lionel...).

No mesmo filme de uma mesma situação se conta o que aconteceu cinco dias depois, cinco semanas depois e cinco anos depois e a partir daí se introduz o OU BIEN ligado às cinco semanas depois, onde se prospecta uma outra possibilidade para o cinco anos depois. Outro OU BIEN ligado a cinco dias depois abre as outras possibilidades para as cinco semanas depois e os cinco anos depois. Um outro OU BIEN dito onde começa a história dá vida as possibilidades dos cinco dias depois, cinco semanas depois, cinco anos depois. A estrutura é regressiva.

Em cada bifurcação os mesmos personagens são tipos distintos com diferentes características psicológicas e diferentes motivações.

O mesmo ator faz as partes masculinas e a mesma atriz as femininas (seis personagens principais mais três).

## Notas

<sup>1</sup> A palavra labirinto deriva de *labrys*, o machado de duplo gume nos remetendo à idéia de bifurcação.

<sup>2</sup> CALVINO, Italo, *La sfida del labirinto*, em *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 82-97.

“Fica fora quem acredita poder vencer os labirintos fugindo às suas dificuldades” “também se esse caminho para sair não será que a passagem de um labirinto para um outro”.

<sup>3</sup> CONTI, Carlo Francesco, *Dick, il tempo, il labirinto e la strategia della meraviglia neobarocca*, na revista eletrônica [www.intercom.publinet.it](http://www.intercom.publinet.it).

<sup>4</sup> GASCHÉ, Rodolphe, *Le tain de miroir: Derrida et la philosophie de la réflexion*, Paris, Galilée, p.271. “Se o texto é um tecido ou entrelaçamento, não é porque ele relaciona uns fios homogêneos inserindo-os numa totalidade única, mas justamente porque ele... liga umas forças heterogêneas que tendem constantemente a anular a unidade precária do texto por uma incompletude essencial”.

<sup>5</sup> Ver CURI, Alberto, *Lo schermo del pensiero*, Milano, Cortina, 2000.

## Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland, *S/Z*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

BARTHES, Roland, *Texte (Théorie du)*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994.

## Estudos Socine de Cinema

- BORD, Janet, LAMBERT, Jean Clarence, *Mazes & Labyrinthes of the World*, London, Lammer New Dimensions Limited, 1976.
- BORGES, Jorge Luís, *Exame da obra de Herbert Quain*, em *Finções*, Obras completas I, São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, em *Finções*, Obras completas I, São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luís, *Nova refutação do tempo*, em *Outras Inquisições*, Obras Completas II- 1952-1972, São Paulo, Globo, 1999.
- BOISVERT, Marie, *Littérature électronique et hypertexte*, em "Magazine électronique du CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal), n° 9, dezembro 1999.
- BRANDÃO, Junito, *Dicionário Mítico-Etimológico*, Rio de Janeiro, Vozes, 1992.
- CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987
- CALVINO, Ítalo, *La sfida del labirinto*, em *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Mil Platôs*, vol. I, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993.
- MACHADO, Arlindo, *Pré-cinema & pós-cinemas*, São Paulo, Papyrus, 1997.
- MANGANELLI, Giorgio, *Pinocchio. Un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.
- PARENTE, André, *Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos do pós-guerra*, São Paulo, Papyrus, 2000.
- ROSENTHIEL, Pierre, *Labirinto*, em *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, vol. 13.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario Mitológico Universal*, Madri, 1958.
- SEGRE, Cesare, *Texto*, em *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, vol.17.

## O Ano Passado (?) em *Marienbad*

WANESSA MACHADO

UFF, GRADUANDA

Sabemos que a base do cinema, em particular o Clássico Narrativo, se encontra no romance tradicional, que parece querer domesticar o mundo, atribuindo-lhe um sentido. Assim, o cinema tradicionalmente objetiva também impor a imagem de um universo coerente, contínuo e decifrável. Tal significação ilusória gerou no cinema, e na arte em geral, reações como o expressionismo e o surrealismo. O Nouveau Roman, movimento literário que surge como procura de uma inovação no gênero do romance, influencia, por sua vez, considerável cinematografia francesa durante a Nouvelle Vague.

No Nouveau Roman, o homem está presente em cada página. Ainda que objetos sejam descritos com minúcias é o homem quem os vê. Não há um narrador impessoal e onisciente. O tempo não é o cronológico. E o compromisso político que implica em dar sentidos morais, sociais ou históricos, é incompatível com a arte, pois esta não deve criar significações a priori.

É nesse contexto que surge *Ano Passado em Marienbad*. Alain Robbe-Grillet, principal expoente do Nouveau Roman e autor do filme, e Alain Resnais, seu diretor, nos lançam diante de perspectivas borradas, onde o real e o imaginário, o passado, o presente e o futuro se fundem.

Além da influência literária ou mesmo através dela, uma corrente filosófica em especial também vai ao encontro do filme, a fenomenologia.

Assim, articularemos literatura e filosofia, contrapondo o filme e seu roteiro, a fim de abordarmos o contexto em que foi realizada a película. E temas como tempo, realidade, historicidade e liberdade também serão discutidos.

### **Contexto literário**

Muitos autores buscaram romper com a tradição do romance balzaquiano. Este pressupunha confiança na solidez do mundo e o autor era um deus para seus personagens. O romancista revolucionário não sabe de nada e duvida de tudo. A interrogação sobre o ser leva “o desdém ao personagem (...) que tende a não ser mais que um fantasma, do qual apenas se ouve a voz” (Boisdeffre, 1967, p.56)

Sartre em *A Náusea* (1938) e em *A Idade da Razão* (1945), dá continuidade às iniciativas da virada do século que procuravam novas técnicas para falar da realidade viva da mente humana.

## Estudos Socine de Cinema

Albert Camus, por sua vez, ao escrever na 1ª pessoa em *O Estrangeiro* (1942), *A Peste* (1947) e em *Outoono* (1956), também interpreta a realidade de forma subjetiva.

Já na dramaturgia, Samuel Beckett escreve personagens sem compromisso com tempo ou local. Não são mais que vozes repetitivas e insensíveis da consciência humana.

Para Grillet, Beckett leva ao máximo a condição heideggeriana do homem, ou seja, a de estar ali, e isso para além da qualidade intrínseca do teatro. Em *Esperando Godot* (1952), os personagens ficam três horas sem fazer quase nada, além de estarem presentes. Aliás, “estar ali” é característico no romance moderno, onde o que está presente só o está naquele lugar e naquele momento.

Grillet destaca ainda a obra de Roussel e Roland Barthes. O primeiro trabalha detalhadamente o universo descontínuo onde cada objeto remete a si mesmo. Universo de imobilidade, da repetição, da visão como sentido privilegiado. Barthes idealiza o romance sem nome próprio e sem continuidade realizado por Robbe-Grillet, que o considera um romancista moderno, pois ao invés de apresentar um texto balzaquiano, bem amarrado e redondo em torno de seu núcleo sólido de sentido e verdade, apresenta apenas fragmentos que descrevem sempre a mesma coisa, sendo quase nada esta coisa.

### **Nouveau Roman**

O termo Nouveau Roman apareceu pela 1ª vez em 1938, na obra *Tropisme* de Nathalie Sarraute e adquiriu maior importância na pós-guerra, principalmente na década de 50. Recebeu nomes como *Escola do Olhar*, *Romance objetivo* e *Novo Realismo*.

A paixão de descrever se encontra no novo romance. Mas esse é somente um dos pontos presentes em Alain Robbe-Grillet, Claude Simon e Marguerite Duras, entre outros.

Os Novelistas de 60 buscam mais formulação exata do que interpretação poética ou lírica. Buscam restabelecer o sentido da realidade objetiva. Trata-se de uma nova forma de “objetivismo”.

“O “objetivismo” consiste numa nova atenção visual aos objetos materiais como coisas nelas mesmas: sua existência autônoma, seu aparecimento surpreendente e sua durabilidade. O Romancista descarta conceitos abstratos de tempo e espaço e na sua nova relação com o objeto como a coisa mesma, chega a descobrir dimensões espaciais e temporais novas. Objetos estão ali, inexplicavelmente, observados atentamente por um olho humano de um passante. Na sua passagem o herói estabelece relações com esse objeto, relações que cobram dele significado. (Harvey, 1993, p.239)

Assim, pensar em *O Viajante* (1955), de Robbe-Grillet, como uma obra

“objetivista”, não é contraditório. Nela, a consciência de Mathias filtra, prevê, sente e vive todo evento na estória, apesar do ato principal nunca ser visto. O real e o imaginário, o passado, o presente e o futuro se fundem.

O Nouveau Roman, ainda que acusado de formalismo, procura acabar com a dicotomia forma-conteúdo. Tal como a zebra listrada que sem as listras cai, pois ela é as listras, a arte não é um envelope colorido que tem a missão de ornamentar a mensagem do autor, ela é a própria mensagem.

## Fenomenologia

Muito da base do Novo Romance se encontra na filosofia de Husserl, Merleau-Ponty e Heidegger: a fenomenologia. Ela “é o estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que surge à consciência, daquilo que é “dado” (Lyotard, 1967, p.9). E seu pilar é que “a realidade não preexiste à consciência e vice-versa”. Conserva-se o princípio de uma verdade fundada no objeto do conhecimento, mas unindo o objeto e o sujeito concreto.

Comentando Roland Barthes, Grillet diz que analisar uma obra é o mesmo que esvaziá-la. Levando essa concepção para seus filmes, privilegia a percepção das formas, que segundo Merleau-Ponty é o meio de percepção mais espontâneo.

A mesma preocupação com a métrica visual e sonora encontramos em Grillet e em Merleau-Ponty. Ainda que não seja tão perceptível no filme, o roteiro evidencia a precisão com que o autor pensa em cada detalhe, em cada duração de plano, seja a nível visual ou sonoro e neste, mesmo o silêncio, de importância vital para a obra.

Ler um trecho de Merleau-Ponty é acreditar que se está lendo palavras de Grillet:

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio.(...) Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos (...) É mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido. (Merleau-Ponty, 1983, p.115)

Ou mesmo as de Husserl para quem o sentido do mundo é decifrado como sentido que eu dou ao mundo, mas um sentido vivido como objetivo, pois eu o descubro. E talvez esteja nesse mesmo fenomenólogo a base para a afirmação de Grillet de que o tempo não existe em Marienbad.

O passado é como *noesis* (ato da consciência) um “agora” ao mesmo tempo que um “não mais” como *noema* (o conteúdo da consciência); o futuro um “agora” ao mesmo tempo que um “não ainda” e, por conseguinte, não se deve dizer que o tempo se escoia na consciência, pois ao contrário, é a

consciência que, a partir de seu agora, desdobra ou constitui o tempo. E se desdobrando a partir de seu agora, a consciência é então contemporânea de todos os tempos, é uma consciência atemporal. (Lyotard, 1967, p.98)

Em Heidegger, a fenomenologia encontra o existencialismo que, como vimos, através de Sartre e Camus, também exerceu sua influência no Nouveau Roman.

Segundo Paul Foulquié, o existencialismo consiste, primeiramente, em voltar ao autêntico real. “Mas Robbe-Grillet não pretende se livrar de conceitos como verdade e por conseguinte autenticidade do real?”. Não é bem assim, Grillet abomina a significação a priori da realidade e nesse viés se aproxima da noção heideggeriana de abertura de sentido. Noção em que é essencial à consciência, estar no mundo. Estar aberto ao mundo e aos homens. Não é a razão que dá o sentido, ela permite que o sentido venha à luz.

Quando Grillet critica o romance tradicional de domesticar a realidade, podemos entendê-lo melhor a partir de um viés heideggeriano.

Para Heidegger, a percepção deve estar sempre em combate contra o cotidiano e habitual. Assim, ele busca o caminho para o ser do ente, reencontrando a estranheza, ou seja, a abertura e a expansão do ente em sua totalidade. Reencontro, porque esta é a primeira experiência que temos diante das coisas, é o primeiro nível no jogo do homem com o mundo. Estranhamento, seguido de domesticação e habituação.

Significado o estranho, ele é domesticado e nos habituamos a ele, “chegando mesmo a esquecer que esta totalidade significativa é apenas um modo de existir, um arranjo de entes entre infinitos outros possíveis. O que é apenas uma *interpretação*<sup>1</sup> da realidade transforma-se, assim, imperceptivelmente, na própria realidade”<sup>2</sup>. Segundo Heidegger, além da filosofia poder trazer o ser de volta, inserindo o homem novamente no estranhamento, a arte também é capaz de fazê-lo.

A questão da temporalidade, também aparece aqui. Para o existencialismo, ela não é o tempo do relógio nem a série infindável de pontos da física, é sempre um tempo para algo. Segundo Bernard Boss, um psicólogo existencialista, habitar o mundo significa habitar no passado, presente e futuro simultaneamente. É mais uma congruência entre o existencialismo e o nouveau Roman, aqui representado por Marienbad

### O filme

A análise fílmica se deu juntamente com a do roteiro. Apesar da vasta bibliografia exaltando a integração perfeita entre a autoria e a direção, há detalhes que escapam a tal afirmativa.

O roteiro é mais preciso em suas descrições e detalhes, seja de caracterização ambiental, seja na ordenação, ritmo e duração dos planos, no campo sonoro e visual, ou ainda na caracterização dos personagens.

Nota-se logo a primazia da imagem, apesar de tantos diálogos/monólo-

gos. Estes são muitas vezes entrecortados, vozes que vêm e vão, como personagens que tendem “a não ser mais que um fantasma”, idéia reforçada, inclusive, pelas tomadas feitas com câmera alta, como se a consciência vagasse perto do teto.

E se temos uma consciência quase fantasma, temos pessoas quase estátuas e estátuas quase humanas. Frequentemente, as pessoas estão imóveis (ou quase), e inclusive a atriz principal deveria ser “estatual”. A coisificação é extrema quando o movimento só se dá após alguns segundos de enquadramento, como se a cena esperasse nosso olhar para acontecer, tal como o próprio autor coloca. Algumas vezes a coisificação parece buscar o aniquilamento do objeto/pessoa enquadrados. X fala de salões vazios quando as pessoas, como estátuas, estão lá.

Ainda que a fusão, como a entendemos, ocorra pouquíssimas vezes, menos até que o previsto no roteiro, há muita fusão de conceitos. Ficção e realidade (dicotomia que provavelmente irritaria Grillet) se misturam, quando, por exemplo, a voz de X dialoga com os atores que estão no palco. E essa mistura de diálogos ocorre ao longo de todo o filme, seja por emissores diferentes, locais ou tempos diferentes, gerando talvez assim, juntamente com a repetição de falas, o processo do estranhamento.

Em relação ao tempo/montagem há saltos nas imagens e mesmo distensão temporal. Além do tempo, o espaço também não é respeitado. Os personagens em várias cenas reaparecem onde racionalmente, em tão pouco tempo e/ou com uma troca de roupa tão brusca, não poderiam. Na cena onde a câmera no teatro sobe e em zoom sai no jardim, e a que está no corredor num plano ponto de vista de X faz como se entrasse e saísse do quadro, fazendo enfim uma curva de volta ao corredor são exemplos brilhantes de como o espaço é (des)tratado. Há ainda “raccords” de movimentos com planos de diferentes locais, continuando literalmente a mesma cena, e a composição gradual do quarto, já traz à tona o tema da imaginação/memória. Como disse Grillet, o filme é construção e destruição, ao destruir o que acabou de dizer ou o que está por dizer. O tempo é confuso, onde passado e futuro não existem, só enquanto presente. Os tempos verbais se misturam, fundindo assim também memória, imaginação e realidade.

A música foi pensada como interferência na imagem e não como mera ilustração. Não fica claro, por exemplo, se algo foi dito ou não pelo personagem durante seu enquadramento. Há risos com rostos imóveis, ou que acontecem antes ou depois do ato físico de rir, e inclusive a correção, ora da imagem, ora do relato, um em subserviência ao outro.

Quanto aos personagens, M parece sempre vir quebrar o fluxo entre X e A, sempre interrompendo-os. A está sempre pedindo explicações, enquanto que para X nada disso importa. Não importam nomes, ou destinos ou mesmo o tempo, para quem já esperou tanto. E contrariando Grillet, na metáfora da arte enquanto zebra, poderíamos mesmo supor que X é seu porta-voz, o estandarte do Novo Romance para quem não importam nomes, história ou tempo. A seria o romancista tradicional, questionando, querendo sempre um significado...

## **Tempo e liberdade e historicidade**

Para Resnais, o autor do novo romance não mais penetra na mente dos personagens, ele a mostra em estado bruto. Mas esse estado bruto se revela pelos caminhos tomados pela decisão do diretor, entre uma imagem e outra, entre uma interpretação dos atores e outra. Assim, a abertura e contradição em *Marienbad* seriam a mudança de solução a cada cena.

Já a visão de Grillet, que deveria gerar uma abertura ainda maior que a de Resnais, é na verdade fechamento. Para o autor, a verdade se experimenta sempre e exclusivamente na experiência atual, pois nesta, a experiência anterior aparece como ilusória.

A conseqüente impossibilidade de apelo à memória, supostamente daria mais liberdade, pelas múltiplas interpretações dos personagens e situações. Entretanto, para Grillet, a não memória inviabiliza qualquer pergunta, tipicamente feita, sobre o esquecimento da mulher, a veracidade do encontro passado relatado pelo homem, etc. Mas da mesma forma que a obra só existe para seu público, como objeto para seu olhar, seu filme também não pode estar aberto a essas interpretações? O fechamento a tais significações não já deixa de ser um a priori por parte do autor? Resnais parece ser mais coerente quando cria o que chama de “continuidade subterrânea” do filme, ou seja, uma biografia para seus personagens.

Para Grillet, ao contrário, não há realidade antes nem depois do aparecimento dos personagens, a imagem só adquire existência no momento em que se realiza. Não importa o que acontece depois com X e A. O único personagem importante é o espectador, em sua cabeça se passa a história. Mas se ele é convidado a participar da obra, num concurso consciente, criador, não poderia então pensar o que quiser sobre *Marienbad*, sobre a “veracidade” ou não dos fatos, a loucura ou não de X ou de A...?

No livro de 1963, *Por um Novo Romance*, Grillet procura esclarecer as linhas por onde o novo romance estava correndo e desfazer equívocos atribuídos a seu pensamento. Na introdução diz que seus textos, alvos de tanta polêmica, não se encontram redondos, fechados numa teoria. Entretanto, percebemos que mesmo depois do movimento concretizado, algumas questões ainda permanecem.

Além da contradição entre a desejada abertura de sentido da obra e o fechamento que sua própria teoria impõe, suas posições sobre história e política também são questionáveis.

Para Grillet, cultura, história e compromisso político são exemplos de significação a priori e, portanto, ele reclama um não-saber radical, visando conhecer somente os dados imediatos do conhecimento.

Cabe a David Harvey interpelá-lo quanto à historicidade. O autor, em *A Posição Pós-Moderna*, faz uma análise de *Asas do Desejo* (1987) de Win Wenders, uma obra que, por abordar a compressão tempo-espaço, é considerada pós-moderna.

Harvey diz que o velho contador de histórias do filme questiona o projeto de vir a ser a-historicamente. Segundo ele, vir-a-ser tem de ser mais do que criar mais um conjunto de imagens sem profundidade; tem de ser situado e compreendido historicamente.

Assim, ainda que os personagens para Grillet só existam e só venham a ser, durante o filme, eles não deveriam carregar sua historicidade? – tal como Resnais propõe?

Luiz Fernando Rufato, em *A Tribuna de Minas* em 1986, fala de *Marienbad* como um filme de grande compromisso político, onde os personagens refletem a alienação do ambiente natural e institucional dominador, perdendo a qualidade de pessoas e se definem por relações das forças de produção, transformando-se meramente numa engrenagem integrada às forças econômicas. Rufato, na posição do “espectador criativo, consciente”, poderia pensar o que quiser, mas de fato, sua colocação não condiz com o que Grillet diz de si e do novo romance.

Por outro lado, Grillet afirma que “a arte é pela arte, mas como a arte é feita pelo homem, a arte é pela arte quando é pelo homem e assim voltamos ao concreto”. Mas como voltar ao concreto, falar do homem e do universo sem ser político? Sua própria posição de ir contra uma narrativa tradicional que concebia uma ordem cujo desabrochar corresponde à tomada de poder pela classe burguesa, também caracteriza uma posição política. E se alguém disser que o autor pode ser pessoalmente político e histórico sem que sua obra o seja, podemos estender a afirmação da psicologia existencialista-fenomenológica, que contrariando a Psicanálise, coloca que não há como o psicólogo ser transparente no que diz, sem se implicar. Assim, também não há como distinguir autor e obra, como o autor ser transparente no que escreve. Parece que “o rabo mordeu o cão”.

## Notas

<sup>1</sup> Itálico meu.

<sup>2</sup> ANDRADE, R. J., op cit., 32-33.

## Referências Bibliográficas

ANDRADE, Ricardo Jardim de. *A Cultura: O Homem como Ser no Mundo*. In: Mühne, Leda M. (Org). *Fazer Filosofia*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1994.

AVELAR, José Carlos, Expressionismo/Cubismo, In: *Jornal do Brasil*, 5 de Dezembro de 1973.

BEAUFRET, Jean. *Introdução às Filosofias da Existência – De Kiekegaard a Heidegger*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

BREE, Germaine e GUTON, Margaret, *An Age of Fiction – The French Novel from Gide to Camus*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1957.

BOISDEFRE, Pierre de, *Os Escritores Franceses da Atualidade*, São Paulo: Ed. Difusão Européia do Livro, Coleção Saber Atual, 1967.

## Estudos Socine de Cinema

- FOUQUIÉ, Paul, *O Existencialismo*, São Paulo, 1975.
- HARVEY, David, *A Condição Pós-Moderna*, São Paulo: Loyola, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a Metafísica*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.
- HOLLIER, Denis (org), *A New History of French Literature*, Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, O Cinema e a Nova Psicologia, In: Xavier, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- PINGAUD, Bernard e SAMSON, Pierre, *Alain Resnais ou A Criação no Cinema*, São Paulo: Documentos, 1969.
- RESNAIS, Alain, ROBBE-GRILLET, Alain, et all, *Alain Resnais*, In: Cadernos de Cinema, Lisboa: Publicações Dom Quixote, SD.
- \_\_\_\_\_. Por que amo Barthes, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Por um Novo Romance*, São Paulo: Documentos, 1969.
- RUFATO, Luiz Fernando, In: *Tribuna de Minas*, 31 de Janeiro de 1986.

## A colagem em *Garotos de Programa*

FABIANO GRANDENE DE SOUZA

PUCRS

A relação entre cinema e pintura é um campo vasto e controverso. A maioria dos livros publicados sobre o assunto busca dar conta das diversas formas pelas quais as artes plásticas são utilizadas por cineastas. Porém, ao contrário dessa tendência que não está diretamente vinculada à análise de filmes, uma outra parcela de autores se concentra na interpretação de determinadas películas, tendo por base as artes visuais. A diferença entre essas duas posturas – uma mais generalizante e a outra mais interpretativa –, pode ser esclarecida pela forma com que o conceito de colagem é visto por esses dois tipos de abordagens<sup>1</sup>. Por um lado, para os ensaístas da primeira tendência, a colagem está diretamente ligada ao cinema, afinal, nos dois casos – cinema e colagem –, o olhar se depara com fragmentos heterogêneos que ocupam o mesmo espaço. Nesse sentido, a “montagem intelectual”, criada por Eisenstein, que busca um determinado efeito – uma perturbação – no espectador pode ser comparada à colagem, que através da organização de seus elementos guia o olhar daquele que vê. Por outro lado, alguns estudiosos da segunda tendência unem a colagem não só com a montagem, mas também com outras associações que um filme pode apresentar. Em um capítulo sobre *O Demônio das Onze Horas (Pierrot le Fou, 1965)*, de Godard, Angela Dalle Vacche afirma que a colagem no cinema surge quando elementos díspares aparecem de forma igualmente importantes. Por essa ótica, a colagem aparece ligada à mistura de gêneros, ao convívio de referências de alta cultura e cultura de massa, às formas múltiplas de interpretação dos atores, aos personagens sem identidade clara etc<sup>2</sup>.

Dentre as duas tendências relatadas, me apoiarei na segunda para fazer uma análise de *Garotos de Programa (My Own Private Idaho, 1991)*, de Gus Van Sant. Porém, ao contrário da ensaísta americana, que mergulha em diversas possibilidades da colagem, me deterei em apenas dois pontos: em primeiro lugar, abordarei a forma como a colagem é utilizada na representação de diversos personagens. Num segundo momento, enfocarei a maneira como a colagem atua no sentido de mesclar referências de alta cultura e cultura de massa, inclusive destacando como a mistura de diversas formas de representação cinematográfica está ligada a essa questão.

### 1. O personagem-colagem

O filme mostra dois garotos de programa bem diferentes: Mike (River Phoenix) é pobre, solitário, sofre de narcolepsia e a todo momento lembra de

um passado feliz junto da mãe; já Scott (Keanu Reeves) é um rapaz rico que mora com os marginalizados, mas que está em vias de receber a herança do pai, com o qual não mantém maiores relações. Durante o filme, os protagonistas se aproximam e acabam viajando juntos em busca da mãe de Mike. No meio do trajeto, este confessa sua paixão por Scott, que não corresponde, mas continua acompanhando o parceiro na sua empreitada – que inclui uma visita ao irmão de Mike. Então, quando descobrem que a mãe desaparecida se mudou para o interior da Itália, os dois viajam para lá. Chegando ao vilarejo italiano, Mike vê suas esperanças naufragarem de vez: além da mãe ter abandonado o lugar sem deixar rastros, Scott acaba se apaixonando por uma garota e decide voltar com ela para os Estados Unidos.

Pensando nos momentos em que Mike e Scott passam juntos, pode-se perceber que diversas vezes um supre as carências do outro. Como consequência disso, um protagonista acaba representando algo (que não é) para o parceiro. Essa espécie de substituição está ligada ao fato de que o outro, em *Garotos de Programa*, nunca é propriamente uma pessoa, mas uma idéia que soma em si os desejos, as ilusões e as projeções de alguém. Nesse sentido, a primeira maneira de pensar o personagem-colagem é entendê-lo como aquele que assume diversos papéis para outro personagem.

Primeiramente, é importante evidenciar o que Scott representa para Mike e vice-versa. Quando os dois se conhecem e se juntam, Mike se apaixona pelo parceiro. Nessa parte, ele encara Scott de duas formas. Por um lado, o jovem rico aparece como namorado, e por essa ótica, surge como uma chance de Mike superar a fixação materna. Por outro, Scott é visto como uma espécie de mãe, já que ocupa um papel de protetor. Inclusive, essa associação “Scott-mãe de Mike” é sublinhada por uma rima de imagens que aparece no filme: quando Mike aparece no colo da mãe nos seus devaneios, e em determinadas cenas em que ele põe a cabeça no ombro de Scott, a composição evoca a figura da *Pietà*.

Essa confusão de Mike – que pensa em Scott como namorado e como mãe – diminui um pouco a partir do momento em que o garoto de programa rico rechaça o amor do parceiro. A partir dali, ele volta a ser visto por Mike apenas como mãe. Porém, quando os dois chegam à Itália, Scott assume outro papel. Ao conhecer uma italiana, o herdeiro transa com ela em um quarto próximo ao de Mike. Então, o rapaz pobre vê no casal uma representação dos pais, ou seja, Scott aparece como pai. Assim, pode-se afirmar que Mike viu Scott como amante, mãe e pai. Isto é, uma colagem de possibilidades.

Se Mike vê vários “Scotts”, a recíproca também é verdadeira. Scott se aproxima de Mike, em primeiro lugar, porque vê nele alguém com quem possa viver uma série de aventuras. Nesse sentido, quando o rapaz rico convidar o pobre para saquear o bando ao qual pertencem, o que se vê é que Scott precisa de mais diversão do que a vida das ruas está lhe proporcionando. Depois disso, ele aceita viajar ao lado de Mike, assumindo muitas vezes o papel de protetor. Só que, se Mike o vê como uma mãe, Scott parece estar treinando para ser pai, encarando o amigo como uma espécie de filho: protege Mike quando ele sofre

narcolepsia, defende o rapaz do seu irmão bravo e leva-o até a Itália (na busca da mãe). Só que chegando lá, ele conhece uma mulher e percebe que Mike já não vale nada para ele, pois Scott – na sua visão de si mesmo – não precisa mais de amigos (já não é mais criança), nem de filhos adotivos (ele terá os seus). Assim, Mike também representou para Scott uma espécie de colagem.

Nos processos de projeção que foram descritos, a questão da carência familiar é marcante. Se pensarmos na forma com que os pais dos protagonistas surgem no filme, chegaremos à segunda maneira pela qual o personagem-colagem aparece. Mais do que representantes de papéis, os pais beiram a abstração: os de Mike, por exemplo, são desconhecidos, mas presentes no filme principalmente pela subjetividade do protagonista.

Examinemos a mãe de Mike. Durante a película, ela surge de diversas formas: através de cenas imaginadas por Mike (quando tem ataques de narcolepsia, ele se vê no colo de uma mulher protetora); em filmes Super 8 (que parecem mostrar um passado feliz, onde vemos um Mike bebê ao lado da mãe); em uma foto; numa mulher parecida com ela que passa na rua; e em alguns casais que cruzam a frente do protagonista (sempre que ele vê um homem e uma mulher juntos, ele se lembra dos pais e fica irritado). Além dessas imagens, vemos que, enquanto Mike idealiza a mãe, a verdade parece ser bem diferente: ela andava com vários homens, até que foi parar num sanatório depois de matar um namorado. Se durante o filme ela nunca aparece, pode-se afirmar que a idéia que Mike tem da mãe é uma mistura de elementos diferentes: memória, ilusão e desejo. Ou seja, a mãe não é real; é uma colagem. Inclusive, o próprio espectador, apesar de ter acesso a um maior número de informações que Mike, tem que juntar os fragmentos para imaginar como era aquela personagem misteriosa e fragmentada<sup>3</sup>.

Esse processo de personagem-colagem também acontece com o pai de Mike: o pai do protagonista pode ser o namorado que a mãe matou, pode ser o irmão ou outra pessoa qualquer. Mas ele aparece também de outras formas no filme: quando Mike vê os já citados casais e nos filmes em Super 8 – nesse caso, trata-se de uma aparição sutil, já que notamos a presença do pai pelo fato de que quando aparecem Mike, o irmão e a mãe, alguém (que nunca surge durante o filme) está segurando a câmera. Novamente, tanto para Mike quanto para o espectador, surge um personagem-colagem, que é a soma ou quem sabe o conflito das informações provenientes de diversas fontes.

Pensando no pai de Scott, vemos que a questão da colagem surge de outra forma. Nas suas andanças pelas ruas, Scott cultivou um relacionamento com um velho sábio, Bob, a quem chamava de “papai psicodélico”. Porém, quando o filme começa, vemos que o protagonista já guarda uma certa distância dele, afinal está prestes a receber o dinheiro da herança do seu verdadeiro pai – cuja ineficácia em relação ao filho é sublinhada pela cadeira de rodas. Assim, durante o filme, parece surgir uma espécie de colagem sobre um tipo de “pai ideal”, que, à primeira vista, uniria o provedor financeiro e o parceiro de diversão. Só que, quando Scott se aproxima de Mike, vemos que esse “pai ideal”

precisa também dar afeto ao filho, e isso nenhum dos “pais de Scott” dá.

É interessante salientar que através dessas colagens podemos perceber o discurso que o filme traz sobre a questão da família: a mãe louca ou desaparecida e o pai incestuoso, aproveitador, insensível ou ausente representam diversas possibilidades sombrias de comportamento dos pais na sociedade americana<sup>4</sup>.

## 2 – Colagem, alta cultura e cultura de massa

Além de relacionar a colagem com os personagens do filme, me parece interessante perceber como a colagem pode ser vista na mescla de elementos da cultura de massa e da alta cultura, inclusive destacando como a mistura de diversas formas de representação cinematográfica se relaciona com essa questão.

Em primeiro lugar, a realização de Gus Van Sant incorpora a colagem no roteiro, porque toda a parte do filme que mostra Scott e seu “papai psicodélico” é baseada em *Henrique IV*, de Shakespeare. Assim, o diretor mistura um roteiro seu com uma peça de um dos maiores dramaturgos da história, dessacralizando a alta cultura. Nesse sentido, Jack Sargeant lembra que *Garotos de Programa* une três *scripts* diferentes: a adaptação de *Henrique IV*, uma história com o título original do filme, que abordava a vida de dois jovens latinos, e uma outra que não foi usada, mas que tinha os personagens de Mike e Scott, chamada *In A Blue Fank*. Por essa ótica, a colagem do roteiro se aproxima do método *cut-up* de William Burroughs, pois o texto final é formado por partes que antes não tinham conexão entre si<sup>5</sup>.

Além da questão do roteiro, as fronteiras entre alta cultura e cultura de massa vão sendo minadas no filme, porque durante a projeção as duas formas de expressão aparecem em profusão: por um lado, versos de Joyce Kilmer são recitados pelo “papai psicodélico”; o Surrealismo (mais precisamente Man Ray) é aludido porque, em determinados momentos, a estrada se transforma num rosto, numa típica operação de deslocamento característica do movimento; os filmes *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959) e *A guerra acabou* (*La guerre est finie*, 1966), de Alain Resnais, vêm à tona respectivamente por causa dos *flashbacks* rápidos que ilustram a memória de Mike e de um *flash-forward* do início do filme, que retrata a perda de consciência do protagonista; por outro lado, os quadros do irmão de Mike exacerbam o *kitsch*; um desenho d’Os Simpsons ilustra um enquadramento; capas de revista dominam um plano; o som do *country* se faz presente e o imaginário da música pop também – ouve-se Madonna, fala-se em Shinead O’Connor e o baixista da banda Red Hot Chili Peppers interpreta um dos personagens.

Pensando na relação que o filme estabelece com o espectador, pode-se perceber o quanto *Garotos de Programa* é ambíguo, no sentido da colagem de elementos de culturas diversas. Para explicitar melhor o que seria essa postura, comparo o filme de Gus Van Sant com o já citado *O demônio das onze horas*. Se, na película de Godard, a mescla de elementos da cultura pop (há até uma citação da propaganda da Shell), com reflexões sobre literatura (Rimbaud,

Céline...) e pintura (Velázquez...) dá origem a um filme destinado a um público específico, em *Garotos de Programa* o que se tem é uma película que traz em si a oscilação entre cultura de massa e alta cultura, porque seu resultado final pode ser assimilado pelos dois pólos. Se o filme arrecadou só nos Estados Unidos o triplo do que foi investido em produção – o que prova seu caráter popular –, isso não o impediu de gerar uma série de reflexões, que para serem entendidas necessitam de um segundo olhar.

Para analisar como *Garotos de Programa* pode ser pensado tanto em termos de alta cultura quanto de cultura de massa, começo observando a colagem de formas de representação. Por um lado, essa colagem é utilizada no sentido de evidenciar a quantidade de textos que convivem entre si dentro do filme. Por esse raciocínio, a colagem é usada para que o espectador se dê conta que está diante de um filme. Afinal, existe o naturalismo (que acompanha muitos momentos dramáticos da saga de Mike), a teatralização (no momento do assalto e nas relações entre Bob e Scott), o documentário (quando o filme apresenta outros garotos de programa, seja falando para a câmera ou apenas aparecendo nas ruas), o “congelamento” da imagem que sabota o erotismo (quando Scott e Mike transam com Hans no *Family Trees* e quando Scott faz amor com Carmela, vários planos parados mostram momentos da ação) e a disparidade de elementos para traduzir os estados alterados de percepção do protagonista (como na seqüência inicial, onde vemos peixes num rio, nuvens se mexendo, créditos coloridos, entre outras coisas). Além dessas formas de representação, o filme uma hora ou outra trunca os acontecimentos, com cenas que vão da total liberdade poética (os garotos de programa aparecem como capas de revista e Scott fala sobre sua relação com dinheiro), até momentos aparentemente inúteis (quando Mike e Scott vão para a Itália, a história pára para mostrar uma cena em que Hans é multado por um policial por dirigir em alta velocidade, numa alusão à satisfação que eles provocaram no alemão).

Por outro lado, apesar de todas as formas de representação citadas acima, a força das cenas naturalistas (que acabam dominando *Garotos de Programa*) parece puxar o espectador mais incauto para dentro do filme. É como se na película, a estratégia do distanciamento convivesse com a tentativa de sedução do espectador.

Além das diversas formas de representação, outro hibridismo presente no filme é a sobreposição de texturas do Super 8 e do 35mm. Várias cenas que representam o presente são entrecortadas por *flashes* do passado, abolindo uma divisão de temporalidade mais clara, pois a infância de Mike está sempre pronta a irromper na tela. O trabalho em Super 8 chega a um nível de sofisticação que cria – como já foi mencionado – um enigma sobre o espaço *off*, porque quem estaria segurando a câmera seria o pai de Mike. Nesse sentido, é através de uma análise mais profunda dessas cenas de *Garotos de Programa* que se percebe que aqueles momentos são inventados por Mike

Ainda em relação às texturas, é interessante como, a exemplo da cultura de massa e da alta cultura, elas se mesclam no filme. Em primeiro lugar, a

mistura de texturas chega ao ponto que a movimentação nervosa típica da câmera Super 8 invade a cena do enterro de Bob, sendo que tudo é filmado em 35mm.

Além da contaminação do Super 8 no 35mm, é importante destacar que, por vezes, as imagens do passado são utilizadas mais para interpretar o presente do que para revelar fatos ou sensações da infância de Mike. Quando ele descobre que a mãe não está na Itália, surgem quatro imagens em Super 8 (a mãe dançando; a mãe e o filho felizes, só que filmados em câmera tremida; Mike-bebê chorando; e a mãe, distante, abanando para a câmera), simbolizando os quatro momentos da odisséia de Mike tanto em relação à mãe, desde a sua chegada à Itália, quanto no que diz respeito a Scott durante o filme: felicidade; ilusão; dor e abandono total da possibilidade de união.

Mas se o trabalho do Super 8 traz uma série de reflexões, é inegável que ele pode ser absorvido apenas como algo que indica genericamente a confusão do protagonista. Ou seja, novamente a interpretação aprofundada pode conviver com o consumo apressado. Assim, se por um lado a colagem em *Garotos de Programa* atua no sentido de fragmentar a estrutura narrativa, descentralizando-a e indicando o grande número de textos que convivem dentro de um filme, por outro, ela se apresenta de tal forma que pode ser consumida mesmo quando não apreendida em seu todo.

Ainda, me parece interessante perceber como a relação entre o grande número de significados produzidos pelo filme e a possibilidade de apreensão de apenas parte do que é gerado aparece também no fim do filme. No final da película, Mike volta à estrada de Idaho. Depois de ter mais um ataque de narcolepsia, ele desmaia. A câmera, que estava próxima, se afasta em uma grua, formando um plano geral, daqueles característicos de final de filme. Mas a cena volta para perto de Mike desmaiado e um carro se aproxima. Dêlé descem dois homens, que roubam os sapatos e a bolsa do protagonista. Volta-se ao plano geral, que – depois de um tempo que não deixa de sugerir o término do filme – mostra um carro parando. Um homem desce e recolhe Mike. O carro com os dois desaparece na estrada. Depois de uma imagem onírica, surge um cartão, onde está escrito “have a nice day”. E o filme acaba. Pois bem, essa construção indica três finais possíveis. Se é indiscutível que o último acaba marcando – e será esse que o espectador apressado levará para casa –, não há como negar que as três imagens que temos de longe (Mike não sendo socorrido, Mike sozinho após ser roubado e Mike desaparecendo dentro do carro) traduzem o espírito do filme, no seu discurso sobre o estado das relações entre as pessoas: existe indiferença, violência e solidariedade. Aliás, esse retrato vai ao encontro do que já havíamos insinuado na análise de cada personagem-colagem do filme.

Por fim, com este texto busquei evidenciar que uma das maneiras de pensar na visão de mundo de *Garotos de Programa* é unindo, através do conceito amplo de colagem, a interpretação dos personagens fragmentados com reflexões não só sobre as referências do filme, mas também a respeito de sua forma

narrativa. *Garotos de Programa* mostra uma sociedade com famílias despedaçadas, geradoras de filhos carentes, que circulam por um mundo dividido, seja entre riqueza e pobreza, seja entre cultura de massa e alta cultura. Nesse sentido, a película busca, através de suas formas de representação diversas e de seus personagens com identidades múltiplas, salientar o valor do diferente e a possibilidade de valorização do outro. Sem preconceito.

## Notas

<sup>1</sup> Como representante da “visão generalizante” destaco Jacques Aumont. *L'oeil interminable. Cinema et peinture*. Séguier, Paris, 1991. Já como “analista” destaco Angela Dalle Vacche. *Cinema and painting: how art is used in film*. Austin, University of Texas Press, 1996.

<sup>2</sup> A diferença de postura de tais críticos pode ser associada à utilização diversa da noção de colagem. Uns tomam por base o cubismo e outros, como Dalle Vacche, a Pop Art.

<sup>3</sup> Nesse momento, pode-se fazer a seguinte comparação: se a tela da colagem é uma tela em obras, o personagem-colagem é um “personagem em obras”, é um personagem que não está pronto (ou coerente).

<sup>4</sup> *Garotos de Programa* está sintonizado com uma série de filmes da mesma época que analisam a família americana: *Confiança (Trust)*, 1990, de Hal Hartley; *Vício Frenético (Bad Lieutenant)*, 1992, de Abel Ferrara etc.

<sup>5</sup> Jack Sargeant, *Naked Lens: Beat Cinema*, Londres, Creation Books, 1997. p. 21.

# **INTER E HIPERTEXTUALIDADE**

## A metrópole replicante

ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA  
UNICAMP, MESTRANDO

*Metropolis* (1927), dirigido por Fritz Lang, é um filme fundador que criou uma estética própria e influenciou inúmeras realizações posteriores. *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott, foi claramente influenciado por *Metropolis*, tornando-se um *cult movie* e um dos filmes mais representativos da década de 80<sup>1</sup>.

*Metropolis* é um filme referencial no que diz respeito à descrição da “cidade do futuro” no cinema. Tendo sido rodado em 1925-26 nos estúdios da UFA, em Neubabelsberg, o filme teve tratamento de superprodução, praticamente inaugurando a ficção-científica de grande orçamento e efeitos especiais.

A cidade de *Metropolis* teve forte inspiração na Nova York dos arranha-céus e ruas frenéticas. Foi numa viagem que Fritz Lang e Erich Pommer fizeram a Nova York, por ocasião do lançamento de *Os Nibelungos* nos Estados Unidos, que o diretor alemão se impressionou com a silhueta de Manhattan. Essa primeira impressão deu a Lang o referente concreto do projeto que ele e Thea von Harbou já vinham elaborando e, uma vez na cidade, o diretor tirou uma série de fotografias que iriam inspirar a estilização visual de seu épico futurista.

*Metropolis* é um palco aberto aos mais ousados experimentos plásticos do cineasta-arquiteto Fritz Lang<sup>2</sup>, muitos deles favorecidos pelo processo criado por Eugen Schüfftan, uma técnica de espelhos pioneira que permitia a fusão, numa mesma tomada, de miniaturas cenográficas e ação em dimensão real, o que conferia monumentalidade às imagens. *Metropolis* apresenta cenografia rica em estilos e, embora muitos autores apontem o teor *kitsch* do enredo, é no âmbito plástico-fotogênico que o filme mais chama a atenção, conforme já observara Luis Buñuel, em 1927<sup>3</sup>. Segundo o cineasta espanhol, “se à história preferirmos o fundo plástico-fotogênico do filme, *Metropolis* cumulará todos os nossos desejos e maravilhar-nos-á como o mais maravilhoso livro de imagens que algum dia se compôs, como uma arrebatadora sinfonia de movimento”. É admirável a função da arquitetura no filme de Fritz Lang, com seus grupamentos de figurantes formando verdadeiros organismos em movimento e sua integração do homem ao cenário, numa cidade que literalmente pulsa e vive. Segundo Thomas Elsaesser,

Cerca de 60 anos depois, *Metropolis* ganha o status de um *Ur-text* da pós-modernidade cinemática, a epítome de uma sensibilidade que seus autores provavelmente teriam aprovado: o *techno-kitsch retrô*, e portanto o arquê-

tipo de um gênero cinematográfico que eles não poderiam imaginar, o filme-desastre de ficção científica *noir*<sup>4</sup>.

*Blade Runner* cita notadamente *Metropolis*, reeditando a metrópole languiana com uma “camada” pós-modernista, bem típica dos anos 80 e do período de gestação da literatura *cyberpunk*. A metrópole de *Blade Runner* é claustrofóbica, poluída e decadente. A sociedade também se orienta verticalmente (a elite no alto, as massas nas ruas), e a paisagem urbana mais parece um mosaico multicultural, repleto de signos publicitários e índices da ocupação oriental.

Com larga experiência como *designer* gráfico e milhares de filmes publicitários no currículo, Ridley Scott pratica em *Blade Runner* alguns experimentos estéticos já anunciados em seu segundo longa-metragem, *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979), inspirados especialmente na arte do quadrinhista Jean Giraud, o Moebius. A estilização visual de *Blade Runner*, com seu caráter anacrônico proporcionado pela confluência alucinada de estilos, evoca as páginas da revista *Heavy Metal*<sup>5</sup>. Rodado eminentemente nos Estúdios Burbank da Warner, em Los Angeles, as tomadas de rua de *Blade Runner* foram feitas no *set* de filmagem usado em *One from the Heart* (1982), de Francis Ford Coppola, agora apelidado de *Ridleyville*, devido às experiências cenográficas realizadas por Scott. *Blade Runner* também contou com a engenhosidade do especialista em efeitos especiais Douglas Trumbull (que fora responsável pelos efeitos do *2001* de Kubrick) e a criatividade do desenhista Syd Mead na formulação de seu *design* futurista. Contratado inicialmente para projetar os *spinners* (carros voadores), Mead acabou por desenhar toda sorte de dispositivos, além de inúmeros cenários, contribuindo bastante para a configuração de um imaginário *cyberpunk* no filme de Scott. Nas poucas filmagens fora dos estúdios da Warner, algumas das locações foram a Ennis Brown House, o Edifício Bradburry, a Union Station e o Wilthern Theater, todos em Los Angeles.

A distopia de *Blade Runner* tem muito a ver com a escolha de Los Angeles enquanto sede da ação e, nesse sentido, observamos que o filme opera uma desconstrução do mito do Oeste promissor. *Blade Runner* remete a Nova York (a horizontalidade da metrópole californiana, dos “seis subúrbios em busca de uma cidade”, é substituída pela verticalidade de Manhattan<sup>6</sup>), ao mesmo tempo em que opera uma desconstrução desse projeto moderno de cidade sob a lógica do pastiche e o estigma da deterioração.

Los Angeles, cidade-símbolo de uma “civilização do Pacífico”, revela-se sombria, suja e em ruínas, numa desconstrução do mito da Golden Land (“A golden land of opportunity and adventure” é agora *slogan* das colônias fora da Terra). De acordo com Donald Albrecht,

Enquanto os filmes dos anos 80 ambientados em Nova York voltavam-se nostalgicamente para o próprio passado cinematográfico da cidade, filmes sobre Los Angeles olhavam à frente com ansiedade e temor. O lançamento de *Blade Runner*, em 1982, sinalizou o início de uma era em que Los Angeles seria a cidade holywoodiana do futuro. Invertendo muitos dos mais caros

mitos sobre a boa vida ensolarada, a narrativa fraturada e não-resolvida de *Blade Runner* previu muitos dos temas relativos à América contemporânea, da japanização do país à decadência urbana, engenharia genética e poluição ambiental<sup>7</sup>.

A seguir, discutiremos cinco aspectos fundamentais perceptíveis nas cidades do futuro de *Metropolis* e *Blade Runner*, os quais são: o hermetismo, a metáfora do labirinto, a verticalidade, o mito da Torre de Babel e o embate arcaísmo x tecnologia.

O hermetismo em *Metropolis* e *Blade Runner* diz respeito ao trabalho em torno de uma cenografia altamente expressiva e filmagem em estúdio. A luz artificial é uma constante nas cidades futuristas de Fritz Lang e Ridley Scott. Além disso, há o investimento numa oposição interiores x exteriores que, notadamente, diz respeito às segregações de classe descritas em ambos os filmes.

Vistas do alto, as cidades de *Metropolis* e *Blade Runner* são verdadeiros labirintos de torres, e em ambos os filmes a estética publicitária<sup>8</sup> irá se somar à arquitetura vertical e hermética na configuração de uma imagética labiríntica, de cidades-enigma percorridas freneticamente pelos protagonistas. A descrição das respectivas cidades de ambos os filmes "(...) faz reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico: a perplexidade e o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso"<sup>9</sup>.

Outro aspecto importante é a verticalidade das cidades de *Metropolis* e *Blade Runner*, aplicada como uma metáfora da hierarquia social e do conflito de classes, tendo raízes no imaginário Cristão. A organização social urbana em ambos os filmes se dá verticalmente, com as classes oprimidas ou desfavorecidas relegadas a níveis inferiores, enquanto as classes dirigentes abrigam-se bem acima da superfície, alheias à parafernália das ruas. Dessa forma, *Blade Runner* apropria-se da verticalidade como metáfora inaugurada no *Metropolis* de Lang

A verticalidade de *Metropolis* já foi criticada (como em artigo escrito por H. G. Wells<sup>10</sup>), uma vez que as tendências urbanísticas da época apontariam uma horizontalização das grandes cidades, com as classes operárias sendo remetidas para a periferia. Nesse sentido, Elsaesser comenta que

o alto-baixo de Lang, rosário de formas arquitetônicas traduzido para a linguagem da luta de classes, não defende nem condena um determinado tipo de construção e suas conseqüências urbanas. Ao contrário, explora o potencial da verticalidade como uma metáfora do poder social de entendimento universal (...)<sup>11</sup>.

Outra metáfora central em ambos os filmes diz respeito ao Mito da Torre de Babel. Nesse sentido, tanto *Metropolis* quanto *Blade Runner* podem ser vistos como épicos futuristas do mito babélico, muito embora o filme de Scott não seja tão explícito quanto a isso. De toda maneira, nos dois filmes teremos o equivalente figurativo da Torre de Babel nas principais edificações das metrópoles futuristas: o *Stadkrone* de *Metropolis* e o prédio da Tyrell Corporation.

Essa referência iconográfica é relevante, uma vez que, de acordo com Renato Cordeiro Gomes,

sendo, ao mesmo tempo, imagem da construção interminável, do desejo eterno, e da ruína e da devastação nelas já inscritas, a Torre passa a ser um dos emblemas da megalópole: a cidade babilônica. (...) E ainda mais: pode-se marcá-la com o símbolo da intensidade vertical da cidade como celebração da tecnologia<sup>12</sup>.

Em Lang, o conflito de classes ganha uma alegoria na construção da torre grandiosa, e uma seqüência memorável do filme não por acaso é dedicada à narração do mito, inspirada na famosa pintura de Pieter Bruegel, de 1563.

Em *Blade Runner*, a metáfora da Torre de Babel não é tão explícita quanto no *Metropolis* de Lang, embora também se manifeste como um subtexto. A Los Angeles de 2019 é a própria Babel pós-moderna, superpopulosa e multifacetada cultural e idiomáticamente, haja vista o idioma sincrético praticado pelos populares. A costa oeste dos Estados Unidos apresenta-se quase como uma colônia oriental, dado o poder de penetração das corporações japonesas na economia norte-americana. Como em *Metropolis*, vem à tona a temática da luta de classes. A Los Angeles *high-tech-retrô* é uma referência bastante explícita à Babel mítica: a acirrada diversidade cultural, a incomunicabilidade, a monumentalidade, o apogeu tecnológico e a limitação humana, a decadência e a ruína – todos esses elementos podem ser observados na megalópole de Ridley Scott.

Finalmente, em ambos os filmes emerge relacionado aos questionamentos de ordem política e social o embate arcaísmo x tecnologia. Em *Metropolis*, tal embate já foi exaltado como o discurso fundamental do filme, em detrimento da ideologia do entendimento labor-capital na metáfora do “coração como mediador”.

A cidade de Lang pode ser descrita pela oposição entre um universo arcaico, mágico e oculto ou secular, e o mundo capitalista e da moderna tecnologia. Nesse sentido, observamos duas frentes estilísticas principais no filme de Lang, associadas respectivamente aos imaginários dos mundos arcaico e tecnológico: o Expressionismo-Gótico, por um lado, e por outro a Nova Objetividade-Futurismo. O gótico concentra-se na catedral de *Metropolis*, e o expressionismo pode ser observado especialmente na descrição das massas operárias e manipulação de multidões, bem como na estilização da casa do cientista Rothwang. Por outro lado, a Nova Objetividade domina os planos de maquinaria, dos operários em serviço e da própria superfície da cidade. Paralelamente à esfera da Nova Objetividade, o futurismo italiano também fornecerá elementos à cidade languiana, especialmente no âmbito do dinamismo e movimento já professados na “Cidade Nova” de Sant’Elia.

Já em *Blade Runner*, o embate arcaísmo x tecnologia opera sob a perspectiva da pós-modernidade. Ridley Scott pretendeu “um filme ambientado 40 anos à frente, ao estilo de 40 anos atrás”<sup>13</sup>, e como referência para a atmosfera de sua Los Angeles futurista, apropriou-se do cinema *noir* e buscou inspiração

nas pinturas de Vermeer e Edward Hopper, entre outros. Em vez de superfícies limpas, geométricas e de ângulos acurados, observamos uma esquizofrênica citação de estilos, o pastiche e a constante readaptação das edificações a novas funções, evidenciada em dois conceitos fundamentais engendrados por Scott na estilização visual da Los Angeles de 2019: o *retrofitting* (constante readaptação de construções antigas) e o *layering* (readaptação através de “camadas”).

*Blade Runner* é uma das produções que seguiu a trilha aberta por Fritz Lang e alguns de seus contemporâneos. Mas a Los Angeles de 2019 é uma metrópole pós-industrial, de geografia fraturada, sorumbática, saudosista, submetida à lógica do pastiche e à cultura do lixo que já vinha se delineando nas metrópoles não-ficcionais da década de 80. Nessa cidade não há mais espaço para grandes projetos modernos, e as transformações podem se dar em níveis microscópicos, quase sempre individuais, numa constante luta por legitimidade, por definir o que é real e o que é simulado. A Los Angeles de *Blade Runner* vai aos poucos abandonando a energia elétrica, o motor à explosão e a linha de montagem fordista, deixando-se invadir gradualmente pelo *bit*, pelo *gen*, pelo *chip*, pela velocidade dos impulsos eletrônicos e das telecomunicações. E tudo isso se traduz numa estética em que cada apropriação ou influência estilística tem, assim como em *Metropolis*, uma significância a ser explorada.

Em *Metropolis* observamos uma cidade extremamente mecanizada, que pulsa e vive em função da produtividade industrial e da geração e consumo de energia. *Metropolis* aponta para um projeto moderno de cidade, utópico, muito embora nem só de utopia se alimente o filme de Fritz Lang. A face desconhecida e surpreendente da tecnologia, curiosamente uma face feminina<sup>14</sup>, já se mostra ameaçadora. Para veicular seu debate em torno das forças que dominam o homem moderno, e se é que elas existem, Fritz Lang vale-se de uma infinidade de estéticas, cada qual com um propósito definido e uma filiação ideológica que, analisados em conjunto, compõem o discurso do filme.

Conforme pudemos observar neste breve estudo, a cidade, enquanto palco das relações sociais, tem papel crucial na cinematografia de ficção científica e sua “poética dos espaços” desde o período mudo. Depositária das expectativas e temores do homem face ao progresso científico e industrial, a cidade da ficção científica no cinema é uma verdadeira obsessão: ela é síntese da condição humana, para o bem ou para o mal. Isso é o que ocorre exemplarmente em *Metropolis* e *Blade Runner*, filmes nos quais emerge um personagem comum, onipresente e que abarca todos os outros: a grande metrópole futurista. A cidade de Fritz Lang, cabe lembrar, é caudatária de uma forte “arquitetura imaginária alemã”<sup>15</sup>. Já a Los Angeles de Scott é o amálgama de diversas paisagens urbanas, culturais, temporais, mas que nem por isso deixa de contribuir com novos elementos estéticos. O diretor, que afirmara ser algumas vezes o *design* a própria mensagem, imprimiu um caráter multifacetado ou fractal à sua metrópole do futuro. A cidade de *Blade Runner* é ora Los Angeles, ora Nova York, ora Tóquio, ora a Metropolis de Fritz Lang.

Notas

<sup>1</sup> “(...) a direção de arte e o cenário de *Metropolis* ainda impressionam. Sessenta anos depois, *Blade Runner*, de Ridley Scott, deve muito ao filme de Fritz Lang” (Graeme Turner, *Cinema como Prática Social*, p. 147).

<sup>2</sup> Conforme observam Paola Antonelli e Romana Schneider, “Lang dirige, enquanto narrador, o que é verdadeiramente uma *architecture parlante*, que se expressa por seus diferentes estilos, formas evocativas a serviço de uma ideologia” (Paola Antonelli e Romana Schneider, “Metropolis in vitro”, in *Domus*, p. 80).

<sup>3</sup> Por ocasião da estréia de *Metropolis*, no UFA Palast de Berlim, Buñuel escrevera no *La Gaceta Literaria* sua impressão da obra de Fritz Lang, a qual lhe parecia “dois filmes colados pela barriga”.

<sup>4</sup> *Metropolis*, p. 7.

<sup>5</sup> Cf. Paul Sammon, “Heavy Metal Metropolis”, in *Ridley Scott – The Making of his Movies*.

<sup>6</sup> Syd Mead confessa ter tido Manhattan em mente ao fazer os esboços da pré-produção do filme, e o próprio Ridley Scott pretendia pôr o Edifício Chrysler numa de suas cenas.

<sup>7</sup> “New York, Olde York: The Rise and Fall of a Celluloid City”, in *Film Architecture*, p. 42.

<sup>8</sup> Embora em *Blade Runner* a estética da publicidade seja tratada de maneira bem particular, *Metropolis* já aponta para uma paisagem urbana dominada por signos publicitários.

<sup>9</sup> Renato Cordeiro Gomes, *Todas as Cidades, A Cidade*, p. 63.

<sup>10</sup> Para H.G. Wells, em crítica do *The New York Times*, *Metropolis* não passava de “the ‘quite silliest film’ he had ever seen” (Thomas Elsaesser, *Metropolis*, p. 43).

<sup>11</sup> *Metropolis*, p. 67. Thomas Elsaesser também relembra uma crítica de Theodor Heuss segundo a qual “Lang simplesmente apropriou-se da oposição entre a escada de serviço e a fachada no *Kammerspielfilm* expressionista, invertendo-a 90°, verticalmente” (*Op. cit.*, p. 8<sup>o</sup>).

<sup>12</sup> *Todas as Cidades, A Cidade*, p. 88.

<sup>13</sup> Dietrich Neumaier, *Film Architecture*, p. 150.

<sup>14</sup> Sobre esse aspecto Cf. Suzanne Bloom e Ed Hill, “Dark Wonder”, in *Artforum International* n° 10, 1989.

<sup>15</sup> “Arquitetura imaginária” porque nem todas as plantas assinadas por arquitetos como Ludwig Hilberseimer, Walter Gropius, Adolph Loos e Mies van der Rohe chegaram a ser concretizadas, mas sem dúvida alguma, na época das filmagens de *Metropolis* e ainda muitos anos depois, a Alemanha seria um dos grandes centros do debate arquitetônico mundial (vide a Bauhaus, para citarmos apenas um exemplo).

**Referências Bibliográficas:**

- ANTONELLI, Paola e SCHNEIDER, Romana. "Metropolis in Vitro", in *Domus*, nº 717, junho 1990.
- BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- BENJAMIM, Andrew E. "At Home with Replicants", in *Architectural Design*, nº 64, pp. 22-25, London, 1994.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BLOOM, Suzane e HILL, Ed. "Dark Wonder", in *Artforum International*, nº 10, pp. 86-91, 1989.
- BRUNO, Giuliana. "Ramble City – Postmodernism and Blade Runner", in *October*, nº 41, pp. 61-74, 1987.
- BUCKATMAN, Scott. *Blade Runner*. London: BFI, 1997.
- CASAS, Quim. *Fritz Lang*. Madrid, Cátedra, 1998.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca – As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Fritz Lang*. New York, Da Capo Paperback, 1986.
- ELSAESSER, Thomas. *Metropolis*, col. BFI Film Classics, London: BFI, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as Cidades, a Cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUNNING, Tom. *The Films of Fritz Lang: Modernity, Crime and Desire*. Indiana Univ. Press/ BFI, 2000
- HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1998.
- HUMPHREY, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- KOCH, Wilfried. *Estilos de Arquitetura*, vol. II, Martins Fontes.
- KRACAUER, Sigfried. *De Caligari à Hitler*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- MCGILLIGAN, Patrick. *Fritz lang: the Nature of the Beast*. Griffin, 1998.
- NEUMANN, Dietrich. *Film Architecture: Set Designs from Metropolis to Blade Runner*. 1999.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis – Sensibilidades culturais contemporâneas*. São Paulo, Nobel, 1992.
- ROWLEY, Stephen. "The Least Scary Option: Blade Runner and the Future City", in *Blade Runner Insight* (<http://www2.br-insight.com>).
- SAMMON, Paul M. *Future Noir: The Making of Blade Runner*. Nova York, Harper Prism, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ridley Scott – The making of his movies*. London, Orion, 1999.
- TURNER, Graeme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo, Summus Editorial, 1997.

# **CINEMA INTERNACIONAL 2**

**O ano em que fomos enganados**  
*(magia, teatro de sombras e misticismo como*  
*ferramentas de leitura da política no filme*  
**O Ano em que Vivemos em Perigo)**

JÚLIO CÉSAR LOBO  
UFBA E UNEB

Indonésia, Sudeste Asiático, junho de 1965. Guy Hamilton (Mel Gibson) chega a Jacarta com a finalidade de cobrir uma crise no governo de Sukarno, que oscila entre a “direita” e a “esquerda”. Inicialmente, ele conta com a ajuda do guia-intérprete-cinegrafista Billy (Linda Hunt), de um jornalista local, Kumar (B. Roco), e de Jill (Sigourney Weaver), assistente da Embaixada Britânica. Todos esses colaboradores não o impedem de fracassar em sua missão, e ele trai a dois deles no intuito de obter o “furo” de sua carreira. Mal resumindo, essa é a trama de *O Ano em que Vivemos em Perigo* (The Year of Living Dangerously, Austrália, 1982), dir. P. Weir.

Esse filme interessa à nossa análise por vários aspectos, tanto aqueles relativos a uma certa repetição de procedimentos do correspondente estrangeiro, o que ajudaria a formar uma possível rede de representações, quanto os relativos a dados de inovação. Com relação aos primeiros, constatamos um certo estado de desorientação de um jornalista europeu a serviço no Terceiro Mundo e a precariedade na representação dos “vilões” e das fontes locais de informação. Com relação aos últimos, o dado inovador é que o guia-intérprete-cinegrafista local concentra a maior parte do tempo o ponto de vista narrativo. Para a confecção dessa perspectiva narrativa, ele se utiliza de um discurso eclético em que se juntam islamismo, mística de origem hindu, teatro de sombras chinês e ocultismo.

A nossa leitura vai se pautar principalmente por movimentos que visam evidenciar uma superposição de perspectivas entre instância narrativa e o narrador-delegado, principalmente através do uso da focalização interna, reforçada pela voz *over* a qual se manifesta em quase todo o relato. No entanto, essa espécie de adesão não se dá de forma uniforme, pois há contrapontos entre voz *over* e encenação. Mais grave ainda: ao final, essas discrepâncias vão contribuir para a produção de erros de avaliação.

Para que se torne justificável porque relevamos a focalização interna em Billy, gostaríamos de estabelecer o seguinte: um dos recursos mais visíveis de um movimento inicial de adesão da instância narrativa a uma personagem é dar-nos a entender que é proveniente dela o ponto de vista que deve reger a nossa percepção de uma trama. Essa focalização se corporifica principalmente no uso

da voz *over*, a qual habilita Billy em mais um privilégio: poder articular dados, comentários e avaliações, o item mais problemático.

Enfim, concede-se essa distinção narrativa a uma pessoa que está longe de uma esperada neutralidade – ela é fã de Sukarno – e quando outras posições políticas fazem parte da cena. Não se questiona aqui que, finalmente, temos um filme em que o guia-intérprete local está narrativamente em primeiro plano. O que acontece é que não nos são fornecidos elementos que façam com que tenhamos no escolhido um representante razoável dos locais, nem do ponto de vista de toda uma identidade cultural, nem do ponto de vista de cultura política, nem acesso privilegiado aos centros de poder.

Inicialmente, uma provável resposta para a tomada desse partido poderia vir da condição de Billy como guia-intérprete-cinegrafista. Por outro lado, ele é um homem colocado entre três culturas, a saber: a de bases européias, paternalmente, via Austrália e matematicamente, a oriental, via China, e a complexa cultura da Indonésia. O fato é que, como veremos depois, os erros de avaliação da conjuntura política por parte de Billy não se devem propriamente à sua dupla nacionalidade, mas, sim, estão relacionados ao complicado e místico instrumental com que ele lida.

Um outro dado contraditório relacionado a Billy é a ordem da instância narrativa: o contraponto entre a voz *over* e encenação. Trata-se de uma contradição em termos narrativos, uma vez que, como havíamos dito, há evidências desde o início de uma superposição de perspectivas entre ambos. Aqui, o choque se representa pelo do “iluminado” Billy estar sendo associado com frequência menos à luz do que à escuridão: laboratório fotográfico, teatro de sombras, becos e vielas de Jacarta, etc. No laboratório e na prática do Wayang, Billy se sente um demiurgo – tal qual quem nos disponibiliza uma narrativa –, imagem de poder já anunciada desde as primeiras seqüências.

Billy associa os seus dons no laboratório à sua capacidade de “iluminar” e poder manipular as pessoas como se eles fossem negativos fotográficos à espera da revelação. A suposta “iluminação” de Billy não impede sua crise, já lentamente anunciada por suas sucessivas frustrações: a primeira delas é configurada pelo conhecimento da deslealdade de Guy para com Jill; a segunda é o que ele entende ter sido uma deslealdade de Guy para consigo, visto o correspondente ter se transformado, em seu julgamento, egoísta, carreirista e sem escrúpulos. A última frustração é a súbita decepção com Sukarno.

O partido tomado em se privilegiar Billy possui o inconveniente de deslocar excessivamente a atenção da recepção em direção ao que acontece com a citada personagem ou ao que ela sabe ou testemunha. Como há outros produtores de informação, talvez fosse interessante se levantar suas configurações. Uma outra maneira de desqualificar os outros correspondentes é mostrá-los preferencialmente no ócio em 10 seqüências: seis delas são transcorridas em bares, duas em prostíbulos e duas em festas em que ninguém é entrevistado, por exemplo.

Em um filme que dramatiza eventos da política é estranho que os jornalistas estrangeiros falem mais do que ouçam, bebam mais do que trabalhem e

pontifiquem mais do que relatem. E do que eles falam? De política? Do Terceiro Mundo? Muito pouco. Tanto o australiano Wally (N. Ferrier) quanto o norte-americano Pete (M. Murphy) são representados quase, exclusivamente, como cínicos, vaidosos, perdulários, etc.

O contraste maior com relação a uma certa desqualificação dos jornalistas está, em nosso entendimento, em deslocar a atribuição da principal informação sobre o golpe não a jornalistas, mas sim à Jill, uma fonte estrangeira. As avaliações corretas de Jill (a exemplo de “se o PKI tomar o poder, eles vão trucidar os europeus”) atestam sua competência de espã e a incompetência dos jornalistas. Essa última simbolizada numa das avaliações precipitadas de Guy: “Nada vai separar os comunistas e os muçulmanos agora. Nem mesmo Sukarno”.

Uma das mais frequentes referências ao modo como Billy parece ver o mundo é o Wayang, que engloba arte, magia e religião. Esse “sagrado jogo de sombras”, como se viu, apresenta-se somente restrito à decodificação dele. Como, em várias oportunidades, temos acesso aos comentários de Billy em focalização interna, somos tentados a associar uma determinada adesão da instância narrativa ao Wayang. Retomamos essa afirmativa aqui porque, nesse item, pretendemos pôr em discussão a funcionalidade desse referencial como um instrumento para as análises de conjuntura nesse filme.

Nosso movimento de análise busca também levantar elementos para evidenciar que essa impropriedade, em nosso entendimento, acentua a incoerência de procedimentos utilizados pela instância narrativa. Ou seja, a crise de percepção do narrador-delegado contamina a instância narrativa, provocando o final problemático que se tem.

Antes de avançarmos na argumentação, temos que recuar um pouco em uma breve localização histórico-conceitual do que gravita em torno do Wayang. Muitos atribuem a origem das suas narrativas a Krishna, um iniciado criado por ascetas. Ele seria o responsável por dois livros sagrados da Índia: o *Ramayana* e o *Maabárata*. O *Maabárata* – ou A Grande História dos Irmãos, que diz mais respeito ao Wayang contemporâneo, narra a luta entre grupos rivais de primos, os Pandavas e os Kauravas, pelo domínio do mundo.

O *Maabárata* extrapolou em profundidade e abrangência as fronteiras da Índia, principalmente devido ao relato do 18º dia de uma batalha. Nele, o general Arjuna discute com seu cocheiro, Críxena, que é uma outra encarnação de Vishnu, o significado da vida e da morte. É esse episódio que serve para uma brevíssima ilustração do Wayang de Billy para Guy e que está por trás do *Bhagavad-Gita* – ou A Canção da Imortalidade. (4).

O referencial religioso de Billy não se restringe ao *Maabárata* – o que já não seria pouco em complexidade –, avançando sobre trechos de um outro livro sagrado, o *Upanixades* – literalmente, “sentar-se diante de um mestre” – que é mobilizado pelo cinegrafista ao se referir a Sukarno, como o “Grande Mestre”. Nele, está escrito: “Conheça esse fio ao qual este mundo e o outro e todos os seres estão ligados, e o Mestre oculto que os controla do interior”. Essa incorporação do Wayang é facilitada pelo javanês em que os termos para

cinema são wayang gambar hidup (teatro de figuras animadas) e wayang gelap (teatro no escuro).

Talvez se deva considerar ainda que é imediata a associação que se pode fazer entre o manipulador de marionetes e a instância narrativa. Essa sugestão de paralelo está implícita em uma das máximas do Bhagavad-Gitá de que o Wayang se apropria: “Não se obtém a liberdade através de movimentos desordenados, mas pela tomada de consciência de que a dança com os fenômenos nos pode nos identificar com o diretor de marionetes que nos dirige”.

Assim, sumariamente exposto, parece mecânica até a associação do wayang com o cinema. Fizemos um ligeiro recuo, a propósito de teatro, magia e cinema, mas o nosso propósito é colocar uma restrição com relação ao modo como o Wayang, magia e religião são incorporados ao filme. O repertório ideológico do Maabárata (principalmente questões ligadas à história e religião) não é de fácil assimilação, principalmente quando reaparece mal comprimido em várias curtas seqüências cinematográficas. A estruturação dos seus relatos alterna fatos históricos com narrativas fantasiosas – o dado mágico –, via façanha de heróis e vilões.

A decifração do que é factual e do que é ficcional no texto citado acima é tarefa para iniciados e sacerdotes, e Billy não parece não ser nenhuma das duas coisas. Isso compromete a estratégia narrativa do filme uma vez que ela, por um bom tempo, se ancorou no ponto de vista do cinegrafista.

O ocultismo presente no Maabárata interfere na decodificação e na reapropriação do Wayang. A magia é um forte dado plástico em muitas narrativas religiosas. Pense-se na plasticidade que envolve o relato dos milagres, por exemplo. Agora, ela não apresenta essa vitalidade quando transposta para o campo das análises das coisas da política, pelo menos como foi visto nesse filme. Alguns políticos podem até se revelar mágicos, mas o discurso mágico não é absolutamente um instrumento produtivo para análises de conjuntura.

A inadequação do Wayang para o que Billy e a instância narrativa, até certo ponto, pretendem, é desmascarada pela própria fragilidade das previsões políticas de Billy, desacerto que o leva à morte.

Ainda com relação à analogia que a instância narrativa insinua de seu trabalho com a magia, gostaríamos de observar que, na magia, desconhecemos o procedimento, mas somos seduzidos pelo resultado, que nos encanta, entre outras coisas, pelo inesperado. No filme em foco, em geral, temos condições de acompanhar a sua estruturação (cenas, seqüências, partes, etc.), mas o resultado não nos parece coeso, uniforme, não nos parece a consequência de uma série de ações, que haviam sido comentadas sob a óptica do Wayang, elemento da órbita do mítico. Temos quando muito uma sensação de logro, do truque que não deu certo, da mágica ineficiente.

Vimos em *O Ano em que Vivemos em Perigo* que, diferentemente da maioria das obras no subgênero filmes de aventura com repórter investigativo, o correspondente não é o detentor exclusivo ou majoritário do ponto de vista sobre o que se expõe ou se discute. Muito pelo contrário, esse privilégio de

perspectiva é concedido a um morador local, Billy, que se mostra culturalmente dividido. Nesse movimento de outorga de voz, a instância narrativa como que adere parcialmente (e até quando lhe interessa) a esse cidadão, brindado com os recursos da voz *over*, *close up* e *big close up*. Evidenciado esse privilégio, um outro movimento nosso foi de demonstrar o engano à que foi levada a recepção como uma das conseqüências dessa adesão. Uma superposição de pontos de vista que foi prejudicada, a nosso ver, devido ao repertório que Billy aciona para suas análises de conjuntura.

Uma das peculiaridades desse filme australiano é o uso de referenciais mágico-religiosos para analisar conjuntura política, dado colocado explicitamente por Billy desde o início, ditando as regras de um jogo: “Se você quer compreender Java, você tem que compreender o Wayang, o jogo sagrado das sombras”. Em sua mística analogia, Billy considera Sukarno “O Grande Mestre dos Bonecos” porque ele equilibraria a “esquerda” com a “direita”. E argumenta: “As sombras no Wayang são como almas, e a tela é o céu. Você deve observar suas sombras, e não os bonecos: a direita em constante luta contra a esquerda. As forças da luz e da escuridão estão em um equilíbrio sem fim. No Ocidente, nós queremos respostas para tudo, pois tudo é certo ou errado, bom ou ruim, mas, no Wayang, não existem tais conclusões finais”.

Bom, desde A República, de Platão, já se discute o peso de se apostar em interpretação de sombras e o quanto se tem de deslocamento na visão dos que buscarem produção de sentido interpretando imagens que se deslocam em cavernas aqui e acolá. Há ainda a se registrar que a frase final da fala de Billy acima, associada a um outro enigma – escondido sob o bordão “O Ocidente não tem mais respostas” – parece-nos uma espécie de epígrafe que a instância narrativa se apropriou dessa personagem para colocá-la ao final dos créditos de abertura. Por que dizemos isto? A longa prédica do cinegrafista é um alibi pronto para a instância narrativa. “O Ocidente não tem mais respostas”. “... não existem soluções finais”.

Temos acima duas frases enigmáticas, prontas para irritarem semanticistas, lógicos e epistemólogos. Mas, quem sabe, elas caíam como uma luva para justificar o modo abrupto, tosco, com que esse filme se encaminha para a cena de amor com que se encerra.

É possível se localizar uma fonte para o enigma em um dado extra-fílmico, mais propriamente o iluminador ensaio “A revolta contra o Ocidente” (1964:155-77), de G. Barraclough, que propõe as seguintes justificativas para o bordão: a intervenção européia teve como uma de suas conseqüências a criação de elites educadas segundo obviamente padrões do Ocidente, ancorados em idéias de autodeterminação, democracia e nacionalismo. Ao retornarem ao Terceiro Mundo, essas jovens elites assumiram a liderança na transformação do ressentimento existente contra o estrangeiro – e sua superioridade – em movimentos nacionalistas. Ou seja, o Ocidente acabou por fornecer motivos e motivação para uma reação contra a sua própria dominação. Assim, segundo esse historiador inglês, essas “armas forjadas na Europa” voltaram-se contra os “conquistadores”.

Se o orientalismo, como já colocou Said (1996), tem, entre suas características, uma certa tentativa de representação dos aspectos superficiais, formais ou “sensuais” do Outro oriental, nesse filme australiano talvez tenhamos um segundo momento desse orientalismo. Ele se pautaria agora, além dos aspectos cosméticos, pela busca de incorporação de algo mais denso: elementos das estruturas do imaginário de uma certa cultura oriental. Ou seja, tem-se aqui o que os dados “exóticos” dos roteiros do antigo “orientalismo” cinematográfico estariam sendo cristalizados em elementos do arcabouço narrativo, melhor dizendo: o que antes, como “exótico”, era ilustrativo, aqui, agora, faz parte da estratégia argumentativa. No entanto, nesse filme em especial, essa absorção, se “falsa” ou “verdadeira”, dá-se de modo problemático, através de suas incoerências, tanto ao nível do argumento quanto ao nível da instância narrativa.

Essa aculturação de superfície se mostra problemática também por outro aspecto: é função do místico primordialmente o objetivo de ancorar análises de conjuntura? Se a resposta porventura for positiva, como fazer essa transposição de narrativas literárias, míticas, como as mencionadas, e sombras chinesas para a análise de uma situação pontual: a crise no governo de Sukarno em 1965 ?

Toda espécie de neblina narrativa evoca-nos, a propósito, uma observação de G. Genette ao introduzir uma de suas obras. Ele afirmara que a narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz-nos, muitas vezes, saber mais do que aquilo que diz. Nesse filme, parafraseando o teórico francês, a instância narrativa tenta dizer mais do que sabe, mas, ao final, ficamos desconfiados, pelo modo como o filme se encaminha para o desfecho, de que ela sabe menos do que diz, e isso pode nos induzir a enganos.

Enfim, pelo visto e pelo exposto, se, para Sukarno, 1965 haveria de ser o ano em que os indonésios iriam viver perigosamente, o ano de 1982, para nós, espectadores, se fosse se restringir apenas a esse filme, correria o sério risco de levar o epíteto de “O ano em que Fomos Enganados”.

Obs. : esse texto é uma versão reduzida do capítulo II de nossa tese de Doutorado “Rede de Representações ( configurações do correspondente estrangeiro em situações de comunicação intercultural no cinema internacional, 1968-1988)”, defendida na Universidade de São Paulo em abril do corrente ano, sob a orientação do Prof. Dr. Ismail N. Xavier, a quem agradecemos os comentários e sugestões durante os anos de 1998 a 2001.

### Referências Bibliográficas

- BARRACLOUGH, G. *Introdução à História Contemporânea*. S. Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Lisboa, Veja, 1976.
- SAID, E. *Orientalismo*. S. Paulo, Companhia das letras, 1996.

## O cinema de Hollywood nos Anos Trinta, o American Way of Life e a sociedade brasileira

MAURICIO REINALDO GONÇALVES

USP

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 produtores, 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 prínci-

pes. 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 fílmicos 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>.

Erígida, 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 dado 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 constróem 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 *gângster*, 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 – 1938).

No desenho animado *Flores e Árvores* (Walt Disney – 1932) temos um belo exemplo da racionalização e organização metódica do modo de vida norte-americano. Seus personagens, componentes vegetais de uma floresta, antropomorfizados, tem hábitos e comportamentos típicos da rotina de qualquer norte-americano médio: margaridas lavam o rosto e escovam os dentes, acompanhadas de cogumelos participam de sessões de ginástica, uma árvore passa pó de arroz no rosto e ainda há um funeral ao som da marcha fúnebre e um casamento com direito à aliança e marcha nupcial. O clássico *O Mágico de Oz* (Victor Fleming – 1939) também apresenta elementos definitivos de exaltação da ordem, da racionalidade e do método. Em função de uma ordem escrita do xerife local, os tios de Dorothy não podem se furtar a entregar o cãozinho Totó à perversa srta.. Gulch. É, ainda, por ser cristã e respeitar os preceitos religiosos que tia Em está impedida de falar poucas e boas à vilã. Portanto, tanto a lei dos homens quanto a lei divina são respeitadas no Kansas (onde moram Dorothy e sua família), nem que isso signifique o sofrimento de entes queridos. Salman Rushdie atenta para o fato de que “o mundo de Kansas, ... é moldado como ‘lar’ pelo uso de formas simples e descomplicadas”. O quadro é preenchido por elementos geométricos simples como linhas retas verticais (postes e árvores) e horizontais (galhos), linhas paralelas (cercas) e diagonais (compondo um portão), além de triângulos e círculos. Em uma outra seqüência Dorothy é impedida pelos tios de contar-lhes suas aflições em relação ao seu cãozinho pois eles estão envolvidos em uma atividade aritmética, estão contando os ovos produzidos por sua galinha poedeira.

O mundo de Oz, ao contrário, a começar pelo tornado que leva Dorothy até lá, é sinuoso, de formas irregulares. O início da ‘estrada de tijolos amarelos’, que Dorothy deverá percorrer para chegar ao Mágico, é uma espiral, sendo que logo depois deixa de ser retilínea para dividir-se em inúmeros e duvidosos

entroncamentos; a Bruxa Má do Oeste desaparece em uma cortina de fumaça disforme e a floresta onde está o seu castelo é repleta de formas tortuosas e assimétricas<sup>12</sup>. Assim, é possível perceber que o lar de Dorothy, os Estados Unidos, é o local onde a ordem (a lei) e a razão (as formas geométricas simples, a aritmética) imperam. E *O Mágico de Óz* nos diz ainda para nos contentarmos com este mundo da ordem e da razão, para não atravessarmos suas fronteiras em aventuras irracionais. É isto que, apesar dos protestos de Rushdie, o filme coloca quando, perguntada pelo Homem de Lata sobre o que havia aprendido naquela aventura, Dorothy responde: *Se algum dia voltar a ir atrás dos desejos do meu coração novamente, não ultrapassarei os muros do meu quintal. E se o que eu estiver procurando não estiver lá, é porque nunca havia me pertencido. Não é isso?* E é Dorothy quem termina o filme com o emblemático “*There is no place like home*”, isto é, “Não há lugar melhor do que nosso lar”. Nem mesmo algum lugar além do arco-íris!

O pragmatismo presente na sociedade norte-americana tem um exemplo emblemático no filme *O Amor Encontra Andy Hardy* (George B. Seitz – 1938). Nesta aventura juvenil, o adolescente Andy Hardy fica indignado quando um de seus amigos pede-lhe para namorar sua garota enquanto ele estiver fora, em férias, assim ela se manteria distante dos outros rapazes. Andy reage dizendo que isso seria uma safadeza terrível. Mas muda de idéia quando o amigo lhe oferece pagamento pelo serviço. O plano próximo em que é filmada a seqüência nos permite perceber a mudança na expressão facial de Andy, conotando sua mudança de julgamento sobre a questão. Com o pagamento, Andy julga que “*isso fará a coisa ficar mais respeitável. Apenas uma simples transação comercial*”. A atitude de Andy encontra sanção no modo de vida norte-americano, uma vez que ele aceita enganar a garota para conseguir os oito dólares que lhe faltavam para comprar seu carro (e ele pede ao amigo nada mais do que os oito dólares necessários e as despesas). Uma atitude de puro pragmatismo.

O otimismo está presente em inúmeras produções hollywoodianas da década de trinta. O próprio *happy end*, indispensável ao final de cada filme, tem uma mensagem clara de que, não importa o que tenha acontecido, o final será sempre feliz. Filmes como *Rua 42* e *Os Três Porquinhos* parecem estar em sintonia com os esforços governamentais de incutir esperança e determinação na população para engajá-la em uma política de combate aos efeitos da Grande Depressão. No final de *A Mulher que Soube Amar* (George Stevens – 1934), o pai de Alice Adams (heroína do filme) diz à filha: *Quando você acha que vai ser encostado contra a parede e não consegue ver nenhuma saída, não tem mais nenhuma esperança, então alguma coisa com a qual você nunca contou acaba aparecendo. E você se livra por pouco e continua a caminhada*. Sem dúvida, este pequeno discurso do Sr. Adams parece ideal para uma audiência que ainda sofria, ou tinha vivas na memória, as mazelas da Grande Depressão. Em suas poucas linhas, ele explicita o otimismo fundamental ao *American way of life*, um otimismo ingênuo (“*alguma coisa com a qual você nunca*

contou acaba acontecendo”) e determinado em seus objetivos (“você ... continua a caminhada”).

Ainda em *A Mulher que Soube Amar* temos alguns exemplos da importância do sucesso material na vida *yankee*. Pertencente a uma família pobre, mas determinada a ascender socialmente, a jovem Alice é sistematicamente preterida pela juventude rica da cidade. Farta dessa situação, a mãe de Alice vai queixar-se ao esposo, dizendo: *Do jeito que o mundo está agora, dinheiro é a família e Alice poderia ter tanta família quanto qualquer outra. Se você não tivesse sido derrotado no meio do caminho.* A sra. Adams completa: *Os homens dessas famílias subiram direitinho a escada do sucesso, enquanto você continua um funcionário de escritório, naquele buraco velho.* Ao retratar a sra. Adams como uma mulher bondosa e preocupada com o futuro dos seus, o filme sanciona seu discurso de valorização do sucesso material, dando às suas palavras a honestidade e seriedade de alguém que fala com experiência e boa vontade.

Finalmente, temos o consumismo como traço do *American way of life* presente nos mais diferentes filmes hollywoodianos da década de trinta. A partir dessa época, os principais estúdios de Hollywood começaram a formalizar contratos com grandes indústrias norte-americanas para que seus produtos aparecessem em inúmeros filmes e para que a imagem das estrelas e os títulos dos filmes lançados fossem utilizados nas campanhas publicitárias dos referidos produtos. Uma grande loja de departamentos e uma menina usando patins são mostrados em *Inimigo Público*; vitrolas aparecem em *Inimigo Público*, *A Mulher que Soube Amar*, *A Oitava Esposa do Barba Azul* (Ernst Lubitsch – 1938); em *Perigosa* (Alfred E. Green – 1935) um rádio é ligado momentos antes do herói seduzir a heroína. Em *Irene, a Teimosa* um fogão ocupa o centro do quadro durante 19 segundos de uma importante seqüência do filme que termina com um movimento de câmera que vai colocar um refrigerador no centro do enquadramento. Em *Rua 42*, quando um casal chega no apartamento do rapaz, faz-se um clima romântico: luz de abajur, som de violinos ao fundo, o rapaz vai até a cozinha abrir uma garrafa de vinho quando, de repente, ele se dá conta de que tem uma flor na lapela, enche um copo com água, coloca a flor nele e os guarda na geladeira. Neste momento, o eletrodoméstico ocupa boa porção da parte central da tela. É interessante notar que dos 13 segundos desta seqüência na cozinha, onde o rapaz havia ido buscar bebidas, 11 segundos são gastos com a ação de guardar a flor na geladeira. Flor que não tem importância nenhuma para a trama, tanto que, por um erro de continuidade, na seqüência anterior, na sala de estar, ela simplesmente desaparece da lapela do rapaz enquanto este caminha de um canto da sala onde estava com a garota (e com a flor) até o interruptor de parede para apagar a luz. Um corte no meio desta pequena caminhada faz com que ele apareça perto do interruptor sem a flor na lapela. Seria possível arriscar a afirmação de que esta seqüência na cozinha presta-se principalmente a apresentar a geladeira enquanto eletrodoméstico capaz de conservar tudo, até algo tão delicado como uma flor. Tal afirmação se

faz ainda mais plausível se considerarmos o fato de que, em fevereiro de 1933, a Warner Bros. juntamente com a GE – fornecedora dos eletrodomésticos utilizados nos filmes do estúdio – montou um trem inteiro – chamado de *Warner-GE Better Times Special* ( *Especial de Tempos Melhores Warner – GE* ) – ocupado por muitas estrelas do estúdio como Bette Davis, Tom Mix, Glendá Farrell, e que tinha, entre outras coisas, um vagão transformado em cozinha-modelo, equipada com eletrodomésticos da GE. Este trem percorreu o país, de Los Angeles a Nova York, parando em várias cidades onde as estrelas faziam demonstrações dos produtos da GE e, à noite, compareciam a uma pequena *première de Rua 42*. Isto até 9 de março de 1933, quando chegaram em Nova York para a grande estréia do filme no *Strand Theater*.

Em *A Vingança de Bulldog Drummond* (1937) toda uma seqüência é dedicada às utilidades da goma de mascar. O personagem título, capitão da Scotland Yard, utiliza a goma de mascar, emprestada de um norte-americano presente na multidão, para resgatar uma caixinha de alianças caída em um bueiro, e depois ouve, desse mesmo norte-americano, que a goma mantém os dentes brancos e bonitos. Inúmeros filmes dos anos trinta apresentavam uma elaborada decoração de interiores, com móveis modernos e arrojados. Entre eles, filmes como *O Picolino* (Mark Sandrich – 1935), *Cupido É Moleque Teimoso* (Leo McCarey – 1937), *Levada da Breca* (Howard Hawks – 1938), *A Oitavã Esposa do Barba Azul* (Ernst Lubitsch – 1938) têm seus personagens morando em confortáveis apartamentos, indicando um estilo moderno de moradia.

A moda também ganha destaque especial nos filmes de Hollywood. Antes de 1929, as roupas usadas pelas estrelas dos filmes hollywoodianos não eram identificadas pela audiência como roupas que pudessem ser usadas na vida real, isto é, não lhes era conferido teor de praticidade que as tornassem acessíveis para o público feminino. A partir dessa época, no entanto, os grandes estúdios iniciaram esforços no sentido de usar a moda para atrair o público feminino às salas de cinema. Revistas publicavam fotos com as atrizes dos filmes em cartaz vestindo o figurino dos filmes que estrelavam, com sugestões de adaptações ou de ocasiões sociais em que poderiam ser usados. Lojas de departamentos passam a ter seções especializadas em roupas e acessórios utilizados pelas estrelas em seus filmes, e produzidos maciçamente.

Um filme como *As Mulheres* (George Cukor – 1939), por exemplo, com um elenco 100% feminino e francamente direcionado às mulheres, tem suas atrizes exibindo inúmeros modelos, freqüentemente enquadradas em Plano de Conjunto e Plano Americano, para que se possa ver o máximo possível de seus vestidos. Não bastasse isso, neste filme encontramos uma seqüência em que a maior parte das personagens principais se reúne para um desfile de modas e, de repente, a narrativa se interrompe, e por cinco minutos e trinta e oito segundos temos literalmente um desfile de modas na tela, quando inúmeras modelos mostram as produções de Adrian, estilista da MGM e responsável pelo figurino do filme. Para percebermos a importância deste desfile no filme – não no que se refere à narrativa em si, mas sim no que se refere ao que se queria mostrar ao público – basta

dizer que ele foi filmado em Technicolor, dentro de um filme em preto e branco.

O consumo da moda veiculada pelos filmes de Hollywood foi intenso durante toda a década, quando a produção em massa desses artigos teve um importante papel ideológico mascarando as distinções de classe e mantendo uma aparência de igualdade. Tanto as mulheres assalariadas quanto as da classe alta consumiam os mesmos modelos feitos em série. Estas porque, durante a Depressão, não podiam mais pagar costureiras para fazerem modelos exclusivos, e aquelas devido ao preço relativamente baixo das roupas feitas em série<sup>13</sup>.

O consumo de cosméticos também teve em Hollywood uma de suas colunas de sustentação. A imagem das estrelas de Hollywood e o uso de cosméticos estão até hoje intimamente ligados. Centenas de peças publicitárias já usaram estrelas hollywoodianas como garotas propaganda para sabonetes, produtos para maquiagem, desodorantes e outros produtos de toucador. Quem não se lembra da frase “Nove entre dez estrelas usam Lux” veiculada na publicidade do sabonete da Gessy Lever que na década de trinta chamava-se apenas Sabonete Lever e já utilizava o mesmo bordão. Em meados dos anos trinta, os cosméticos perdiam apenas para alimentos em quantias gastas com publicidade, e os filmes faziam parte desse ciclo de influência para o consumo.

Em *Tarzan, O Homem Macaco* (W. S. Van Dyke -1932), Jane chegava ao coração da África para visitar o pai, o comerciante James Parker, vinda diretamente de Londres e, depois de fazer instalar sua bagagem numerosa na cabana precária do pai, ela começava a passar um creme no rosto para depois removê-lo cuidadosamente com um lenço. Durante esta ação, que é mostrada com a atriz Maureen O’Sullivan (Jane) olhando diretamente para a câmera – como se esta fosse seu espelho – Plano Próximo, câmera plana e parada – ela e o pai – que a observa ao fundo do quadro – travam o seguinte diálogo:

Sr. Parker: Ei, o que você está tentando fazer?

Jane: *Limpar meu rosto.*

Sr. Parker: *E o que há de errado com sabão e água?*

Jane: *Tudo, querido. Eles ressecam minha pele.*

Pode-se argumentar que a cena contribui para a construção do personagem de Jane, mostrando a garota delicada e refinada da metrópole que, até o final do filme, acabará optando por viver no meio da floresta africana, com o selvagem e “quase símio” Tarzan. No entanto, a própria construção da cena, com o posicionamento da câmera no lugar do espelho e a atriz olhando diretamente para ela, faz com que se dê um destaque maior aos passos que ela dá na execução da ação (passar creme, retirá-lo com lenço) e o diálogo alerta a plateia para as vantagens do uso de cremes em substituição ao simples sabão e água. A cena acaba valendo como uma boa peça publicitária para o uso de cremes faciais!

Parece ser interminável a série de exemplos da presença de bens de consumo nos filmes hollywoodianos dos anos trinta que, juntamente com uma série de outros elementos propagandísticos (anúncios publicitários, desfiles de mo-

das, artigos na imprensa, por exemplo) faziam parte de uma campanha bem articulada que acaba “vendendo” os produtos manufaturados que apresentava e, com eles, um pouco do modo de vida norte-americano.

No decorrer da década de 1930 o Brasil transfere-se definitivamente da esfera de influência européia (francesa sob o ponto de vista cultural e inglesa sob o ponto de vista econômico e político) para a norte-americana. Já na década anterior, os Estados Unidos eram detentores de cerca de 35% da dívida externa brasileira<sup>14</sup> e de 1933 a 1938, as importações brasileiras de produtos norte-americanos cresceram mais de 100%<sup>15</sup>.

O cinema hollywoodiano tem seu papel nessa transferência, apresentando às platéias brasileiras todo o conteúdo ideológico descrito acima. Já parecia haver um convencimento de que o cinema de Hollywood era a “*imagem da vida*” (*O Cruzeiro* – 06/12/1932), ou ainda “*o buraco da fechadura por onde podia-se espiar a vida alheia*” (*O Estado de São Paulo* – 10/11/1931). A revista *O Cruzeiro* de 03/10/1931 diz que os norte-americanos “*chegaram ao extremo de fazer a civilização mundial depender dos conceitos do cinema, de tal modo incutiram às populações de todo o mundo o hábito de imitar as coisas da tela*”. Em 09/01/1932, nessa mesma revista, a atriz brasileira Lia Torá afirma que “*hoje em dia, quase tudo importamos da América – desde moda até as idéias avançadas*”.

O interesse do público brasileiro pelos produtos relativos ao cinema é, em especial, relativos ao cinema hollywoodiano e, em contrapartida, o poder de persuasão destes produtos sobre este mesmo público parecem ter aumentado consideravelmente no decorrer da década de 1930. A revista *O Cruzeiro* dedicou, durante essa década, cada vez mais espaço aos assuntos que levassem em consideração qualquer aspecto do mundo cinematográfico, desde críticas e resenhas de filmes, até anúncios que aproveitassem a imagem das estrelas de cinema para vender seus produtos. Em 1931, a revista semanal apresentou uma média de 14 páginas por mês com estas características. Em 1932, a média subiu para 20 páginas por mês, em 1936 já eram 26 páginas por mês e no final da década, em 1939, *O Cruzeiro* trazia uma média de 32 páginas mensais com referências diversas ao mundo cinematográfico sendo que, durante toda a década, Hollywood fazia parte da esmagadora maioria dessas referências, tendo como tímidos companheiros o cinema alemão, francês, italiano, português, latino-americano e brasileiro.

Nas páginas de *O Cruzeiro*, o estímulo à cópia da aparência e do comportamento das estrelas de Hollywood era uma constante. Em 28/01/1933, escreve-se: “*Hum! Porque então às jovens não assiste o direito de copiarem os ares de Garbo, seus hábitos e suas roupas?*”. Ou “*Parecer com as estrelas de cinema! Um ideal de muitas moças. Entretanto, nada mais simples. Basta alguns toques de rouge ...O vestuário tem uma grande influência sobre a personalidade. Vista como as estrelas de cinema e parecerá como ellas.*” (04/01/1936). Em 15/05/1937, fotografias de cabeleiras hollywoodianas acompanhavam um artigo estimulando as mulheres a tingirem seus cabelos. A agenda da

atriz Constance Bennett, com horário e descrição de cada atividade, era publicada em 25/03/1933 com a seguinte introdução: “*Para os leitores que gostariam de saber como passam os dias os seus artistas predilectos, vamos revelar aqui o dia de Constance Bennett, que pode servir de paradigma*”. Fred Astaire dá conselhos de como aprender a dançar na edição de 27/07/1935 e, em 12/06/1937, a revista aconselha o sapateado como um recurso para moças modernas “*conservar a tão desejada ‘linha’*” além de ser “*uma gymnastica extremamente alegre e viva*”. Autran Douorando diz, em seu texto *Rememorações de Hollywood*, que as meninas boazinhas de sua cidade imitavam as roupas usadas por Shirley Temple e depois, inspiradas pela atriz-mirim, iam estudar música e dança na escola local<sup>16</sup>. A revista *O Cruzeiro* publica, em 05/03/1938 um anúncio publicitário no qual se lê: “*SHIRLEY BRASILEIRA ... Também você, Isa Rodrigues, estrela apenas com 10 annos de idade é Shirley Temple, pela sua inteligência e pela vivacidade, ainda mais agora com a magnifica Ondulação Permanente ...*”. E o anúncio continua, falando do processo de ondulação dos cabelos ao qual a penquena Isa foi submetida para ser Shirley Temple.

O lazer do brasileiro também é outra área que sofria influência do mundo do cinema. Em 09/01/1932 *O Cruzeiro* publica reportagem sobre uma *Dude Ranch* dizendo ser este um termo usado nos Estados Unidos para uma fazenda ou sítio onde “*a sociedade elegante da cidade, fatigada dos ‘dancings’ dos salões e dos theatros, se vae retemperar na vida campestre, cujos habitos pratica por ‘sport’*” completando “*os rapazes, de mangas arregaçadas, calções de montaria e perneiras, com chapéus a Tom Mix, transportam para a paisagem fluminense as scenas movimentadas do cinema americano*”.

Os homens e mulheres que o público brasileiro vislumbrava nos filmes de Hollywood encarnavam o ideal da aparência humana. Não importa se viessem da Suécia ou do México, se vestissem roupas modernas ou trajes do século dezoito, ostentavam sempre uma aparência hollywoodiana e, portanto, norte-americana. Aparência esta que se universalizava enquanto ideal. Na edição de 25/11/1933 de *O Cruzeiro*, são construídas duas fotografias, a de um homem e a de uma mulher, chamadas respectivamente de “*O Homem Ideal*” e de “*A Mulher Ideal*”, formadas a partir de traços retirados de outras fotografias de astros e estrelas de Hollywood.

Em 21/05/1938, *O Cruzeiro* trazia um anúncio Max Factor com foto da atriz Joan Bennett, estrelando o filme *Vogas de Nova York*, então em cartaz no país, e com os seguintes dizeres: “*Quando assistir ao film todo colorido ‘Vogas de Nova York’ e admirar a belleza natural, harmoniosa e suave de Joan Bennett, lembre-se de que ella usa exclusivamente o make-up de Max Factor em Harmonia de Côres.*” Fazia-se, então, uma alusão direta não só à atriz mas também ao próprio filme de Hollywood.

A partir de 1938, em *O Cruzeiro*, começam a surgir anúncios de salões de beleza para senhoras e cavalheiros, em alguns aspectos semelhantes àquele mostrado durante dois minutos e quarenta segundos no início do filme *As Mulheres*, com manicures, cabeleireiros e massagistas.

A moda produzida para os filmes hollywoodianos também ocupava as páginas da imprensa brasileira. Fotos dos trajes utilizados nos filmes eram publicadas antes das estréias, os grandes estúdios promoviam desfiles dos figurinos que precediam a exibição dos filmes, e seus figurinistas assinavam artigos nos quais davam conselhos sobre moda, descreviam seu processo de criação ou apresentavam modelos de sua autoria. Títulos como “*A Moda nos Manequins de Hollywood*”, “*Quando Hollywood vae para as Praias*”, “*A Moda no Cinema*” e “*Shirley Temple Lança Modas*” eram constantes nas páginas de *O Cruzeiro* naquela década.

Os hábitos alimentares do brasileiro também sofreram alterações durante a década de trinta, com os novos produtos de origem norte-americana introduzidos no mercado nacional e com o estímulo que o cinema dava à aceitação dos costumes alimentares *yankees*. Cenas da família norte-americana reunida na mesa do *breakfast* como em *O Amor Encontra Andy Hardy* (1938) consumindo suas panquecas e ovos mexidos vinham ao encontro da comercialização no Brasil de produtos como a Quaker Oats (a hoje tradicional Aveia Quaker) ou o achocolatado Toddy. Na edição de 11/11/1933 de *O Cruzeiro*, encontramos um artigo intitulado “*Elles preferem estes pratos...*” onde, entre outros, Gréta Garbo ensina como preparar um omelete.

A década de 1930 presenciou, no Brasil, a popularização do rádio, a expansão da eletrificação e o incentivo ao consumo de gás de cozinha. Empresas norte-americanas como a General Electric inseriam seus produtos no mercado nacional e, em 1931, já era possível encontrar anúncios de refrigeradores GE nas páginas de *O Cruzeiro*, o que continuou a acontecer durante toda a década. Além destes, havia também anúncios de refrigeradores e rádios Crosley, refrigeradores Fairbanks Morse e rádios Atwater Kent, entre outros. Eletrodomésticos que eram oferecidos ao consumidor brasileiro ao mesmo tempo que apareciam nas telas de nossos cinemas, equipando os lares norte-americanos.

O Brasil começa a sofrer, também a partir dos anos trinta, alterações na área habitacional. Segundo Cláudio de Araújo Lima, começam a ser construídos, especialmente no Rio de Janeiro, prédios de apartamentos, ao mesmo tempo que o país passa a importar dos Estados Unidos, em grande quantidade, os materiais de construção civil que antes importava em escala menor, apenas da Europa. Enquanto isso, as linhas de bondes passam a ser suprimidas, os trens suburbanos são abandonados, tornando-se “ineditamente mortíferos”, e os auto-ônibus começam a surgir, servindo principalmente os bairros onde se construíam edifícios. Assim, a classe média carioca se vê impedida de se instalar nos subúrbios, confinando-se às regiões em que os apartamentos se fazem opção de moradia<sup>17</sup>. Como que reforçando esta situação, os apartamentos são o ambiente onde se desenrola grande parte das histórias narradas pelos filmes de Hollywood apresentados às platéias brasileiras da época. Além disso, Hollywood passa a ser vista, nos anos trinta, como fonte de inspiração para projetos arquitetônicos e de decoração. *O Cruzeiro* de 28/02/1931, traz um artigo que diz o seguinte: “*Hollywood vae ganhando, entre outras supremacias incontestaveis, a de se*

*estar tornando o grande dictador do mundo, em materia architectonica. Tal é, pelo menos, a opinião dos directores dos studios, baseadas nas inumeras cartas que todos os dias recebem de constructores, pedindo-lhes planos e especificações de scenas de interior que appareceram em varias producções. Sobre cada duzia de films que se lançam, nove pelo menos apresentam idéas novas em materia de construcção e decoraçõ de casas e essas idéas, copiam-nas, em seus proprios lares, os frequentadores dos cinemas”.*

Podemos, então, compreender que os filmes de Hollywood deram sua contribuição para a transferência de porções da classe média brasileira para os apartamentos, mostrados que eram como confortável residência dos personagens de suas histórias, e também contribuíram para que esses moradores e aqueles que permaneceram residindo em casas fizessem determinada opção por esta ou aquela mobília, por esta ou aquela disposição dos móveis, inspirados que eram no que viam nos interiores das residências dos filmes de Hollywood.

O que acabamos de ver acima parece trazer indicações claras da presença do modo de vida norte-americano na sociedade brasileira da década de trinta. Os escritos de Autran Dourado e Cláudio de Araújo Lima e, principalmente, todo o material publicado em *O Cruzeiro* no decorrer da década nos trazem evidências de que muito desta presença se deveu à inserção do cinema norte-americano no país, ao conteúdo de seus filmes e a todo um esquema industrial e mercadológico montado que, mesmo talvez visando apenas a obtenção de lucros e vantagens econômicas, acabou transplantando para a nossa sociedade toda uma cultura, um modo de vida estrangeiro que, desde então, foi se fazendo cada vez mais familiar a nós, brasileiros.

## Notas

<sup>1</sup> MORIN, Edgar. *As estrelas – Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989 p.19 e 20.

<sup>2</sup> SKLAR, Robert. *Movie-made america*. New York: Random, 1975, p 173 e 174.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.175.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Presença, 1974, p.120.

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.31 e 32.

<sup>8</sup> KANE, Pascal. *A relação Espetáculo – Espectador in: TORRES, A. Roma (org.)*. Cinema, Arte e Ideologia. Porto: Afrontamento, s/ data, p. 21 a23.

## Estudos Socine de Cinema

<sup>9</sup> LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. São Paulo: Mandacarú, 1989, p.53 e 54.

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> RUSHDIE, Salman. *The Wizard of OZ*. London, British Film Institute, 1993, p. 20 à 23.

<sup>13</sup> HERZOG, Charlotte Cornelia e GAINES, Jane Marie. *Puffed Sleeves Before Tea-Time* in GLEDHILL, Christine. *Stardom – Industry of Desire*. New York: Routledge, 1991, p.84.

<sup>14</sup> BANDEIRA, Moniz. *Presença dos Estados Unidos no Brasil – dois séculos de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p.208 à 214.

<sup>15</sup> LIMA, Cláudio de Araújo. *Imperialismo e Angústia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p.10.

<sup>16</sup> DOURADO, Autran. *Rememorações de Hollywood*, in: LADEIRA, Julieta de Godoy (org.). *Memórias de Hollywood*. São Paulo: Nobel, 1988, p. 184.

<sup>17</sup> LIMA, Cláudio de Araújo. op. cit., p.10.

# **IDENTIDADE E SEXUALIDADE**

## Dançando em cor-de-rosa

ANTONIO EDUARDO DE OLIVEIRA

UFRN

O objetivo desse trabalho é abordar a marca de “queerness” que se faz notória em dois filmes recentes, *Ma vie en rose* (1999) de Alain Berliner e *Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry. Por marca de “queerness” me refiro ao princípio daquilo que foge às normas convencionais de identidade e sexualidade. Alguns princípios teóricos da teoria “queer” recente e, em particular, idéias sistematizadas por Eve Kosofski Sedgwick (1990), Judith Butler (1990) e Marjorie Garber (1992) servirão de apoio à nossa análise.

Objetivando à delimitação do enfoque proposto nos ateremos à metáfora central dos dois filmes.

De início vejamos de forma sucinta o enredo dos dois filmes escolhidos para análise. O primeiro, *Ma vie en rose*, mostra o cotidiano de Ludovic, um menino de subúrbio com oito anos e que gosta de se vestir de menina. Aqui, a marca de “queerness” se estabelece no ato de vestir-se do outro sexo, constituindo a metáfora central do filme.

O segundo, *Billy Elliot*, retrata a vida de um menino de onze anos habitante de uma pequena cidade do norte da Inglaterra. A época da narrativa é a década de oitenta, durante a greve dos mineiros de carvão. Num cenário de privação e violência Billy descobre seu gosto pelo ballet. E isto consiste uma marca de “queerness”.

Centrando-se no princípio da desconstrução de identidade, a crítica norte-americana Judith Butler enfatiza a natureza performática do gênero. Estamos aqui tornando o significado de gênero não como a maneira “como as mulheres (e homens) realmente são, mas com o modo pela qual uma dada cultura ou subcultura os vê, com a maneira com que eles são culturalmente construídos” (Berterns, 2001, p.98). No ensaio *Gender Trouble* (1990) Butler afirma: “consideremos gênero como performativo, no sentido que ele não é aquilo que alguém é mas aquilo que alguém faz. Um homem não é aquilo que alguém é, mas algo que alguém faz. Uma condição que alguém exercita. O seu gênero é criado pelos seus atos” (Culler, 2000, p. 98).

As teorias de Butler são tão difundidas no campo discursivo de gênero e identidade quanto às de Eve Kosofski Sedgwick. Em seu influente livro *Epistemology of the Closet* (1990) desconstrói a noção binária dos termos heterossexualidade/homossexualidade destacando uma crise crônica na definição moderna de homo/heterossexual em análises detalhadas de um número de textos literários do início do século XX tais como obras de Oscar Wilde e Marcel

Proust entre outros. Sedgwick propõe uma teoria anti-homofóbica do conhecimento. Já Marjorie Garber se apóia na performance de Butler e na postura teórica anti-homofóbica de Sedgwick em *Vested Interest: Cross-dressing and Cultural Anxiety* (1992) para mostrar que a prática do travestismo ou “cross-dressing” desafia as noções binárias do pensamento tocando na crise da construção cultural da diferença de gênero” (Gaber, 1992, p. 13).

Enfocando as adversidades encontradas por um menino de orientação transexual, *Ma vie en rose* adota o gênero comédia já apontado no título irônico. O desenrolar do filme se impregna de cores vivas e fortes. Isto revela a projeção do mundo infantil de Ludovic. Esta expressão visual contrasta com o universo sombrio dos preconceitos dos adultos. Isto se faz notório na narrativa através da dinâmica da performance do gênero. Mostra o confronto das normas identitárias de Ludovic se contrapondo à rigidez da noção cultural tradicional que legitima apenas a noção binária masculino/feminino. A temática das pressões sociais relacionadas ao ato de vestir-se de acordo com normas sociais instituídas aparecem nas primeiras cenas do filme. Estas mostram pessoas se vestindo para uma festa de boas-vindas na vizinhança, para a família de Ludovic. As peças do vestiário aqui tomadas como símbolos de convenções culturais são mostradas como instrumentos opressores do corpo. Hanna, a mãe de Ludovic reclama dos sapatos que apertam-lhe os pés, o chefe do pai de Ludovic reclamada gravata que lhe aperta o pescoço e seu filho também.

O desenrolar das seqüências do filme deixam claro que a prática de cross-dressing de Ludovic provoca o pânico homofóbico da vizinhança. Ludovic é vitimado pela culpa da moral judaico-cristã que ameaça com a “condenação ao inferno” àqueles que ousam extrapolar as normas convencionais de conduta.

Transpondo este medo para a visualização metafórica da linguagem cinematográfica, é mostrada uma seqüência na qual Ludovic, apavorado, se debate contra as malhas da rede de uma trave de futebol, perguntando à irmã se ele irá mesmo para o inferno.

Ao executar uma possibilidade de representação do feminino, Ludovic, ao transvestir-se representa uma forte ameaça para a identidade heterossexual compulsória. O preço da afronta da manifestação de sua marca de “queerness” é a expulsão da escola, a perda do emprego do pai, o espancamento pelos colegas da escola, a grafite obscena na porta da garagem de sua casa.

A todos esses detalhes, diálogos do filme acentuam a legitimação da diferença como a fala da professora na escola e o comentário da mãe de Christine, a versão FTM a quem Ludovic encontra, quando, junto com a família, é forçado a mudar de cidade. Logo na primeira parte do filme as pressões do meio ambiente o fazem encontrar refúgio no seriado de televisão da boneca Pam e quando elas o exasperam, joga-se displicente diante de um carro e tenta suicídio de maneira inusitada.

Em *Billy Elliot* temos a luta de um menino para se tornar um dançarino enfrentando obstáculos numa pequena cidade de mineiros de carvão. Aqui Billy executa uma performance que se contrapõe a um contexto tradicional de dureza

legitimando a sua sensibilidade pela arte. A marca de “queerness” em *Billy Elliot* é a preferência de Billy pelo ballet em oposição às aulas de boxe, símbolo da performance tradicional do masculino, na pequena cidade que ele habita.

A temática do tranvestismo aparece no filme, incorporada no menino “gay” amigo de Billy. Permanece no entanto periférica, não é desenvolvida na narrativa. Enquanto significa uma outra expressão performática identitária que poderia se manifestar em determinadas circunstâncias, como sinal de uma possibilidade. Ainda o enfoque de “cross-dressing” pode ser visto de forma metafórica no próprio Billy pois ele troca as luvas de boxe, símbolo de uma expressão de masculinidade tradicional que usa força bruta e a pancadaria, como o fizeram o pai e o avô nas aulas de boxe, pelas sapatilhas de “ballet”, um artefato comumente associado ao gênero feminino. É como se o empenho de Billy de se expressar pela dança estabelecesse um outro valor que desarma o outro mais que um duelo com as luvas de boxe, num espaço onde a força bruta é trocada pela sensibilidade. E isto leva o pai, o irmão, o professor e o próprio Billy a questionarem a sexualidade dele.

Numa cena na qual Billy esconde as sapatilhas de “ballet” e constata haver esquecido as luvas de boxe na escola, o pai lhe diz: ‘É melhor cuidar bem delas. Elas pertenceram ao meu pai!’

A marca do feminino está inscrita na mente e no corpo de Billy. Diálogos do filme associam o gosto de Billy pela música e pela dança às personagens femininas como a avó, a mãe e, finalmente, miss Wilkinson, a professora de ballet que se torna um tipo de mãe substituta e quem direciona a concretização do sonho de Billy, mostrado na cena final quando se vê Billy como integrante do corpo de bailarinos do Royal Ballet de Londres, na performance de *O Lago dos Cisnes*. Esta é outra referência emblemática do filme, pois o enredo do ballet trata da magia da transformação.

A dança em *Billy Elliot* está integrada a detalhes do cotidiano como mostra o cenário de casas típicas da classe trabalhadora onde Billy mora e o local da maioria das seqüências de dança do filme. Um exemplo é a seqüência do sapateado para expressar raiva, pois é pela dança que Billy libera a expressão de seus sentimentos.

O tom otimista de Billy conclui visualizando uma negociação do método tradicional de masculinidade por um novo parâmetro como se percebe na seqüência na qual Billy enfrenta o pai dançando. É também um momento em que se estabelece um possível paralelo entre “ballet”, “cross-dressing” e homossexualidade projetados no outro, pois Michael, o amigo de Billy é mostrado vestido com um saíote de bailarina.

Outra seqüência reforçadora da importância da negociação de um novo parâmetro de identidade abordada no filme aparece na seqüência voltada para a aceitação de Billy pela Royal Ballet School contrapondo-se ao final da greve dos mineiros. É destacado o marasmo e a rotina na performance da imagem de masculinidade tradicional visto no contexto social do filme. Enquanto Billy sobe às alturas na última cena do filme lembramos do grupo de mineiros descendo no elevador rumo às minas de carvão.

## **Estudos Socine de Cinema**

Seja pelos movimentos do “ballet”, seja pelo “cross-dressing” tomados como metáforas de “queerness” os dois filmes mostram de maneira leve temas sérios. Rompem com a convenção de representar a homossexualidade e o transexualismo comumente explorado no cinema como marcas de personagens adultos.

Questões de natureza identitária e de sexualidade começam desde a infância. Billy Elliot e Ludovic mostram que a tentativa de se imporem como indivíduos aponta para uma luta árdua pois a vida nunca é tão cor de rosa assim.

### **Referências Bibliográficas**

- BERTENS, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London & New York: Routledge, 2001.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York & London: Routledge, 1990.
- CULLER, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- GARBER, Marjorie. *Vested Interests: Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge, 1992.
- SEDGWICK, Eve Kosofski. *Epistemology of the Closet*. London: Penguin, 1990.

# **CINEMA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

## **O cinema como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre documentário, filme etnográfico e conhecimento<sup>1</sup>**

PAULO MENEZES

USP

No Bilan du Film Ethnographique de Paris (2000) foi projetado um documentário bastante especial. Este filme, chamado *Retour à Plozévet* (1999), realizou-se na comuna de St. Demers, na costa da Bretanha, e buscava refazer o mesmo trajeto de uma pesquisa e de um filme etnográfico realizado por Edgar Morin em meados da década de 60.

Um de seus pontos centrais referia-se ao cuidado com o tratamento visual que as mulheres tinham consigo, com suas vestimentas ornadas com rendas e babados, e ao tratamento peculiar que davam aos seus penteados, considerados um elemento fundamental da constituição de suas próprias identidades. Estes penteados, que se elevavam sobre as cabeças como uma espécie de coque alto em forma de leque, apareciam nas mais variadas situações cotidianas, no café da manhã, no trabalho diário na pequena fábrica, na missa dominical, estando presentes, portanto, em praticamente todas as atividades desenvolvidas por elas no decorrer de suas vidas, constituindo-se em decorrência num documento etnográfico de alto valor de registro de um modo de vida em vias de desaparecer.

No documentário realizado por Ariel Nathan, 30 anos depois, uma outra “realidade” teimou em se esgueirar por meio das comparações das imagens de então com as imagens de agora. Soube-se que aquelas roupas e penteados nunca foram peças de uso diário e cotidiano, não sendo utilizados jamais no café da manhã e menos ainda durante o árduo trabalho na pequena fábrica ainda quase artesanal. Essa “realidade” foi tomada como verdadeira pela simples existência do filme documental, sem que se colocassem em dúvidas as possibilidades práticas de se realizar um penteado daqueles (algo entre duas e três horas) em tempo de ainda se preparar um café da manhã e de sua possibilidade de sobreviver ao trabalho na fábrica durante toda uma jornada. O que se descobriu foi que tudo não passava de uma encenação para as câmeras, sob o comando do realizador-pesquisador, que transportou para o uso cotidiano determinados hábitos que só faziam sentido e só possuíam existência concreta justamente durante as horas do não-trabalho, durante os fins de semana.

Além do tempo para se pentear, uma segunda razão, mais prosaica e ao mesmo tempo mais significativa, é que os maridos não queriam que suas esposas aparecessem no filme sem que estivessem devidamente paramentadas, justamente pelo que distinguia aquela comunidade das outras em suas relações

com a tradição, o que lhe dava, portanto, dignidade e respeito. Assim, premidas pelas necessidades da “pesquisa” por um lado e pelas necessidades matrimoniais e familiares por outro, as mulheres de Plozévet começaram a cozinhar e a trabalhar como nunca dantes jamais haviam feito. O curioso do filme de 99 era justamente a placidez com que elas, 30 anos depois, simplesmente diziam a quem as entrevistava que “é *claro* que nós não trabalhávamos daquele jeito, pois não dava tempo... Mas o pesquisador pediu...” “E nossos maridos não queriam que aparecêssemos desarrumadas, que nos filmassem de qualquer maneira.” Estas mulheres, que deveriam expressar a sobrevivência de uma tradição e sua importância para a constituição das comunidades onde ela se efetivava, criaram para as câmeras uma “realidade” de segunda ordem, como verdade efetiva apenas enquanto verdade fílmica, distantes portanto das próprias tradições que, em princípio, deveriam estar ali expressando e reafirmando.

Barnouw<sup>2</sup> afirma que data do próprio nascimento do documentário como gênero, a introdução de pequenas “licenças poéticas” como formas de se construir um discurso enquanto documentário fílmico. Desde criar performances para a câmera, como fazia Roosevelt, a inserções “reconstituídas” de eventos, quando não se teve dúvidas em solicitar que “soldados britânicos fossem colocados em uniformes Boer para prover algumas escaramuças.” (p.23) Assim, “junto com tendências colonialistas, o filme documentário infectou-se com uma crescente falsificação” (p.24).

Nesta direção, não podemos nos furtar de questionar este tipo de imagens em seus significados epistemológicos e indagar o sentido destas “encenações” em meio a um “registro” de determinado grupo social.

Esta é uma pergunta que os pesquisadores do Museu do Homem, sede do Bilan Etnográfico, não deixaram de se fazer a partir da projeção do filme de Ariel Nathan e das questões que dele decorrem, em relação ao seu acervo de mais de 200.000 filmes etnográficos. Como distinguir ali o que é e o que não é *confiável* como etnografia. Seu problema se coloca nos seguintes termos: pensar-se um filme antropológico ou etnográfico implica pensar-se a *pesquisa* e a ética da *verdade* como critério básico de legitimação da fidelidade da informação ali contida.<sup>3</sup> Como explicita de maneira inequívoca Marc Piault, num subcapítulo chamado esclarecedoramente de “A *objetividade* declarada de uma imagem etnográfica”, ao afirmar que “os filmes trazidos pelos etnógrafos de campo dos primeiros decênios se queriam deliberadamente *positivistas*.”<sup>4</sup> Nesta acepção, a questão da confiabilidade da informação e da pesquisa expressa pelos filmes está diretamente vinculada à precisão da objetividade de se recolher do real aquilo que já nele está inscrito em sua organicidade, como propunha Durkheim.

Desde os clássicos da sociologia já se propõem três reais absolutamente diversos, nenhum deles, além de tudo, passível de ser apropriado diretamente pelos olhos. Para Durkheim, vale lembrar, se os fatos sociais estão inscritos no real é somente por meio do método que delimita com ele uma relação de *objetividade* que se pode eliminar do trajeto as motivações individuais que nos impedem de descobrir as *verdadeiras* causas dos fenômenos sociais. Para Weber e

Marx, o método aparece como a única possibilidade de se construir um real apreensível ao conhecimento e dotado de sentido.

Benjamin, por sua vez, alerta-nos que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”<sup>5</sup>. Ele ressalta que as fotos, diferentemente de serem objetos da mais pura reprodução mecânica<sup>6</sup> ou “representação” do real, como propõe a percepção vulgar, seriam veículos primordiais para se ver justamente aquilo que os olhos não conseguem ver. As imagens fotográficas nos colocariam frente a um mundo estranhamente inédito, imerso e disperso no aparentemente sempre visto<sup>7</sup>. “Um olhar lançado à esfera do ‘semelhante’ (...) deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças”<sup>8</sup>. O que se propõe aqui é um deslocamento do que seria “semelhante da relação imediata entre imagem e coisa para o caráter *construtivo da imagem*. Francastel já nos apontava que a imagem “existe em si, ela existe essencialmente no espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade”<sup>9</sup>. Com isso Francastel acentua que a referência primeira de qualquer imagem não é, como se poderia supor, a “realidade” física que a fez “nascer”. Ao contrário, podemos aqui perceber um redirecionamento de foco analítico, que se deslocaria de sua própria realidade enquanto imagem, e de qualquer “real” exterior a ela que lhe serviria de “modelo”, para os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria construção.

Discutimos no ano passado a impropriedade de se pensar imagens fílmicas como *reprodução*, como *duplo* e como *representação*<sup>10</sup>. Lembremos, apenas, como essas três noções que surgiram em contextos absolutamente diferenciadores passam a se identificar, a partir de meados do século XIX, com a entrada em cena da fotografia à época vista por alguns como superação das formas de representação propostas pela pintura realista inglesa e pela pintura naturalista francesa. Vimos que nem duplo nem representação foram conceitos cunhados a partir da *parecença* entre coisa e imagem da coisa. Nesta direção, o conceito de representação, a partir da constituição da noção de ciência do Renascimento, implica de maneira indelével a idéia de *Verdade*, *Verdade* sobre a *coisa* e nunca apenas a *imagem* desta mesma coisa.

Vários autores identificam o surgimento do filme etnográfico, sociológico e documentário quase que com o próprio nascimento do cinema<sup>11</sup>. Luc de Heusch aponta uma primeira distinção entre filme sociológico e etnográfico pelo tipo de sociedade a que se reportavam: de um lado as “exóticas”, “primitivas”, de outro, as industriais (ou em vias de)<sup>12</sup>. No caso do documentário, como fugir de sua raiz etimológica *documentum*, que significaria *modelo*, *demonstração*, *prova*. Por mais que os documentaristas possam argumentar que um documentário apresenta sempre uma visão determinada e parcial, dificilmente o público irá ao cinema achando a mesma coisa. Como aponta Roger Odin, “é ao espectador que cabe fazer a diferença entre uma ‘leitura documentarizante’, opondo-a a uma leitura ficcionante’. Odin definiu a leitura documentarizante como uma ‘construção pelo leitor de um *Enunciador pressupostamente real*’.”<sup>13</sup>

Pensando uma hierarquia entre ficção e filme etnográfico, é evidente o aumento gradativo do potencial de “verdade” herdado da noção de ciência do renascimento.

Se fizermos uma sociologia da antropologia, iremos vê-la surgir como um poderoso instrumento dos processos de colonização, para conhecer os “exóticos”, “os primitivos”, para melhor compreendê-los, para melhor dominá-los. Como fez Flaherty, que travou conhecimento com os esquimós da Baía de Hudson por ter sido para lá enviado para mapear fontes de minérios e de madeira para as explorações de William Mackenzie, grande construtor das ferrovias canadenses<sup>14</sup>.

É evidente que isso anda de mãos dadas com o positivismo fundante das Ciências Sociais, de Comte e Durkheim, ciência da ordem criada para promover a manutenção do social como uma forma de manter a organicidade das sociedades européias contra as revoluções do século XIX, contra as “doenças” sociais, expressando inequivocamente suas raízes profundamente conservadoras, social aqui entendido como sociedade européia, a única considerada “civilizada”.

Como, neste registro, pensar a questão da Verdade nas imagens, na relação entre Imagem e Real?

Guy Gauthier nos dá uma resposta emblemática: o *objeto teórico documentário* (englobando também os filmes sociológicos e etnográficos) tem como critério definidor fundamental a “ausência de atores”(p.5). Associado a isto está a ausência de qualquer “encenação”, de qualquer roteiro. “A ética do documental é talvez o que sobre quando tudo concedemos ao resto”(p.6). Para Luc de Heusch, “a autenticidade de um tal filme dito ‘documentário’ depende, no fundo, inteiramente da boa fé do realizador que afirma, por meio de sua obra: aqui está o que eu vi.”(p.36) Aqui o problema da Verdade é transferido de maneira inequívoca do campo da Ciência para as teias da Moral, o que é imensamente problemático, pois transfere o problema da credibilidade das imagens para a fé numa pretensa “consciência individual”. Como vimos, o surgimento do documentário é também o surgimento da falsificação documental, o que torna a questão proposta nestes termos absolutamente insustentável.

Existiria, então, um critério interno às próprias imagens que poderia ser tomado como base para distinguir estas várias *classificações* dos filmes?

Essa confusão teórica é expressa também de maneira acentuada nos filmes. Podemos apenas lembrar de Nanook (1922), uma espécie de pai fundador do documentário<sup>15</sup>, e do filme etnográfico<sup>16</sup>, e do filme sociológico<sup>17</sup>. Enfim, de todos. Mas, o que temos em Nanook, nos termos de De Heusch, é “Nanook interpretando o papel de Nanook”. E, ainda mais, um Nanook como deveria ser se ainda vivesse da maneira tradicional que, na época das filmagens, já não existia mais. O filme teve extirpado de suas seqüências todas as cenas onde surgiam as penetrações das “sociedades industriais” no *modus vivendi* dos esquimós, restando apenas duas como contraste: a do disco e da vitrola e a da garrafa de óleo de rícino<sup>18</sup>. Isso sem falar na cena da caça à foca, que sai completamente morta do buraco de onde deveria ter saído apenas agonizante. Mas,

como a verdadeira terminou por escapar de sua luta com Nanook, realizou-se novamente a cena com um dublê de corpo, quero dizer, dublê de foca, já devidamente retirada desta vida para não causar mais problemas para o diretor.

Uma classificação fundada na distinção temática (soc. industriais x não-industriais) nunca poderá se manter por muito tempo. O critério de “não existência de atores” e o de “não encenação” pode ser colocado em xeque e deitado por terra sem esforços. Quanto ao critério “ético” nem se fala.

Se os critérios internos são problemáticos, não é incomum buscar-se externamente às imagens o critério de legitimação do discurso visual: no caso do filme etnográfico, o fato de ele ser fruto de uma pesquisa “científica” e acadêmica, proposição visível em suas raízes positivistas. Esta definição busca transportar para a legitimação do discurso das imagens a legitimação do discurso da ciência e, no limite, do discurso de verdade da ciência como fonte de sua própria autenticidade.

Nesta confusão entre documentários e “documentários”, entre público e documentarista, acaba-se por fazer desaparecer os elementos constitutivos da percepção deste discurso como *construção* e, portanto, como sendo sempre parcial, direcionado e, no limite, interpretativo.

Mesmo que possamos argumentar que, para o cineasta documentarista, etnólogo ou sociólogo isto não seja assim, que eles têm plena percepção da construção de real que estão fazendo (mas será que têm mesmo?)<sup>19</sup>, para o público em geral o documentário (ou filme etnográfico) reproduz o real, mostra a verdade sobre um tema ou um fenômeno qualquer<sup>20</sup>. Nesta direção, o pressuposto de uma “realidade” do filme associada à “realidade” da coisa filmada não é possível de ser aniquilado por uma mera operação intelectual, por um mero ato da “consciência”.

Proponho que se entenda esta relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador, o que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações constituídas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos. Isto permite se pensar o tempo como entrecruzamentos e não como sucessão, nos termos de Benjamin, onde não existe linha reta entre o passado, o presente e o futuro, sendo a eternidade não o tempo infinito mas as infundáveis articulações do passado no presente, adquirindo, a cada vez, novos significados<sup>21</sup>. A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula.

Voltando a uma discussão que parece cada vez mais atual, todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação mas por ser um *ficcio*, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar<sup>22</sup>. *Ficcios* que possuem em relação àquilo que se convencionou chamar de real relações diferenciais. Relações essas que são a matéria-prima de uma investigação sociológica sobre cinema, pois esses filmes dizem mais *sobre as formas de se construir* um mundo do que sobre o mundo, propriamente dito. Nesta acepção, os filmes mais ficcionais são justamente os documentários, os sociológicos e os etnográficos, pois são filmes que escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os sistemas relacionais que constituem por meio de suas imagens. Seus próprios “gêneros” classificatórios legitimam sua percepção como verdades por meio do espectador, independente do que acham seus realizadores, e às vezes (e não poucas) por meio dos próprios cineastas, dublês de pesquisador e cientista<sup>23</sup>. No caso dos filmes sociológicos e etnográficos isto é levado ao extremo, pois, além de tudo, fundam seus critérios de legitimação na pesquisa acadêmica e científica, baluarte final das possibilidades de constituição de verdades, de verdades científicas.

### Notas

<sup>1</sup> Agradeço à FAPESP e ao CNPq.

<sup>2</sup> Cf. Barnouw, Erik. *Documentary – a history of the non-fiction film*. New York, Oxford University Press, 1993.

<sup>3</sup> Novas abordagens como as de Taussig em nada alteram os pressupostos iniciais de constituição da disciplina como área de conhecimento.

<sup>4</sup> Piauxt, Marc Henri. *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan, 2000, p. 108 (grifos meus).

<sup>5</sup> Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

<sup>6</sup> Cf. Bazin, p. 9-17.

<sup>7</sup> Cf. Paulo Menezes (A trama das imagens. São Paulo, Edusp, 1997, esp. Cap. I).

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. A doutrina das semelhanças. In: op. cit., p. 108 (grifo meu).

<sup>9</sup> Francastel, Pierre. Les mécanismes de l’illusion filmique, In: *L’image, La Vision et L’imagination – de la peinture au cinéma*. Paris, Denöel/Gonthier, 1983, p. 193.

<sup>10</sup> Cf. Problematizando a “representação”: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade, in: Ramos, Mourão, Catani e Gatti (orgs.). *Estudos de Cinema 2000 SOCINE*. Porto Alegre, Sulina, p. 333-348.

<sup>11</sup> Cf. Gauthier, Guy. *Le documentaire – un autre cinéma*. Paris, Nathan, 1995, Barnouw, Heusch, e Piauxt.

<sup>12</sup> Cf. Heusch, p. 26-33.

<sup>13</sup> Cf. Gauthier, p. 163.

<sup>14</sup> Cf. Barnouw, p. 33, Gauthier, p. 41 e Piauxt, p. 69.

<sup>15</sup> Cf. Gauthier, p. 9.

<sup>16</sup> Citado como a opinião de Luc de Heusch. Piault, ao contrário, vê nos filmes do brasileiro Thomas Reis, fotógrafo e cinegrafista das expedições de Rondon, o nascimento da etnografia filmada. (Cf. Piault, p.68, 40-42).

<sup>17</sup> Paul Rotha, em Luc de Heusch (p. 33).

<sup>18</sup> Cf. Barnouw, p. 36-38.

<sup>19</sup> Vale a pena lembrar aqui das ilustrativas discussões de intelectuais e historiadores indignados a respeito da (in)“fidelidade” da minissérie da rede Globo, *O Quinto dos Infernos*.

<sup>20</sup> Por exemplo, o programa Linha Direta da Globo, onde várias vezes os telespectadores denunciaram o ator como sendo o criminoso.

<sup>21</sup> Cf. Benjamin, Walter. *A Imagem de Proust*. In: op. cit., p. 36-49.

<sup>22</sup> Veja-se a discussão realizada em *A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, São Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994.

<sup>23</sup> Sempre encontro neste ponto a objeção de colegas cientistas sociais e das faculdades de cinema que afirmam que é claro que todo documentarista sabe que seu filme é um recorte e uma visão parcial do mundo e que não expressa nenhuma verdade. Para reforço de minha posição, cito apenas a entrevista de Vladimir Carvalho, documentarista assumido, publicada na *Revista de Cinema*, nº 16, agosto de 2001, p. 74-75, Ed. Krahô, que apresenta o esclarecedor título de “O documentário como *verdade*” (grifo meu), onde ele afirma que “a poesia do documentário é a verdade”. Assim, mesmo que, para alguns (que teimo em não achar que são muitos) esta parcialidade esteja sempre muito clara, esta matéria reforça a idéia de que para outros muitos, de jornalistas a cineastas passando pelo público em geral, documentário é, *sim*, sinônimo de *verdade*.

## **Cinema documentário e ciências sociais: um diálogo profícuo**

ANTONÁDIA MONTEIRO BORGES

UNB, DOUTORANDA

DÁCIA IBIAPINA

UNB

*O limite expressivo do cientista social e a contribuição do cinema documentário para a ampliação deste limite*

O cinema documentário é uma forma de expressão com atributos específicos que pode, eventualmente, ser utilizado como um recurso metodológico e de divulgação da produção científica sociológica. Para além deste uso instrumental, o filme documentário pode contribuir para que a abordagem sociológica de determinados temas possa avançar para além da composição verbal ou escrita dos resultados de pesquisa e adquirir um “status”, ao mesmo tempo, teórico e poético.

Muitas vezes o cientista social depara-se com o limite expressivo do texto escrito para retratar o fenómeno social que pretende apreender e textualizar. O cinema documentário, a fotografia, bem como outras formas de expressão audiovisual podem contribuir para a ampliação deste limite. Neste texto, trataremos do cinema documentário e de sua relação com as Ciências Sociais. Por cinema documentário estamos entendendo filmes ou vídeos movidos pelo desejo dos seus realizadores de compartilhar com os espectadores e com as pessoas filmadas, questões, histórias, experiências, etc., com as quais se confrontaram durante a própria realização do documentário.

Para além do interminável debate sobre as fronteiras entre as Ciências Sociais e outros campos de conhecimento, como por exemplo o do cinema-documentário, queremos analisar casos em que trabalhar nesta última fronteira pode ser criativo e profícuo, sem prejuízo do processo interpretativo ou do esforço teórico do cientista social, nem da proposta estética e poética do cineasta documentarista.

Ao recorrer ao texto cinematográfico, as Ciências Sociais preservariam um espaço não só de expressão de suas reflexões, mas ampliariam o diálogo com os cineastas documentaristas, com outros realizadores audiovisuais e, principalmente, com as pessoas que assistem e/ou são retratadas nestes trabalhos. Se o texto escrito tem se mostrado circunscrito aos letrados que compartilham em tese de uma mesma lógica, a imagem é acessível também àqueles a quem o texto escrito acadêmico não é íntimo. Este parece ser o lugar onde as Ciên-

cias Sociais não estão presentes e deveriam estar. Esta colaboração poderia gerar um diálogo enriquecedor em vez da cisão contínua e a demarcação estrita de domínios de um campo e de outro, constitutivo de uma outra possibilidade de expressão da reflexão sociológica.

### **Breve retrospecto**

O debate em torno da fronteira entre Literatura e Ciências Sociais nos serve de inspiração inicial para discutirmos este suposto limite no caso das manifestações audiovisuais. Há um certo ponto pacífico acerca do caráter (proto)sociológico de certas obras literárias. No caso brasileiro, um exemplo clássico, extremamente debatido é o da obra *Os Sertões*. Teria Euclides da Cunha escrito um texto científico ou literário? O pesquisador alemão Berthold Zilly (1996), tradutor de *Os Sertões* para a língua alemã, afirma que este texto é Literatura e Ciência ao mesmo tempo. Também em Graciliano Ramos é possível apontar uma leitura sociológica da realidade brasileira, em especial do sertão nordestino (Melo, 2001).

No entanto, o caminho inverso é trilhado com extrema dificuldade. Apesar de alguns cientistas sociais estarem discutindo atualmente a forma textual dos resultados de suas pesquisas, como um aspecto importante do trabalho que realizam, agregar elementos estético-poéticos ao texto científico segue sendo um desafio, ou mesmo um desvio, para alguns pesquisadores. Ao tentar trabalhar na fronteira entre Ciências Sociais e Literatura, o cientista social que se pretende autor enfrenta inúmeros preconceitos e prejuízos inerentes à própria disciplina. A fronteira entre as Ciências Sociais e as chamadas artes visuais é igualmente problemática.

Uma das dificuldades clássicas das Ciências Sociais em se relacionar com as imagens advém da unanimidade do texto escrito, que se constituiu na forma canônica de expressar a compreensão sociológica (Geertz, 1983). Podemos atribuir esta hegemonia ao fato de as Ciências Sociais terem nascido numa época em que os recursos e as técnicas audiovisuais não eram tão disponíveis quanto são atualmente.

Mesmo assim, se tomarmos a obra de Malinowski, paradigma para a Antropologia, vamos ver em um determinado momento (Malinowski, s/d), o quanto ele lamenta não ter utilizado a fotografia com mais desenvoltura e menos restrições. Embora a caderneta de campo seja o apoio da memória do antropólogo – e disso ninguém duvide –, as fotos seriam um outro tipo de diário de campo, um diário que só é escrito quando revelado e impresso o filme e, quando isso acontece, até mesmo o que não foi visto pelo antropólogo vem à tona.

Aí certamente reside o ponto de maior desconfiança das Ciências Sociais em relação ao uso da imagem. Como provar que há teoria, em um instantâneo que não pode ser mediado totalmente pela razão do pesquisador, onde emergem mesmo processos inconscientes de apreensão do mundo? Há uma dificul-

dade em perceber a imagem como um experimento teórico, assim como a possibilidade de apresentar teoria em forma de imagem. Esta tende a ser uma das raízes da dúvida ou mesmo da negação do caráter científico da imagem na teoria social. Como provar que a teoria interpretativa do cientista social está presente em uma foto ou em um filme, por exemplo?

Neste debate, no entanto, uma questão fica sem resposta e por isso se impõe frente a nossa reflexão: como retratar através da palavra, um fenômeno que não pode ser bem apreendido pelo texto que o cientista social consegue produzir? Uma das possibilidades seria através da imagem, do áudio, do vídeo, criando uma espécie de hipertexto. Jean Rouch foi um precursor neste sentido com relação ao filme etnográfico, ou à antropologia fílmica como prefere Claudine de France (2000). Autores mais recentes, como por exemplo Loïc Wacquant (1996), têm experimentado com o hipertexto etnográfico.

Mas esta possibilidade somente se abre a partir do momento em que percebemos que mesmo sem consciência absoluta sobre o instantâneo, o modo de olhar, de perceber a luz e os sons, constitui sem dúvida parte da formação do antropólogo, tanto quanto do cineasta documentarista. Sebastião Salgado tem mencionado em entrevistas e palestras que sua preferência pelo uso do contraluz na fotografia resulta de uma espécie de pedagogia do olhar. Ele afirma que se habituou a olhar o mundo em contraluz, ainda quando criança, vivendo entre montanhas no interior de Minas Gerais. O antropólogo, como o fotógrafo e o cineasta, não lidam apenas com a luz disponível, ele recorta a realidade, seja na caderneta de campo, seja no enquadramento da imagem, fazendo a lapidação de um suposto dado bruto. Ao extrair esta pedra, a estamos lapidando.

### **A polaroide e o continuista**

Se Malinowski redime a fotografia anos depois de consagrar o texto etnográfico, podemos dizer que até hoje esta questão permanece. Muitos tabus persistem em torno do uso de qualquer instrumento audiovisual na construção etnográfica e sociológica. A base para esta crítica ao uso da imagem está em uma concepção da Ciência como algo sob o domínio e consciência do pesquisador e, mais ainda, somente possível de ser expressa legitimamente através da construção textual escrita.

Malinowski via a fotografia como um recurso metodológico e este é um ponto pacífico para a maioria dos cientistas sociais. A fotografia, o recurso visual ou audiovisual, têm uma contribuição a dar, reproduzindo o momento do campo, auxiliando a memória do pesquisador. Seria só este o lugar permitido à fotografia e ao audiovisual nas Ciências Sociais? Seria o diário de campo o único lugar da imagem no trabalho etnográfico?

O cinema e a fotografia têm sido também utilizadas como recursos de divulgação do trabalho científico, especialmente a fotografia, ora para dar leveza ao texto científico, ora para ilustrar ou comprovar visualmente as hipóteses do pesquisador, ou ainda como documento/monumento do tempo e lugar da

pesquisa. Há ainda os que elegem filmes e fotos como fontes de pesquisa, especialmente no campo da história e da memória, encontrando ali informações visuais e audiovisuais sobre objetos e períodos pesquisados. Raros porém são os casos em que as imagens são tomadas como centrais na pesquisa em Ciências Sociais e não como meros instrumentos acessórios. No caso, a centralidade consistiria em tomar as imagens, bem como os processos de sua produção, como indissociáveis e constitutivos do processo interpretativo e do esforço teórico do pesquisador, ocupando o lugar do que o cientista social não consegue comunicar adequadamente por meio do texto escrito.

Um exemplo deste diálogo fundamental, apresentado de um modo tácito, vemos no documentário *Arraial do Cabo* – de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, realizado em 1959 – marcado profundamente pelo trabalho etnográfico de Heloísa Torres. O documentarista brasileiro Sérgio Muniz realizou também uma experiência neste campo quando rodou em Santa Brígida, no sertão da Bahia, o filme *O Povo do Velho Pedro*, em 1967. Neste caso, a realização do filme foi precedida pela pesquisa de Maria Isaura Pereira de Queiroz, cujos resultados foram publicados no livro *Sociologia e Folclore: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano*. Aqui houve uma clivagem temporal, já que a realização do filme foi posterior à realização da pesquisa de campo. Embora o filme tenha uma clara preocupação sociológica, na vertente do que Jean-Claude Bernardet (1985), denominou, com muita pertinência, de filme sociológico, não houve cooperação entre o cientista social e o documentarista, nem durante a pesquisa de campo, nem durante as filmagens. O próprio diretor do filme afirmou, em entrevista, ter tomado o livro da pesquisadora como ponto de partida de seu filme, e nada além disto.

Mais recentemente, podemos encontrar este diálogo nos últimos filmes de Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, 1999; *Babilônia 2000*, 2000), realizados a partir de um trabalho etnográfico intenso, feito em equipe. Estes filmes retomam o ponto que inicialmente discutimos neste texto. Trata-se de *obras artísticas que são também um exercício de compreensão do mundo*. Poderíamos nos perguntar se estes filmes são exemplos de Ciências Sociais. Esta questão, embora não tenha uma resposta fácil e unânime, merece uma reflexão.

Eduardo Coutinho, por exemplo, admite que nem todo fenômeno social cabe no tempo do cinema. Quando indagado sobre a ausência de rituais no filme *Santo Forte*, respondeu que os rituais têm um tempo que deve ser respeitado. Ou se traz o ritual em toda a sua extensão, ou não se o traz. Neste caso, o texto permanece o lugar por excelência para tratar deste tipo de fenômeno (Turner, 1957 e 1989). Esta opinião não é unânime, como demonstram vários filmes etnográficos que apresentam ao espectador uma leitura da visão de mundo de determinados seres humanos ou grupos sociais, enfatizando exatamente os seus rituais, quase nunca apresentados em seu tempo real.

Mas, e o caminho inverso? No caso do cientista social, pode ele, legitimamente, lançar mão de recursos audiovisuais para expressar a compreensão teórica alcançada? Por que fazê-lo? Como fazê-lo?

Não temos a pretensão de dar respostas cabais a estas questões. No entanto, gostaríamos de discutir brevemente a última delas, relacionada diretamente com o processo de produção do filme documentário no contexto da pesquisa em Ciências Sociais. A quem compete fazer as imagens? Como ficaria a divisão do trabalho neste caso? Claudine de France menciona o “antropólogo-cineasta”, um cientista social “de quem apreendemos aquilo que exprime a partir daquilo que mostra” (Claudine de France, 2000, p. 18). Ressalta, ainda, a necessidade de que o pesquisador seja também o operador da câmara, responsável pelo que denomina de “suave rigor da descrição” etnográfica visual ou audiovisual, recomendando ainda que o pesquisador faça também, se possível, a edição do material. O “antropólogo-cineasta” seria responsável e autor de seu filme, tanto quanto o escritor é responsável pelo seu texto.

Sem desconhecer esta possibilidade, já consagrada em vários filmes etnográficos, gostaríamos de apontar outra, onde o cientista social trabalha em parceria com o cineasta documentarista que, por sua vez, conta com a colaboração de uma equipe de especialistas em captação de sons e imagens bem como em sua edição. As desvantagens deste tipo de trabalho, apontadas pelos cientistas sociais, são geralmente o custo adicional para o projeto de pesquisa, bem como a presença, durante a pesquisa de campo, de um número maior de pessoas e de equipamentos. Argumenta-se ainda que, como os cineastas e os técnicos não são versados nas teorias sociais e etnográficas, não teriam a sensibilidade necessária para atuarem em campo, respeitando o tempo e as rotinas das pessoas e da comunidade a ser pesquisada e filmada. Teme-se ainda pela formação do cineasta e dos técnicos, mais preocupados com questões estéticas e técnicas do que com questões científicas; mais acostumados com o *mise en scène* dos filmes de ficção e dos documentários para a televisão do que com o *mise en scène* da pesquisa social.

Tais questões certamente são pertinentes e representam um desafio à cooperação entre os cientistas sociais e os documentaristas, porém não devem ser erigidas em uma barreira intransponível entre os dois campos profissionais, já que ambos buscam apreender e representar o real. Por outro lado, nunca é demais lembrar que o excesso de simplificação no processo de produção de um filme pode torná-lo precário e maçante para o espectador, mesmo quando se trata, digamos, de um espectador “interessado”, como por exemplo, outro cientista social. Ressalte-se, também, que o cineasta, documentarista, geralmente, não escolhe sua profissão por acaso, sendo sensível aos mesmos temas e problemas com os quais lida o cientista social, havendo inclusive casos de migração entre os dois campos, como por exemplo, o de Jean Rouch. Se é possível migrar entre os dois campos, como não seria possível cooperar em um trabalho em equipe?

Se até aqui, colocamos a demanda pela cooperação entre os dois campos, tomando as Ciências Sociais como ponto de partida, abordaremos a seguir igual necessidade a partir do trabalho do cineasta-documentarista. Pesquisas sociológicas e antropológicas podem servir de inspiração e de informação para o cineasta documentarista, tanto quanto filmes documentários podem motivar e infor-

mar os cientistas sociais. Além disso, o cineasta, ao incorporar em sua equipe de realização de um documentário, um pesquisador que tenha realizado pesquisas de campo na região onde o filme vai ser realizado, pode agregar ao processo de produção o conhecimento acumulado do pesquisador sobre a cultura do grupo que vai ser filmado: o conhecimento da língua (quando for o caso), as regras de funcionamento, os limites impostos ao que vem de fora, os contatos, questões sócioantropológicas a serem elucidadas no filme, formas de retribuição adequadas, etc; o que não significa reificar os conhecimentos do pesquisador sobre o grupo, pois o processo de realização do filme é uma oportunidade privilegiada para a emergência de novas formas de relacionamento e novos conhecimentos, tanto para o cineasta e sua equipe, quanto para o pesquisador.

Para David Turton, consultor antropológico da série inglesa *Disappearing World*<sup>1</sup>, um bom teste que o pesquisador pode fazer para avaliar a cooperação entre o cientista social e a equipe de cinema durante a realização das filmagens consiste em observar seus próprios sentimentos: sente-se desconfortável? Ou heróico? Neste caso, segundo este pesquisador, sentir-se desconfortável pode ser um sinal de que a cooperação está funcionando bem, ou seja, significa que o pesquisador está aberto à quebra do monopólio da representação do outro pela Antropologia, a novas possibilidades de interação com as pessoas a serem filmadas, bem como com a equipe e com o processo de realização do filme.

### **Ensaio e erro**

Se, em um primeiro momento, destacamos obras audiovisuais que tematizam muito bem as relações entre Ciências Sociais e Artes Visuais, devemos destacar agora outras que se expandem como receitas para um mundo melhor. De caráter voltado à intervenção, estas reivindicam para si o papel de predizer aquilo a que as ciências sociais estariam se furtando.

Assim como os chamados “think tanks”<sup>2</sup>, vemos proliferarem obras documentais, seja no cinema ou na fotografia, que arrogam para si um papel fundamental para a mudança social, ao mesmo tempo em que desautorizam o processo de conhecimento acadêmico. Acreditamos que o modo como os problemas sociais são retratados nestas produções audiovisuais não é propriamente sociológico. Sem dúvida, tais realizações servem a fins políticos e ideológicos contemporâneos e, não por isso, menos escusos.

A estetização da miséria, de práticas religiosas ou da violência, por exemplo, tende muitas vezes a transformar em monumentos estáticos o que deveria ser o documento de um processo social dinâmico. Por esta via, produz-se uma reificação dos fatos sociais, corroborando o senso comum, impedindo uma reflexão sobre estes fatos.

Esse tipo de produção tem adquirido tanto prestígio que acabou penetrando no espaço acadêmico, principalmente neste momento em que existem canais específicos de televisão destinados a dar vazão a tais produtos audiovisuais (GNT, Futura, Discovery, por exemplo). O fascínio que causam os temas “da

## Estudos Socine de Cinema

moda” impede a construção de uma reflexão mais comprometida com o processo histórico que deu origem a tais demandas, produzindo uma pseudo-reflexão sociológica, cada vez mais legitimada.

Frente a estas obras, qual o papel das Ciências Sociais? Ignorá-las? Criticá-las? Imitá-las? Ficar a reboque delas?

Ao recorrer ao texto imagético, as Ciências Sociais preservariam um espaço não só de expressão de suas reflexões, mas ampliariam o diálogo com os realizadores audiovisuais e, principalmente, com as pessoas que assistem e/ou são retratadas nestes trabalhos.

## Notas

<sup>1</sup> Esta série é um bom exemplo de cooperação entre a Antropologia e o documentário em sua versão televisiva. Apesar das especificidades dos dois campos e das dificuldades em fazê-los funcionar juntos na produção da série, foram realizados e veiculados mais de 50 programas de uma hora de duração, desde 1970. Outros exemplos semelhantes podem ser encontrados em países como Estados Unidos, Reino Unido, Japão, Bélgica, entre outros, analisados por Faye Ginsburg (1997).

<sup>2</sup> “... instituições (ou filmes, no caso) que proporcionam a poderosos governos e outras agências, não tanto o que esses querem saber, mas o que querem que outros percebam como conhecimento real” (Herzfeld, 2000:5). Livre tradução.

## Referências Bibliográficas

- BERNARDET, J.C., *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- GBERTZ, C., *Local knowledge: further essays in interpretative anthropology*. New York, Basic, 1983.
- GINSBURG, F., “Etnografias nas ondas aéreas: a apresentação da antropologia nas televisões americana, britânica, belga e japonesa”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, NAI, 5(2), 1997, pp. 21-51.
- HERZFELD, M., “Anthropology and the politics of significance”. *Etnográfica*, vol. 4, n.1, maio/2000.
- MALINOWSKI, B. *El cultivo de la tierra y los ritos agrícolas en las islas Trobriand*. Barcelona, Labor. s/d.
- MELO, A. A. M. C., “Pensando o Brasil: os escritos de Graciliano Ramos durante o Estado Novo”, in: Almeida, A. M. de, Zilly, B., Lima, E. N. de (orgs.), *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro, FAPERJ/MAUAD, 2001.
- QUEIROZ, M. I. P., *Sociologia e Folclore: a dança de São Gonçalo num povoado bahiano*. Salvador, Fundação para o Desenvolvimento da Ciência na Bahia, 1958.
- TURTON, D., “O saber antropológico e a cultura das teletransmissões”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, NAI, 5(2), 1997, pp. 13-20.
- TURNER, V., *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Schism and continuity in an African society*. Manchester, Manchester

University Press, 1957.

WACQUANT, L., "The self-inflicted irrelevance of american academics", *Academe*, 82 (4), 18-23, 1996.

ZILLY, B. "Um depoimento brasileiro para a história universal – traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha", *Estudos Sociedade e Agricultura*, n.9, outubro, 1997.

### **Filmes**

*Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959.

*Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, 2000.

*O Povo do Velho Pedro*, de Sérgio Muniz, 1967.

*Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, 1999.

### **Série de televisão**

*Disappearing World*, Granada Television, Reino Unido.

**GLAUBERIANAS**

## É preciso devorar a cabeça de Glauber

REGINA MOTA  
UFMG E PUC-SP

Este artigo apresenta a importância da participação de Glauber Rocha no programa *Abertura*, que foi ao ar de 1979 a 1980, na Rede Tupi de Televisão. Seu testamento político e estético se desdobra em discussões que relevam a cena da cultura e da política brasileiras. Como em seus filmes, por meio de alegorias, Glauber dá uma dimensão épica ao programa, reduzindo os atos humanos à sua significação histórica. Tudo isso feito *ao vivo*, com fatos e personagens que remetiam ao momento da abertura política, como Brizola, negro favelado e traficante que participava do programa alegorizando o temido Leonel Brizola, ainda no exílio.

Rever o programa ético e estético de Glauber Rocha, passados 20 anos de sua morte, nos leva a repensar o papel da política cultural na vida política do país.

O programa *Abertura* foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980, quando a emissora Tupi saiu do ar, depois de um incêndio em suas instalações. Mas nada se compara à participação incendiária de Glauber Rocha nos primeiros 10 meses do programa. Se podemos falar em ruptura na televisão, os quadros de participação de Glauber continuam testemunhando, ainda hoje, a única destruição radical da paz doméstica da televisão brasileira, na época ainda contaminada pelo jugo da censura, imposta aos meios de comunicação durante os 15 anos da ditadura militar.

A idéia do programa *Abertura* era criar, no ar, uma espécie de metalinguagem do processo de abertura política que se constituía na passagem entre o governo do general Geisel e o do general Figueiredo. O então ministro da Justiça, Petrônio Portela, foi o artífice dessa empreitada. Ele deu carta branca para que Fernando Barbosa Lima, diretor do programa, retomasse o debate de questões nacionais colocando no ar entrevistas com políticos, artistas e intelectuais, ausentes da mídia há quase duas décadas.

Apenas a presença desses rostos e vozes na televisão era em si mesma revolucionária, não bastasse o tratamento inovador e provocativo do programa, expresso em angulações e movimentos de câmera, nas vinhetas, no encadeamento dos quadros ou na estranha presença de musas ou artistas fazendo entrevistas sérias.

Um balanço geral do potencial de comunicação do programa *Abertura* demonstra como ele se transformou num fato político debatido na mídia impressa, promovendo um diálogo raro entre formadores de opinião.

## Cinema brasileiro e televisão

Outra nota destoante do programa Abertura é a participação de um artista egresso do cinema nacional, o que contrariava a regra vigente. A televisão era e ainda hoje continua sendo, para boa parte dos produtores cinematográficos, uma arte menor. Nos anos 70, alguns cineastas participaram do programa *Globo Repórter* como roteiristas e diretores, como Eduardo Coutinho, Walter Lima Jr, João Batista de Andrade e Paulo Gil Soares, sempre atrás das câmeras. Glauber Rocha assume o espaço da TV para fazer circular as suas idéias sobre e para o Brasil.

Rever a obra e o pensamento de Glauber nos ajuda a pensar a necessidade de construir ideologias que possam abarcar nossa diversidade – centro do pensamento de Glauber. A preocupação com uma pluralidade ideológica, em oposição ao vício colonialista de aceitação e adesão a idéias exógenas, está expressa em grande parte de seus textos e enunciada em seus manifestos, que fazem parte do arcabouço conceitual do Cinema Novo.

No manifesto *Estética da fome*<sup>1</sup>, Glauber preconizava que as reações entre a nossa cultura e a cultura civilizada sempre se davam a partir da análise do observador estrangeiro, que, no lugar de tomar a nossa miséria como um sintoma trágico, cultiva o saber dessa miséria como dado formal para o seu campo de interesse.

*“A fome latina não é simplesmente um sintoma alarmante, é o nervo da sociedade mesma. Só uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode se superar qualitativamente. E a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. Uma estética da violência, mais do que primitiva, é revolucionária, ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado – só assim o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.”*

Aqui interessa reafirmar que se trata do mundo de representação de imagens proposto por essa pedagogia da violência que, para Glauber, seria mais positivo do que debater a revolução em bares e nas praias do Rio de Janeiro.

O seu expresso viés anticolonialista remete, por sua vez, a um nacionalismo cuja complexidade no pensamento de Glauber justifica a grande dificuldade tanto da esquerda quanto da direita para enquadrá-lo em seus esquemas doutrinários, como ele próprio afirma:

*“Sou rigorosamente nacionalista. Sou anti-soviético, antiamericano, antichinês, anti-social-democracia européia. Acho que no Brasil nós temos realmente possibilidade de criar um modelo político novo, e essa idéia não é um absurdo do ponto de vista da imaginação. Ela encontra inclusive raízes em nossa cultura.”*<sup>2</sup>

Glauber pensava o Brasil e o Terceiro Mundo numa dimensão universal e acreditava que seria possível tirar proveito de nossa diversidade criando uma espécie de democracia greco-tupy, integrando as nossas raízes culturais aos ideais democráticos da *pólis* grega.

## Consciência em transe ou a dialética do bem e do mal

O cinema e a TV eram para Glauber Rocha instrumentos de fazer ver, que poderiam ser utilizados para se criar uma consciência de uma realidade constituída por mitos. Para ele, o caráter ideogramático do audiovisual era ideal para a pesquisa dos signos. Sendo o mito um ideograma primário, ele serviria para nos auto-reconhecermos. Alia-se isso ao traço fundamental de uma cultura historicamente ligada à saga, ao épico, na qual a língua e o mito materializam as tradições, as crenças e, principalmente, as relações arcaicas de dominação.

O desafio do audiovisual seria o de fazer surgir, diante dos nossos olhos e ouvidos, uma *consciência em transe*. Nem a boa nem a má consciência, mas “a liberação anárquica do pensamento para integrar a obra e o público, dando ao público a consciência de sua própria existência”. Glauber reafirma assim as lições da escola soviética, do neo-realismo e do teatro brechtiano, ao reduzir os atos humanos a uma significação histórica, dando a eles a dimensão de espetáculos épicos.

Sua propedêutica vai se materializar numa série de procedimentos presentes em todos os seus filmes e exemplarmente no programa *Abertura*. Essa consciência fluida e ambígua se manifesta pelo transe da pluralidade de vozes de seus personagens, na criação de duplos ou na multiplicação de ângulos, mostrando simultaneamente as diversas facetas de uma mesma questão, ou criando um total estranhamento. Esse método, essencialmente barroco, pode ser reconhecido nas cenas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando Corisco assume a *persona* de Lampião afirmando ter duas cabeças: “Uma pensando por dentro e a outra pensando por fora”. Assim como o personagem, a câmera se multiplica, deslocando o ponto de vista de maneira evidente, fazendo o quadro saltar junto com Corisco.

Em *Di/Glauber*, a encenação do velório conta com personagens da vida real transformados em intercessores<sup>3</sup>, como Joel Barcelos fazendo o papel do próprio diretor, do qual ouvimos a voz em *off* e ao vivo, dirigindo, refletindo, descrevendo, declamando. Também as imagens e o som não se limitam ao espaço do velório, e os quadros do pintor, interferidos pelo corpo do ator Antônio Pitanga, como que invadem a cerimônia, operando a sua dessacralização.

No *Abertura*, Glauber vai utilizar a manobra do desdobramento tomando personagens da vida real, como Brizola (favelado) e Severino (retirante), para representar o povo brasileiro na televisão. Esses intercessores, por sua vez, serão multiplicados por elementos alegóricos, como as máscaras utilizadas para desmascarar/mascarar a cultura nacional, o cinema nacional, a literatura ou a história. A encenação de Glauber impunha o transe a TV, especializada em evitá-lo, contorná-lo, ou domesticá-lo, já que a sua natureza eletrônica desde sempre tende ao descontrole, próprio das emissões ao vivo, em que o real pode vir a se insurgir.

Independentemente da montagem que o quadro sofria, os espectadores, expostos aos novos procedimentos televisuais glauberianos, eram obrigados a

um deslocamento de suas consciências. Em primeiro lugar, por tomarem consciência de sua própria existência, e depois por tomarem consciência da existência da própria televisão, que naquele momento, perdia parte de sua inocência.

O personagem que melhor encarnou essa *consciência em transe*, que para Glauber era a força que movimentava esse país, foi Antônio das Mortes, o matador de cangaceiro. Incapaz de resolver tanto o problema do bem como o do mal, matava os pobres para não deixá-los morrer de fome, e assim servia ao mesmo tempo a Deus e ao Diabo. Os personagens do programa *Abertura*, como Antônio das Mortes, tinham má consciência dos problemas políticos e sociais, mas deixaram registrada no vídeo a sua sabedoria milenar, de quem sabe o lugar dos despossuídos numa sociedade onde a democracia existe apenas para os que têm posses.

O programa causou polêmica entre jornalistas – alvo predileto do diretor –, que insistiam em afirmar que Glauber não respeitava os humildes participantes, cobrando-lhe uma atitude populista, condizente com o mito paternalista da dominação. Glauber encenava: “Estou passando o poder ao povo”, transferindo o microfone para Brizola, ou sugerindo que ele se elegeesse deputado federal, quando houvesse eleições livres no país.

Nos seus diversos ensaios audiovisuais, Glauber Rocha experimentou formas de questionamento das nossas estruturas arcaicas e coloniais e buscou extrair, das características da nossa cultura encarnada em personagens da literatura e do cinema, as novas possibilidades de compreensão da sociedade brasileira. Ele afirmava que as velhas interpretações econômicas, sociológicas e antropológicas pouco valiam diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe.

Segundo Glauber, Macunaíma, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo desse misterioso questionário. E Antônio das Mortes – por todos os santos e orixás, amém! – tenta responder outro capítulo, “*porque precisamos também de santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX*”.

### Notas

<sup>1</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro:Alhambra/Embrafilme,1981

<sup>2</sup> BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. São Paulo, Cia das Letras, 1997. p.59

<sup>3</sup> O termo aqui é usado no sentido que lhe confere Gilles Deleuze, discutindo a função do artista numa sociedade colonizada. Segundo Deleuze, Glauber destruía de dentro os mitos, se dando “intercessores, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficionar por si próprias, de criar lendas, fabular. o autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir.” DELEUZE, Gilles. *Imagem Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1985. p.264

### **Referências Bibliográficas**

- BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. São Paulo, Cia das Letras, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- FEIJÓ, Martin César. *Anabasis Glauber*. São Paulo, Anabasis, 1996.
- MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber, um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981.

# **Repetição e violência: sintomas em A Idade da Terra (1980) (Glauber Rocha)**

REGINA GLÓRIA ANDRADE  
UERJ

*A produção filmica deste cineasta da noite é como o rio Amazonas: contém em seu leito a confluência de diversas águas. Nem só de Negro e Solimões faz-se o grande rio. Assim é A Idade da Terra. Aliás, a metáfora é boa. O sonho de Glauber consiste em decifrar este gigantesco sonho social chamado Brasil. Quer tornar consciente o inconsciente brasileiro, surpreender o que é isto – brasilidade. Noutras palavras: descobrir o que há de singular e específico nesta terra que a faça distinguir-se de todas as outras.*  
Eduardo Mascarenhas

## **Introdução**

Este trabalho visa enfocar, principalmente, os sintomas da repetição e violência, presentes no filme *A Idade da Terra* (1980) do diretor Glauber Rocha. A escolha deste filme para o presente trabalho deu-se por motivos que relaciono a seguir: o primeiro está vinculado ao aspecto, constantemente sublinhado por Glauber Rocha, da busca de uma arte engajada que incluísse sensibilidade estética.

Um segundo motivo é trazido por constantes reflexões glauberianas sobre o Brasil, das quais *A Idade da Terra* é o produto mais instigante. O terceiro motivo liga-se ao fato de que, particularmente, neste filme, foram realizados vários desejos do artista, em especial, o de interação com o povo, o que se deu em *A Idade da Terra* em várias cenas de natureza documentária.

Por fim, um quarto motivo. Glauber Rocha ao se pronunciar sobre *A Idade da Terra*, disse:

O que eu poderia dizer é que tive prazer ao fazer o filme, foi o único filme que não me torturou e que, depois, tive o prazer de rever. (Rocha, 1983:254).

## **1. Antecedentes do filme A Idade da Terra e a revolução imaginária da Estética ou a Estética do Sonho**

Em 1971, na Columbia University (Nova York), Glauber fez uma revisão de sua concepção de arte, modificando os princípios da *Estética da Fome e*

valorizando a *Estética do Sonho*, onde se dedica à valorização de sua sensibilidade. Entrega-se ao seu imaginário, produzindo fantasias, as mais profundas, criando um mundo mais colorido. Nasce, então, uma segunda parte da obra, em que imaginário e sonho são fundamentais.

Na citada conferência Glauber propõe: *a ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída* (Rocha:1980:136), decreta independência intelectual e afetiva, provoca um choque entre o poder criador do qual é dotado e as forças prepotentes da cultura que cobram produtos adaptados e pouco inovadores. A questão da sensibilidade do artista e das forças de controle de sua produção está embutida na frase: *na medida em que a desrazão planeja as revoluções, a razão planeja a repressão* (Rocha: 1981:136).

Provocando, em todo o texto desta conferência, a reflexão dos estudantes que o ouviam sobre a questão de identidade cultural e de traços de um representante do *terceiro mundo*, Glauber Rocha lembra que:

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como a única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica (Rocha:1981:137).

A conclusão deste pronunciamento revela as idéias mais importantes que norteavam a produção de Glauber, porque ele abdica dos princípios da *Estética da Fome*, aquela que estava presente nos seus primeiros filmes, para fazer uma apologia ao escritor Borges, considerado por ele como o autor das mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Abraçando a *Estética do Sonho*, povoada de desejos e de fantasias, Glauber crê estar mais próximo da arte pura:

Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre, aparentemente sem destino, elaborada na mística de seu momento de liberdade. Os Deuses afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão moral dos ricos. (Idem).

Estas palavras poderiam servir de sinopse do filme *A Idade da Terra*, tal a verossimilhança com o que o artista o realiza, alguns anos depois. Esse modelo mágico e sensível de estética desabrocha nesta capacidade de enfeitiçar, não só o autor, em sua produção, mas, também, o espectador participante desta aventura. O projeto cinematográfico, semelhante ao sonho, produção máxima do inconsciente, remete a obra do artista às condições exigidas pelo imaginário.

## 2. Sinopse do filme

*A Idade da Terra* é filmado em três capitais brasileiras (Rio de Janeiro, Brasília e Salvador), cidades configuradas como regiões simulando um espaço

imaginário. Estas cidades são concebidas por suas peculiaridades sociais, topográficas e pelas condições históricas que possuem. Em cada uma delas, um tipo de Cristo é metaforizado. Como alegorias, são apresentados Cristos: o revolucionário, o militar, o negro e o índio.

O diretor Glauber Rocha concentrou sua câmera em imagens referentes à cidade de Salvador, geralmente, em cenas religiosas ou místicas, quase sempre, envolvendo o povo baiano, diferentemente, das outras capitais. No Rio de Janeiro utilizou como cenário a Baía da Guanabara e, em Brasília, fotos aéreas da capital do país. As tomadas de cena, em público, trouxeram alguns problemas para as filmagens. Porém, de maneira geral, uma leitura atenta de *A Idade da Terra* pode levar o pesquisador a perceber fragmentos da nação brasileira.

### **3. Os sintomas repetição e violência transparecendo nas imagens do filme**

Na construção de um filme, na elaboração de um romance, na trama dos desejos dos personagens que são, também, o próprio desejo o autor pode identificar as bases que provocaram sua produção artística. É, principalmente, neste material de natureza imaginária de onde provêm as articulações conscientes ou inconscientes, projetadas na obra de arte. Em sua consistência, revelam-se os fantasmas – fantasias e o sintoma do autor. Estes elementos suportam o universo da criatividade e da arte, provocando a compreensão de que o artista tem uma personalidade peculiar e especial.

O sintoma foi considerado, por Freud, como a formação de compromisso entre o material reprimido e a forma que ele adquire para ser admitido na consciência. Deste modo o sonho, o sintoma propriamente dito e toda a produção do inconsciente são deformações provocadas pela defesa e satisfação do desejo que se tornam irreconhecíveis para produzirem signos – sintomas. Baseando-se no estudo do mecanismo da neurose obsessiva, Freud "*deduziu a idéia de que os sintomas levam em si mesmo a marca do conflito defensivo do qual resultam*" (Laplanche: 1971:163).

Mas, quais seriam os sintomas do diretor Glauber Rocha visíveis no filme, que estamos focando?

Como já dissemos anteriormente, um dos sintomas que iremos apontar, será a compulsão à repetição. Tudo que está registrado no aparelho psíquico do ser humano se repete. Porém, o que mais impressiona é que a repetição compulsiva quase sempre se reporta aos eventos traumáticos e desagradáveis. O método psicanalítico foi desenvolvido para favorecer a saída do material recalçado. Mas, não é possível ao paciente recordar a totalidade do que nele se achava recalçado e, não adquirindo nenhum sentimento de convicção acerca das construções teóricas do analista, o paciente é obrigado a repetir, no presente, o que seria preferível ver recordado e pertencente ao passado. Esta repetição do material recalçado do qual o paciente não tem consciência, portanto de natureza inconsciente, Freud chamou de compulsão à repetição.

E na arte, como chamaremos esta repetição?

Já sabemos que a repetição pode até servir de estímulo ao artista e isto não o exclui da arte, pois, o fato de o artista reproduzir, exaustivamente, um tema – como, por exemplo, o que Andy Warhol fez com as diversas latas de cerveja e as várias fotos de Marilyn Monroe coloca-o em destaque. Por outro lado, a repetição exaustiva, às vezes é cansativa. No cinema, é um artifício muito perigoso e desgastante. As imagens provocam mobilidade e o espectador deseja ação.

Os estudos da Psicanálise dizem que a repetição diminui à medida que o material recalçado é elaborado. No filme *A Idade da Terra*, isto não acontece porque o diretor insiste no princípio da ação, sem elaboração seqüencial da narrativa, repetindo o tema compulsivamente.

A repetição no filme concentra-se sobre o personagem principal que é Cristo apresentado sob quatro formas: negro (Antônio Pitanga), revolucionário (Geraldo Del Rey), militar (Tarcísio Meira) e índio (Jece Valadão). Eles vão se repetindo, se proliferando, se transformando em cada cidade, região ou situação. Transgredidos, travestidos, os quatro Cristos permanecem com o mesmo tom agônico, em seus discursos. Cada ator vai adaptando o Cristo ao seu modo, mas repetindo o princípio da pregação do bem contra o mal.

Para o pensamento freudiano, a compulsão à repetição é proveniente do determinismo psíquico que faz com que o sujeito seja, sempre, responsável pelo o que lhe acontece, seja qual for a causa. Como diz Freud,

Dificilmente, poderíamos considerar este procedimento como figura de retórica ou reforço de imagens. Ao contrário, a todo o momento os diálogos, as palavras são ditas, duas, três, quatro, cinco vezes. O retorno das imagens se repete. Depois que nos habituamos a essa concepção do determinismo na vida psíquica, sentimo-nos justificados em inferir das descobertas da psicopatologia da vida cotidiana que as idéias que ocorrem ao sujeito numa experiência de associação podem também não ser arbitrárias, mas determinadas por um conteúdo ideativo nele atuante. (Freud:1906:107)

A violência, no filme *A Idade da Terra*, aparece em vários momentos das filmagens. Sem cenários adequados ou iluminação própria, Glauber foi a campo, na luz do dia. Decidiu filmar a procissão de Nossa Senhora da Conceição, no dia oito de dezembro de 1977, em Salvador e a procissão de Nosso Senhor dos Navegantes no dia primeiro de janeiro de 1978. O ator Jece Valadão (Cristo Índio) foi insultado na rua por um homem que trajava *paletó e gravata* que o ameaçou com um revólver em plena praça pública e continua o artigo do jornal baiano, *Jece Valadão, muito irritado, mostrou-se magoado com o que aconteceu e disse que as filmagens foram interrompidas logo após o incidente, ficando muitas coisas relacionadas com a procissão sem serem filmadas (A Tarde, 09/12/1977).*

O outro episódio violento ocorreu no Museu de Arte Sacra em Salvador durante as filmagens. O impedimento de filmar neste local foi chocante sobretudo para Glauber Rocha, que era baiano. Impedido de filmar no pátio de um

prédio público, restou-lhe o espaço da rua. O balé de Solange Cintra Monteiro, na época, corpo do Clube Bahiano de Tênis, tinha uma coreografia pronta ao som de Villa Lobos (musicista preferido de Glauber) para dentro do museu. Estava planejado que um grupo de freiras rodeasse a Rainha das Amazonas (Norma Benguel), enquanto ela passava por um grupo de operários. A rainha vestida de vermelho contrastava com as freiras de preto, e os corpos dariam a impressão de estarem soltos no ar.

Mesmo censurado, Glauber filmou do lado de fora do museu, na Rua da Preguiça, cruzando a câmera com as grades do portão, que se fundiram com a coreografia do balé. A cena filmada do lado de fora do museu é de uma grande beleza e harmonia e um dos momentos mais tranqüilos e poéticos do filme e talvez de sua obra.

Mas este empecilho foi mais uma das irritações que já estavam no clima das filmagens. Basta observar no filme de Roque Araújo *No tempo de Glauber* (1988) a briga de Glauber com Valentin Calderon, para vermos que já havia um clima de violência. Estas cenas da briga foram registradas nos pedaços de filme que iriam para o lixo, mas que Roque Araújo guardou. A cena é pesada e a exaltação de Glauber muito intensa. Sem exageros poderíamos dizer que o fato do impedimento das filmagens no Museu de Arte Sacra da Bahia não representa só a frustração do diretor, mas não deixou de ser uma contribuição ao adoecimento e conseqüente morte precoce do diretor.

Tanto nossas interpretações têm fundamento que por que Glauber teria declarado à revista *Manchete* (21/01/78), a Heloneida Stuart responsável pela matéria, que *A Idade da Terra* era seu último grito? Estava ele sabendo de sua doença? Estava ele cansado de lutar pela arte no Brasil?

Depois de finalizado, *A Idade da Terra*, exibido e execrado, o diretor Glauber Rocha ainda produziu vários projetos para o cinema e sobretudo para a televisão. Seu desejo sempre foi o de filmar fora do Brasil, e Portugal era o lugar mais propício. Umbelino Brasil, em Salvador, em 2000, discorda desta opinião porque acha que *Glauber estava sempre fechando e sintetizando, dando um ponto final à vida e considerando que aquele tempo estava concluído.*

A violência que surge no filme apresenta-se sob forma de agressão. Por exemplo: estava presente nos diálogos e nos personagens do filme, na fala de todos os quatro Cristos: o negro, o índio, o revolucionário e o militar têm sempre palavras veementes, angustiadas, agressivas, caóticas. Como observa Tereza Ventura, na poética de *A Idade da Terra* o bem e o mal, o divino e o satânico, o belo e o feio são forças que caminham juntas sem qualquer hierarquização (Ventura, 2000:386). Mas, muito mais do que isto, este filme traz em seu enredo, a tentativa de dar conta de processos da identidade do Brasil, cuja história é construída sobre a violência de grandes matanças e de enormes injustiças.

Nada no filme é tranqüilo, porque Glauber Rocha não era tranqüilo e, em especial, neste momento de sua vida, estava muito estressado, talvez frustrado com o andamento político-social do Brasil, ainda em processo de abertura lenta e gradual. Ou, talvez, porque estava cansado das dificuldades que um artista

passa para sobreviver no Brasil. É inesquecível a voz de John Brahms (Maurício do Valle), o americano:

“Minha missão é destruir a terra, esse planeta pequeno e pobre”.

Como se percebe esta frase é violenta e é um dos exemplos de como a agressão surge de maneira velada, no texto, nas palavras ou nos diálogos do filme. Para finalizar, não temos uma conclusão sobre a sintomática do autor e nem podemos associar a repetição e a violência no filme e nas imagens a detalhes de sua vida que comprovem ou caracterizem o comportamento do diretor. Por isto ficamos com a frase :

*O sonho é o único direito que não se pode proibir* (Rocha, 1981:219).

## **Nota**

<sup>1</sup> Revista Filme Cultura, n. 38/39, 1991, p.65.

## **Referências Bibliográficas**

BENTES, I. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRASIL, J. U. S. P. Metáforas da visão – A luz e o espaço na Idade da Terra. 1995. Tese (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FREUD, S. A psicanálise e a determinação dos fatos nos processos jurídicos. In Primeira edição standard brasileira das Obras completas, do original em inglês, publicado em 1906, vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. Dicionário de Psicoanálise. Barcelona: Labor, 1971.

ROCHA, G. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

VENTURA, T. A poética política de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

## **Hemereográfica**

A Idade da Terra. Rio de Janeiro, 1980. Direção: Glauber Rocha.

No tempo de Glauber. Salvador, 1988. Direção: Roque Araújo.

Jornal A TARDE, Salvador, 12/12/1977.

Revista MANCHETE, 18/02/1978.

Revista Filme Cultura, n. 38/39, ago/nov, 1981.

# **PÓS-MODERNISMO**

## Quentin Tarantino, o cinema de gênero pós-moderno e o estilo eclético

MAURO BAPTISTA

PUCSP

O cinema de gênero possibilitou que a indústria de Hollywood, em sua era clássica (de 1915 a 1960), oferecesse ao público uma produção diversificada e ao mesmo tempo, padronizada. Gêneros como o *western*, o musical, a comédia, o filme de crime, baseavam-se na repetição de padrões narrativos e temáticos com uma margem de alterações gradual e limitada. Os gêneros permitiam a diferenciação dos filmes por tipos de narrativa e de personagens, compartilhando um sistema narrativo e dramático comum: o cinema clássico. Portanto, cinema de gênero implica em princípio seguir as coordenadas do modelo clássico de Hollywood. Semelhante observação pode parecer óbvia, mas é importante recordar esta relação cinema clássico e gênero, dado que há mais de duas décadas que assistimos filmes pós-modernos de gênero em chave de paródia ou pastiche, com destaque para o filme de crime, geralmente chamado filme policial.

Tarantino faz cinema de gênero não clássico ao incorporar estratégias narrativas do *film noir* e do cinema moderno, a paródia de filmes de gênero (Sergio Leone) e a diversidade de estilos que se inicia na década de 60. É um autor cinéfilo e eclético que parte da tradição *pulp*<sup>1</sup> e se nutre de um amplo leque de formas de fazer cinema, de Howard Hawks a Leone, dos *exploitation films* estadunidenses dos anos 70<sup>2</sup> ao primeiro Jean-Luc Godard (1959-1965). Se desejarmos pensar lúdicamente o cineasta em termos geográficos, deveremos precisar que ele mistura o filme de crime americano, com a releitura de gêneros vinculados à violência (o policial, o *western*, o filme de horror) realizada por cineastas da França, Itália e Hong Kong.

A relação de Tarantino com uma cinematografia da magnitude da italiana é exemplar para ilustrar como ele se posiciona perante o cinema e a cultura. Não demonstra especial interesse pelo cinema italiano mais reconhecido e prestigiado como o neo-realismo, o cinema moderno (Fellini, Visconti, Antonioni, Bertolucci) ou, inclusive, pela célebre comédia italiana (Mario Monicelli, Dino Risi). Porém, identifica-se e admira o cinema italiano que parodia gêneros como o *western* (Leone, Antonio Margheriti<sup>3</sup> e o “spaguetti western” em geral), o filme de crime e o filme de guerra, e os mestres do cinema de horror (Mario Bava, Lucio Fulci, Dario Argento). Cinema italiano de baixo orçamento, com fins primeiros explicitamente comerciais e pouco estatus cultural que teve seu apogeu nos anos 60, 70 e 80.

No cinema francês, o foco de Tarantino se volta para diretores como Godard e o Jean Pierre Melville de *Le Doulos* (1962) e *Le Samurai* (1967)<sup>4</sup>, que retrabalharam

os gêneros hollywoodianos desde o cinema moderno. De forma similar ao Godard de *À Bout de Souffle* (1959) e *Bande Apart* (1964), Tarantino pensa o cinema a partir do jogo e a citação de outros filmes e da auto-referência, com consciência da tradição do cinema de crime. A cinefilia, a reciclagem do cinema do passado e o prazer estético pela representação da violência o levam a interessar-se por filmes de artes marciais e de crime produzidos em Hong Kong nas décadas de 70, 80 e 90.

O cinema pós-moderno de Tarantino é criativo. Esclareço esse aspecto, pois qualifico boa parte do cinema pós-moderno dos anos 80 e 90 como conservador, uma vez que obedece a um modelo clássico simplificado<sup>5</sup>, transformado em fórmula, e cita o passado cultural e cinematográfico sem estabelecer diferença (o pastiche). A distinção é importante porque, nos últimos anos, crítica e público acostumaram-se a associar o cinema de gênero à combinação de pastiche e narrativa clássica empobrecida, diante da predominância de produções nessa linha.

O leitor talvez se pergunte se o cinema de Tarantino não incorpora alguns elementos de estilo do cinema moderno da década de 50 e da *nouvelle vague* com um propósito meramente superficial, adaptando-os ao paradigma clássico. A análise me leva a concluir que não. Os filmes de Tarantino têm mais pontos em comum com o cinema moderno dos anos 50 e 60 e com certo cinema pós-moderno (Leone) que com o cinema clássico. No entanto, apesar da revisão das convenções, continuam sendo filmes de crime.

## 2 – Cinefilia e ecletismo de estilo

Falar de estilo hoje é muito diferente de fazê-lo há três ou quatro décadas. Em fins dos anos 60 e início dos anos 70, o cinema de Hollywood adaptou ao paradigma clássico a variedade estilística do cinema moderno dos anos 60<sup>6</sup>. Atualmente, o cinema contemporâneo apresenta uma variedade de estilos que tornam a produção industrial algo distante do filme clássico dos anos 40 ou 50, embora a permanência de noções da matriz melodramática, como a regeneração moral e a lição de vida, relativizem tal diferença.<sup>7</sup>

Tarantino, cinéfilo que se nutre de pelo menos cinco décadas de cinema<sup>8</sup>, mostra uma coerência formal e estilística heterogênea. Cineasta enciclopédico, seu estilo<sup>9</sup> resulta da síntese e combinação de diferentes abordagens que possuem um grande ponto em comum: o jogo e diversão com o cinema e com o mundo. Esse centro conceitual unifica seu cinema e suas principais influências: o sentido da aventura e da diversão de Hawks, o jogo e a crítica do cinema de Godard, a paródia do *western* de Leone, a reformulação do filme de crime de John Woo através da influência do musical americano e os filmes de artes marciais. A coerência estilística de Tarantino é de natureza diversa da de diretores clássicos como Hawks ou John Ford, porém também da unidade de Sergio Leone, que parodiava o *western* clássico. Tarantino trabalha no filme de crime depois de mais de três décadas de citação e reciclagem, de variedade estilística moderna e pós-moderna, o que levou alguns críticos a qualificarem-no de autor pós-pós-moderno,<sup>10</sup> uma qualificação um pouco contraditória em si mesma.

### 3 – A recusa do naturalismo e do melodrama

Nesta seção desejo expor como Tarantino se afasta do cinema clássico. O reconhecimento de que o cinema de Hollywood se impôs ao mundo como a norma “correta” justifica começar demonstrando como Tarantino não segue o paradigma clássico,

Parte da crítica define o cinema de Hollywood como realista, visão esta questionável. Prefiro pensar o cinema clássico como naturalista; reservo a palavra realismo para a estética que propõe uma abertura para o mundo a fim de captar a essência das coisas (uma concepção herdeira de André Bazin). Ismail Xavier define o naturalismo como “*a construção de um espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico*”, seguindo o princípio do “*estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações*”.<sup>11</sup>

Hollywood seleciona os acontecimentos mais relevantes e os dispõe numa ordem linear, governada por uma lógica de causa e efeito, onde o acaso tem um lugar limitado, reservado geralmente para o primeiro terço do filme. O naturalismo associa-se a uma narrativa clássica guiada por princípios da matriz melodramática, uma forma sentimentalista que usa a oposição entre o bem e o mal para transmitir lições morais.<sup>12</sup> Utilizo melodrama na acepção mais ampla do termo, não aquela que identifica o termo como o gênero do amor e os sentimentos exacerbados em particular. Num excelente artigo, Linda Williams<sup>13</sup> afirma que o melodrama é a forma dominante do cinema americano, em contraposição à perspectiva, mais difundida, que concebe a representação de Hollywood como realista. Para Williams, o melodrama não é uma forma que só aparece em momentos de excesso e está subordinada a uma narrativa realista, mas um sistema geral e dominante que se esconde por trás de efeitos realistas. Para Williams, o melodrama é “*a base do filme clássico de Hollywood*.”<sup>14</sup> Quando os manuais de roteiro, tão em voga nos anos 80 e 90, sublinham a necessidade de que os personagens mudem e aprendam algo significativo durante a história, referem-se, sem explicitá-lo, à matriz melodramática.

O cinema de Tarantino não segue os princípios do melodrama, mas é consciente de sua força: *Pulp Fiction* ironiza a lição de moral presente na maioria dos filmes de Hollywood. O matador Jules sente o “toque de Deus” quando as balas não o atingem e abandona o crime para viajar pregando a palavra de Deus. A regeneração de Jules explicita pelo excesso e pelo humor a lição de vida do melodrama que, em geral, Hollywood prefere não apresentar tão abertamente.

Voltemos ao naturalismo. Ismail Xavier identifica três elementos básicos que constroem o naturalismo de Hollywood: a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e desencadear o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação para os atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”, emoldurados em cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas; a

escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos com convenções de leitura fácil e popularidade comprovada por longa tradição anterior à própria Hollywood.<sup>15</sup>

O cinema de Tarantino não é naturalista. Dos três aspectos enumerados acima, seu cinema apenas compartilha o fazer cinema de gênero. A performance de seus atores não pode ser qualificada de naturalista. A maioria dos personagens são obsessivos com sua imagem e com o papel que desempenham, e em suas atitudes há sempre algo estudado e artificial. Aos personagens conscientes de sua imagem soma-se a representação distanciada de vários atores, que exibem-se ao público como personagens que, por sua vez, atuam o tempo todo. Os melhores exemplos dessa dupla performance são John Travolta como Vincent Vega em *Pulp Fiction*, e Michael Madsen como Mr. Blonde/Vic Vega em *Reservoir Dogs*. Ambos personagens são criminosos com uma atitude *cool*, distanciada, paródica, que, sublinho, é herdeira da interpretação pioneira e distanciada de Clint Eastwood nos três *westerns* que realizou com Sérgio Leone.

A decupagem convencional da indústria implica dividir uma cena em vários planos (em geral de curta duração e de pouca profundidade de campo) que são unidos na montagem para criar a relação entre os personagens e a unidade temporal e espacial. Cada plano tem pouca significação em si mesmo; o sentido surge na montagem.

Tarantino prefere planos de extensa duração, boa profundidade de campo e, em consequência, uma montagem lenta se comparada com a hollywoodiana convencional. Sublinhei a palavra “prefere” devido ao ecletismo do diretor no modo de filmar. A unidade de estilo de Tarantino surge da combinação de formas que alguns anos atrás pareceriam opostas e destinadas a entrar em choque. Em *Pulp Fiction*, os longos e elegantes *travellings* coexistem com harmonia com a câmera na mão nervosa em estilo documentário. Ambas formas de filmar não são percebidas como técnicas que se relacionam pelo choque, como o foram em sua época a combinação de cenas com *jump-cuts* e outras com extensos planos-sequência em *Acosado (À Bout de Souffle, 1959)*.

A decupagem de Tarantino mostra o representado na tela como uma ficção, sem provocar a ilusão ao espectador de que está perante um universo idêntico ao “real”. O enquadramento não busca a invisibilidade, mas também não se evidencia ao ponto de suspender o desenrolar da narrativa. O nível de intervenção do narrador via presença da câmera na história é produto de uma heterogênea combinação de diferentes formas de filmar. Em *Reservoir Dogs*, por exemplo, é notório o domínio da câmera na mão e os planos de conjunto prolongados. Embora esses dois procedimentos predominem, o filme também emprega *travellings* com carrinho (na fuga de Mr. Pink), *steady-cam* (quando Mr. Orange mata Mr. Blonde) e, em raras ocasiões, montagem rápida (quando Mr. White mata dois policiais). Já em *Pulp Fiction* há menos câmera na mão, predominam os *travellings* e os planos extensos em *steady cam* ou tripé, norma dominante de um estilo suave, elegante e calmo. No entanto, mais uma vez as rápidas mudanças de tom justificam ocasionalmente utilizar

câmera na mão nervosa e montagem rápida na cena da “overdose” de Mia Wallace.

A decupagem de *Reservoir* e *Pulp Fiction* não provoca a identificação do espectador com os personagens. O mecanismo de identificação do cinema clássico depende da combinação de dois elementos: o esquema denominado por Hollywood *shot/reaction-shot* e a chamada “câmera subjetiva”<sup>16</sup>. Na estratégia de *shot/reaction-shot*, o novo plano explicita o efeito, no comportamento de algum personagem, de acontecimentos mostrados anteriormente; ou, estratégia inversa, num plano, o personagem observa e, no seguinte, a câmera mostra o que o personagem vê, combinação de *shot/reaction-shot* e câmera subjetiva.<sup>17</sup>

*Reservoir Dogs* e *Pulp Fiction* (não *Jackie Brown*) utilizam pouco a câmera subjetiva e a combinação de *shot/reaction-shot*. Ambos os filmes marcam a presença de uma narração colocando a câmera como um observador externo. Como o olhar da câmera não costuma adotar o dos personagens, não se favorece o efeito de identificação.

Ismail Xavier argumenta acertadamente como a alternância de pontos de vista diametralmente opostos – o campo/contracampo – é um procedimento chave para construir a identificação.<sup>18</sup> O cinema clássico costuma filmar um diálogo colocando a câmera perto do ponto de vista de cada interlocutor, dando ao espectador uma visão próxima da do personagem. Dessa forma, o espectador tem a impressão de estar dentro do diálogo. A forma convencional de filmar uma conversa entre duas pessoas é fazer um plano de conjunto, e passar rapidamente para planos que mostrem alternadamente um e outro interlocutor. Se traçarmos uma linha imaginária entre ambos os personagens e outras duas entre cada personagem e a câmera, teremos um triângulo. De acordo com o ideal clássico de Hollywood, o ângulo entre a câmera e o interlocutor e a linha entre ambos os personagens deverá ser inferior a 90 graus. Quanto mais a câmera se aproxima do ponto de vista do personagem, mais diminuirá o ângulo e mais o espectador terá a sensação de observar o diálogo de dentro.

Que tipo de decupagem Tarantino adotou para escapar do esquema que se tornou natural e automático na indústria? Em linhas gerais, evita construir o triângulo entre a câmera e os personagens. Quando recorre a uma posição de câmera do triângulo, rapidamente muda para um enquadramento não convencional, como um primeiro plano totalmente de perfil. Dessa forma, relativiza as posições de câmera do estilo automático da indústria, contrapondo-as a outro tipo de posição de câmera não convencionais (planos de conjunto de perfil, primeiros planos de perfil).

Para evitar o mecanismo da identificação entre espectador e personagem, Tarantino prefere situar a câmera em distâncias não equivalentes à dos interlocutores, por exemplo, na metade de uma mesa. Assim o olhar do espectador não equivale e nem mesmo se aproxima do olhar do personagem.

O cinema de Tarantino exhibe um conjunto de formas de filmar com objetivos precisos: primeiro, mostrar a ação com distanciamento, evidenciar a instância externa da narração, e portanto, recusar a identificação do espectador;

segundo, relativizar o esquema convencional do triângulo e mostrar sua artificialidade; terceiro, obter uma maior continuidade dos planos que favoreça a performance dos atores.

### Notas

<sup>1</sup> *Pulp*: revistas de narrativa popular que estavam no auge do sucesso nas décadas de 20 e 30, cujo nome deriva do papel de polpa em que eram impressas. Essas revistas, entre as quais se destaca *Black Mask*, foram importantes para o nascimento e desenvolvimento da literatura *hard-boiled* (Dashiell Hammet, Raymond Chandler). Atualmente o *pulp* é identificado com o gênero de crime, apesar de, em sua época, os *pulp magazines* abarcarem uma ampla variedade de gêneros, como o *western*, as histórias de mistério e a ficção científica.

<sup>2</sup> Os *exploitation films* dos anos 50, 60 e 70 eram realizados fora do circuito dos grandes estúdios por companhias independentes, com o propósito de obter lucros rápidos. Projetados em *drive-ins* e salas pouco respeitáveis, tentavam atrair um público juvenil oferecendo mais sexo e violência que as produções de Hollywood. Roger Corman é provavelmente a figura mais conhecida do *exploitation*, como diretor e produtor. Outro nome importante é o produtor Samuel Arkoff e sua companhia, a American International Pictures. O período que pesquisei mais detalhadamente foi a primeira metade da década de 70, em especial os filmes dirigidos por Jack Hill com a atriz Pam Grier, como *Coffy* (1973), *Foxy Brown* (1974), *The Big Doll House* (1971), *The Big Bird Cage* (1972). Também destaco *Switchblade Sisters* (Jack Hill, 1975), *The Mack* (Michael Campus, 1978), *Beyond Valley of the Dolls* (Russ Meyer, 1970), *Superfly T.N.T.* (Ron O' Neal, 1973), *Black Mama, White Mama* (Eddie Romero, 1972).

<sup>3</sup> Diretor italiano nascido em 1930, trabalhou com diversos gêneros, com destaque para o *spaghetti western*, a ficção científica e o filme de crime.

<sup>4</sup> O título em português de *Le Doulos* é *Técnica de um Delator*, o segundo filme é *O Samurai*.

<sup>5</sup> Desenvolverei os motivos pelos quais o cinema contemporâneo convencional simplifica o paradigma clássico no capítulo sobre *Reservoir Dogs*.

<sup>6</sup> Falo de paradigma clássico de Hollywood no sentido empregado por David Bordwell, ou seja, um sistema que oferece uma série de escolhas ao cineasta dentro da tradição. Ver David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, Nova York, 1985, p.5.

<sup>7</sup> Como aponta Ismail Xavier, “o cinema moderno dos anos 60, entre outros efeitos, provocou rearranjos no cinema mais industrializado que mostrou sua força ao incorporar, domesticando, muitas das conquistas dos jovens autores, de modo que os processos narrativos apresentam, nas produções dos últimos vinte e cinco anos, uma variedade de estilos que torna a experiência contemporânea de massa algo distante do universo de Griffith ou mesmo do filme clássico da década de 50. Não entanto, seria precipitado exagerar tal diferença, uma vez que a matriz melodramática retorna com toda força em filmes “para toda a família”, os megasucessos como os de Lucas

e Spielberg”. “Parábolas cristãs no século da imagem”. In: *Imagens*, Editora Unicamp, nº 5, agosto/dezembro, 1995, p 15.

<sup>8</sup> Do cinema clássico dos anos 40 até a década de 80.

<sup>9</sup> Defino estilo como o uso sistemático e significativo das técnicas do meio cinema, que compreende a *mise en scène*, a fotografia, a montagem e o som. Para mais detalhes, ver o excelente trabalho de David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts e Londres, 1997, p. 4.

<sup>10</sup> Ver Graham Fuller, “Answers First, Questions Later”, In: *Projections 3, Filmmakers on Film-making*, Londres, 1994, pp. 174-175.

<sup>11</sup> Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977, p. 31.

<sup>12</sup> Quanto à persistência do melodrama no cinema de Hollywood, ver Linda Williams, “Melodrama Revised”, In: Nick Browne (org.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1998, pp. 42-88; Ismail Xavier, “Cinema e teatro”, In: Idem (org.), *O Cinema no Século*. Imago, Rio de Janeiro, 1996, pp. 247-266; Ismail Xavier, “Parábolas Cristãs no Século da Imagem”, *op. cit.*

<sup>13</sup> L. Williams, “Melodrama Revised”, *op. cit.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>15</sup> I. Xavier, *O Discurso Cinematográfico*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>16</sup> I. Xavier, *O Discurso Cinematográfico*, *op.cit.*, p. 26.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 26.

## O jogo intergenérico em *Pulp Fiction*

FERNANDO VUGMAN

UNISUL

Como narrativas de mito, os filmes hollywoodianos preservam um certo contato com a realidade social, histórica e econômica dos Estados Unidos, mesmo apresentando esta realidade de modo simplificado e simbólico, como fazem os mitos em geral. Aqui, sustenta-se que como uma obra pós-moderna, ao lançar mão de intermináveis referências à própria filmatografia hollywoodiana o filme *Pulp Fiction*, do diretor Quentin Tarantino, somente se refere à realidade americana de forma indireta, naquilo que se poderia chamar de uma meta-narrativa de mito.

Desde seu lançamento, o filme *Pulp Fiction* (1994), de Tarantino tem chamado a atenção do público e da crítica por sua intensa mistura de elementos dos mais diversos gêneros cinematográficos, hibridismo este, que muitos críticos sustentam tratar-se de uma característica do pós-modernismo. Entretanto, adiantamos aqui, a presença de elementos de diferentes gêneros em um mesmo filme hollywoodiano pode ser constatada desde os filmes mudos da segunda década do século XX. Assim, antes de iniciar uma discussão sobre a hibridização genérica em *Pulp Fiction*, faremos uma breve análise da função do empréstimo de elementos de outros gêneros pelos filmes de gângster ao longo do tempo.

Uma característica definidora do filme de gângster, desde o seu aparecimento nas telas por volta de 1930, com *Little Caesar*, *Scarface* e *Public Enemy*, a trilogia fundadora do gênero, é a presença do gângster como protagonista e herói. Esta situação, onde o protagonista causa, simultaneamente, repulsa e admiração da platéia, permitiu que o gângster exercesse um papel único no universo hollywoodiano. Enquanto predominam em Hollywood os personagens ideologicamente afirmativos, indicando o limite entre o bem e o mal, o gângster como protagonista e herói ameaça o discurso da ideologia dominante exatamente ao suspender esse limite. Assim, desde o princípio, o filme de gângster inclui elementos de outros gêneros na tentativa de anular sua capacidade para confundir valores e isolando-o como representante do mal. Entretanto, vítimas do poder do gângster para confundir os valores ideológicos dominantes, os personagens ideologicamente afirmativos no filme de gângster acabam por tornar-se incompletos ou incoerentes. Passemos a alguns exemplos.

Em *Bonnie and Clyde* (1967), de Arthur Penn, Cawelti observa que o “uso de estruturas de gênero tradicionais (são empregadas) como um meio de desmitologização” (238); isto é, as “características básicas de um gênero tradicional (são invocadas) para fazer com que sua platéia veja aquele gênero como a incorporação de um mito inadequado e destrutivo” (238). Em *Bonnie and*

*Clyde*, Cawelti observa que o casal de protagonistas “é, ele próprio, parte da sociedade que estão atacando. Eles partilham de suas confusões e aspirações básicas, desejando, acima de tudo, integrar-se a ela” (241); aqui, é do melodrama que são tomados elementos ideologicamente positivos. No entanto, estes elementos, (p. ex., os valores da família burguesa convencional) essencialmente positivos na cultura americana, são postos em questão ao serem desejados pelo próprio gângster, sabotando a proposição hollywoodiana de que valores da família convencional – o patriarcado, o hetero-sexualismo e a propriedade privada – representam o bem.

Em *O Poderoso Chefão* (1972), de Francis Ford Coppola a família convencional também é usada em um processo de desmitologização. Ali, onde a família convencional e a Família mafiosa se confundem, o elogio aos valores representados pela família burguesa é substituído pelo mesmo sentimento de repulsa e atração inspirado pelo gângster protagonista e herói. Em resumo, em todos estes filmes de gângster elementos e personagens são tomados de outros gêneros com a função de oferecer uma alternativa ideologicamente positiva ao poder do gângster protagonista de confundir os limites entre o bem e o mal. O resultado é sempre a derrota dos personagens ideologicamente afirmativos, que acabam fracos e inconsistentes demais, ou com suas próprias características sombrias expostas.

Para melhor entendermos o papel do hibridismo nos filmes de gângster e, por extensão, dos filmes americanos de gênero em geral, será preciso abordar Hollywood como uma fábrica do universo mitológico americano moderno. Neste caso, pode-se considerar os diferentes gêneros hollywoodianos como partes de um universo interconectado. Desta abordagem resultará uma inevitável sobreposição de seus limites, considerando que todos os gêneros recorrem ao mesmo estoque de mitos que compõem este grande universo mitológico. Neste sentido, os empréstimos intergenéricos podem ser entendidos como trocas entre tipos distintos de narrativas de mitos, trocas somente possíveis graças ao fato de todos esses elementos míticos fazerem parte de um mesmo universo.

Ora, se, como afirma Slotkin, mitos são narrativas que nascem da história de uma sociedade, mas que substituem a complexidade do evento histórico original por “um conjunto ressonante e profundamente codificado de símbolos, ‘ícones’, ‘palavras-chave’, ou clichês históricos” (GN 5), então, não obstante o grau de simplificação da realidade, o mito sempre guardará uma relação com a realidade histórica, cultural e econômica de uma sociedade. Do mesmo modo, como narrativas de mito, os filmes de gênero americanos, por estarem relacionados a aspectos do mundo real, sempre deixam brechas e incoerências que sabotam e questionam este mesmo discurso dominante.

Em *Pulp Fiction*, porém, a intensa combinação de elementos de diferentes gêneros é bastante para enfraquecer a relação entre mito e realidade. Diferentemente do que observamos na produção hollywoodiana em geral e, mais especificamente, no filme de gângster, a hibridização intergenérica não funciona para denunciar as incoerências e falhas da ideologia dominante. Ao contrá-

rio, estas se tornam mais difíceis de capturar, enquanto elementos de tantos gêneros hollywoodianos distintos parecem coexistir de um modo bastante equilibrado e bem integrado; uma situação que contrasta com as costumeiras oposições ideológicas que encontramos em outros filmes de gângster.

De fato, o grau de hibridização presente no filme de Tarantino é tal, que parece projetar na tela de uma só vez quase todo o universo fílmico/mitológico americano. Para Dowell “somente desta forma tão superficial é que *Pulp Fiction* se comunica com a realidade do dia a dia. Em geral, o tom do trabalho de Tarantino é uma rejeição de qualquer coisa que se assemelhe ao mundo ‘real’” (4). Dowell argumenta que apesar “de haver cenas em ‘coffee shops’ ‘como a Denny’s,’ conforme se vê no roteiro, e em carros velhos e casas móveis de subúrbio... o filme existe apenas em termos de outros filmes e não é, como poderiam fazer colagistas como Godard, uma sabotagem desses termos” (4-5). Isto é mais do que apenas reconhecer uma hibridização mais intensa em um filme pós-moderno, quando comparado com a produção clássica de Hollywood. Elementos de tantos gêneros em *Pulp Fiction* (p. ex., o filme de gângster, o musical, o filme de boxe, o filme de guerra, o filme de horror, o melodrama de família, filmes de kung-fu) funcionam para complicar a relação entre o filme e o mundo real. Vamos refazer a afirmação de Dowell: os mitos e proposições ideológicas em *Pulp Fiction* não se relacionam com a realidade de um modo direto, ao contrário, o filme se refere ao universo fílmico/mitológico desenvolvido por Hollywood ao longo de sua existência.

Mas, devemos examinar as implicações ideológicas deste efeito. Segundo Belsey, “o papel da ideologia (dominante) é o de suprimir... (suas próprias) contradições, (criadas por sua necessidade de incluir ideologias subalternas), no interesse de preservar a formação social existente, mas sua presença garante ser sempre possível, qualquer que seja a dificuldade encontrada, para identificá-las” (45-6). Em outras palavras, são essas contradições inerentes que impedem qualquer filme de impor a ideologia dominante de modo monolítico e não problemático à sua platéia, já que essas contradições nascem da necessidade do filme de tratar da realidade, incluindo suas contradições e conflitos. Por exemplo, o Homem Ideal hollywoodiano representa o individualismo, a agressividade e o domínio social que a cultura americana valoriza para o homem branco. Mas, independentemente de quanto estes traços masculinos sejam apresentados positivamente, seus aspectos negativos no mundo real, como a opressão das mulheres, devem, inevitavelmente, aparecer na forma de alguma contradição ou inconsistência no filme. É neste ponto que o intenso hibridismo de *Pulp Fiction* interfere, já que ele dialoga não com o mundo real e suas contradições e conflitos inerentes, mas com o universo mitológico Hollywoodiano.

Assim, o filme de Tarantino trata o mundo ficcional hollywoodiano como sua fonte inspiradora original, um mundo, como observa Wood, em que “a America (é apresentada) como a terra onde todos realmente são/podem ser felizes; portanto, a terra onde todos os problemas têm solução dentro do sistema existente (que pode precisar de uma pequena reforma aqui e ali, mas sem nenhu-

ma reforma radical)” (47). É como se *Pulp Fiction* funcionasse como uma meta-narrativa de mito que, ao invés de tratar da ideologia dominante e as contradições culturais no mundo real, dialogasse com os problemas ideológicos e culturais das figuras míticas que habitam o próprio reino fílmico/mitológico. É dentro de um tal contexto meta-ficcional que as proposições éticas, morais e mesmo filosóficas do filme devem ser analisadas.

Os personagens em *Pulp Fiction* parecem jamais perder uma oportunidade para propor alguma questão ética, ou trazer à tona alguma questão moral. Em seu ensaio, Leitch enumera alguns destes momentos, e argumenta que...

Embora os personagens de *Pulp Fiction* sejam obcecados por problemas morais, os problemas que eles debatem de modo mais animado – fazer massagem nos pés de Mia Wallace é equivalente a dar-lhe prazer oral? Será que Marcellus Wallace se parece com uma puta? Quem é responsável por administrar adrenalina para combater a *overdose* em Mia, Vince ou Lance? Winston Wolf deve dizer ‘por favor’ para Vincent quando pede que este limpe o sangue e fragmentos de cérebro de Marvin no estofamento do carro? Quanta personalidade um porco deve ter para não ser considerado um animal nojento? – são tão inconseqüentes, e os declarados padrões morais dos personagens tão desproporcionais às suas vidas de crime... que a tendência é a de tornar trivial todo o discurso moral, reduzindo a própria possibilidade de ação moral à fórmula de Vincent: ‘Essas merdas acontecem’. (9)

Partindo de uma posição contrária, porém, Davis afirma que...

...ao empregar estratégias interpretativas estabelecidas pelo projeto em andamento da crítica ética... iremos revelar de que maneira Tarantino utiliza momentos, de outro modo mundanos, de conversa e reflexão na vida dos gângsteres... como um meio de explorar questões éticas e filosóficas ligadas à fé, moralidade, comprometimento e a comunidade humana. (60-1)

Mas, se o método analítico escolhido por Davis -a crítica ética- “estabelece um elo importante entre a vida da narrativa e a vida do leitor” (61), então, sua abordagem do filme falha exatamente ao não reconhecer o efeito causado por Tarantino ao usar o hibridismo genérico de um modo que impede a relação *direta* entre os eventos na narrativa e aqueles na vida real do espectador. É somente ignorando essa função do hibridismo genérico em *Pulp Fiction*, que ele pode afirmar que “nós nos pegamos rindo com eles (os gansgteres protagonistas) enquanto assistimos o filme de Tarantino, porque – armas de fogo e drogas à parte, que caracterizam o mundo *deles*– muitos de seus pensamentos e preocupações não parecem tão diferentes dos nossos” (61) (ênfase minha).

Em outras palavras, Davis ignora o cinismo que o filme pede à platéia para que possa sentir empatia pelos personagens na tela. Conforme nota Leitch, “*Pulp Fiction* devota toda a sua energia furiosa a desprezar a possibilidade de bem moral que propõe a cada crise no filme” (10). Um exemplo de tal desprezo

(e de seu cinismo implícito) no filme pode ser observado na cena em que o boxeador Butch Coolidge (Bruce Willis) está fugindo depois de vencer sua última luta, que ele havia concordado em perder, em troca de dinheiro. Dentro do táxi, ele fica sabendo que, acidentalmente, matou seu oponente. Quando a motorista do táxi lhe pergunta qual a sensação de matar outro homem, sua resposta não é mais que um dar de ombros e um comentário de que a culpa foi do outro boxeador – afinal, se era tão fraco, ele argumenta, seu oponente não deveria ter escolhido essa profissão. Por ter traído seu acordo para perder a luta, ele terá bastante dinheiro para escapar com Fabienne (Maria de Medeiros) —sua “namorada estilo Betty Boop... doce, inocente e o ponto fraco deste boxeador de outro modo exaurido” (Yaquinto 226). Assim como o Homem Ideal convencional, Butch se regenerou através de métodos violentos, e está agora pronto para encontrar a redenção resgatando uma boa mulher.

Mas, talvez um foco sobre a questão da redenção e os diferentes pontos de vista expostos pelos dois protagonistas, Vincent (John Travolta) e Jules (Samuel Jackson), sobre o tema ajude a esclarecer a função do hibridismo genérico em *Pulp Fiction*, bem como algumas de suas implicações. O conflito tem início quando ambos sobrevivem miraculosamente a uma saraivada de tiros à queima-roupa, por um traficante que deveriam assassinar. Enquanto Vincent vê a experiência apenas como uma ocorrência fora do comum, Jules enxerga o evento como o resultado de uma intervenção divina. A atitude de Vincent segue a atitude do gângster clássico diante da vida: desinteressado na própria redenção, seu estilo de vida violento almeja seu próprio sucesso profissional, que se traduz em termos de consumismo. Assim, muito frequentemente, as decisões e preocupações éticas de Vincent têm uma etiqueta de preço. Ele se alonga ao discutir o preço e a qualidade de cada amostra de heroína oferecida por Lance (Eric Stolz), seu traficante de drogas. Antes de se separarem, Vincent ainda acha tempo para discutir com Lance quão antiético é arrancar o carro de um outro cara, e a punição que alguém tão antiético merece. No badalado Jackrabbit Slim's, “o bar temático estilo anos 1950, com sua efervescente jukebox Wurlitzer e seus garçons e garçonetes fantasiados de Marilyn Monroe e James Dean” (Yaquinto 225), onde ele leva a esposa do seu chefe Mia (Uma Thurman) certa noite, Vincent se pergunta por quê o “milkshake” por ela pedido custa cinco dólares. Finalmente, em sua última discussão com seu parceiro, a respeito da decisão deste de buscar a própria redenção, ele raciocina que, sem um emprego, Jules se tornaria um “vagabundo sem teto”, isto é, um não consumidor.

Quanto à discussão filosófica entre os dois gângsteres sobre a intervenção divina, Davis diz que “Jules se dá conta de que ele deve... perseguir alguma outra vida além do submundo do crime, para testar e fazer uso de seu novo, transformado sistema de valores” (64). Não há dúvida de que o discurso de Jules sobre o significado de terem sobrevivido a uma rajada à queima roupa soa tão grandiloquente quanto o de um pregador inspirado: “Pode ser que Deus tenha detido as balas, transformado Coca em Pepsi, encontrado minhas malditas chaves do carro. Não se julgam merdas como esta com base no mérito. Se o

que nós experimentamos estava de acordo com o milagre sagrado é vazio de significado. O que é significativo é que eu senti o toque de Deus. Deus se envolveu”. Podemos imaginar, apenas por um momento, Don Corleone, o poderoso chefe de Mario Puzo e Coppola, quebrando as convenções do filme de gângster e proferindo um discurso semelhante. Em uma situação tão improvável, tal discurso somente faria sentido se, digamos, Don Corleone resolvesse abrir mão de todos os seus bens materiais e se transformasse num homem pio, ou algo parecido. O que não se pode imaginar é um Corleone decidindo “caminhar pela terra... como Kane na série *Kung Fu*,” que é exatamente o que Jules anuncia que pretende fazer. Em outras palavras, em uma narrativa de mito hollywoodiana convencional como *O Poderoso Chefe*, se um gângster decidisse perseguir sua própria redenção, por causa da relação não mediada entre o mito e a realidade (onde o mito “explica” a realidade do espectador), qualquer decisão que tomasse deveria guardar alguma plausibilidade no mundo real. Em *Pulp Fiction*, porém, os personagens nunca estão realmente conectados com o mundo real, apenas com os intermináveis gêneros que povoam o universo mitológico americano moderno, e tudo o que Jules consegue imaginar é recorrer a algum outro gênero ou narrativa de mito mais apropriada para escapar do submundo do crime, onde ele possa levar a vida de um homem santo.

Finalmente, devemos considerar que, como um universo mitológico, a produção de Hollywood pode ser abordada como uma Grande Narrativa. Isto é, assim como as grandes religiões, ideologias políticas ou o discurso da ciência, constitui um amplo conjunto de proposições ideológicas que funcionam como referências universais para a compreensão do passado histórico, do presente e das possibilidades futuras. Quando se considera que uma característica da pós-modernidade está na crise experimentada pelas Grandes Narrativas, então, faz sentido questionar o status da mitologia hollywoodiana nestes tempos pós-modernos. Se, ao aplicar o termo ‘crise’ às Grandes Narrativas queremos dizer que elas tiveram enfraquecido seu poder para funcionar como amplas referências ideológicas, então o mesmo pode ser dito em relação à narrativa hollywoodiana: incapaz de oferecer uma referência tão convincente quanto foi em seu período clássico, ela foge da realidade e cai em um jogo de auto-referências divertidas, intermináveis e vazias.

### **Referências Bibliográficas**

- BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. Routledge: London & New York. 1994.
- CAWELTI, John G. “Chinatown and Generic Transformation”. *Film Genre Reader II*. Univ. of Texas Press: Austin, 1995. 227-45.
- DAVIS, Todd F. and Kenneth Womack. “Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction*.” *Literature/Film Quarterly*, 26(1):60-6, 1998.
- DOWELL, Pat and John Fried. “Pulp Friction: Two Shots at Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction*.” *Cineaste*, 21(3):4-7, 1995.

- JAMESON, Fredric. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review*, 146 (1984): 43-92.
- LEITCH, Thomas M. "Know-Nothing Entertainment: What to Say to Your Friends on the Right, and Why It Won't Do Any Good." *Literature/Film Quarterly*, 25(1):7-17, 1997.
- NEALE, Steve. "Questions of Genre". *Film Genre Reader II*. Univ. of Texas Press: Austin, 1995. 159-83.
- SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press: Norman, 1998 (1<sup>a</sup>. ed. 1992).
- \_\_\_\_\_. *Regeneration Through Violence – The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Harper Perennial: 1996 (1<sup>a</sup>. ed. 1973).
- \_\_\_\_\_. *The Fatal Environment – The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. University of Oklahoma Press: Norman, 1998 (1<sup>a</sup>. ed. 1985).
- VUGMAN, Fernando S. *The Gângster in Film and Literature: Study of a Modern American Monster*.
- WOOD, Robin. "Ideology, Genre, Auteur." *Film Comment*, Jan-Feb 46-51, 1997.
- YAQUINTO, Marilyn. *Pump'Em Full of Lead – A Look at Gângster on Film*. Twayne Publishers: New York, 1998.

**INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA:  
AMÉRICA LATINA E BRASIL**

# A política cinematográfica no período de 1990-2000

ANDRÉ GATTI

UNICAMP, DOUTORANDO

“Uma indústria audiovisual não se viabiliza apenas com filmes, bons ou ruins, mais ou menos comerciais, com ambições artísticas e autorais, realizadas ou frustradas, eles são indispensáveis, mas a sua mera existência não assegura a circulação e o encontro com seu próprio público, proporcionando-lhes uma renda compatível com o investimento feito. O governo não pode omitir-se de formular uma política que vise a dar um horizonte de autonomia à atividade<sup>1</sup>.”

## **RioFilme: uma distribuidora de filmes nacionais (1992-2000)**

A importância de um estudo das atividades básicas da distribuidora RioFilme se deve ao seu aspecto quantitativo, pois a empresa se revelou como a mais dinâmica companhia cinematográfica em número de lançamentos de filmes brasileiros, entre 1992 e 2000. Neste período, a distribuidora comercializou 94 títulos inéditos e, também, disponibilizou quatro títulos clássicos da cinematografia nacional. O total de 98 filmes colocados no mercado é um índice que coloca a RioFilme<sup>2</sup> numa posição bastante singular. Isto se deve ao fato de que, de um total de filmes de cerca de 170 lançados comercialmente, no citado período, a distribuidora carioca foi responsável por um índice superior a 50% do total de películas da produção nacional negociada. A Tabela I descreve a evolução dos filmes inéditos comercializados pela distribuidora:

Tabela I

Ano	Filmes inéditos em distribuição
1992	03
1993	04
1994	06
1995	08
1996	12
1997	12
1998	16
1999	18
2000	15
Total	94

Fonte: RioFilme

## Estudos Socine de Cinema

Se no ano de 1999 a RioFilme atinge o seu pico de distribuição, talvez embalada pela boa receptividade de *Central do Brasil*, percebe-se, por outro lado, uma tendência de acomodar o número de filmes comercializados. Este patamar se encontra em torno de 11 filmes ao ano, o que corresponde a uma média de 0,9 filmes por mês, tudo indica que este é o limite operacional da empresa. Admitindo-se que a RioFilme se encontre no seu ponto de saturação, a produção cinematográfica nacional contemporânea, necessariamente, precisa encontrar outras distribuidoras para colocar seus filmes no mercado local.

Não há como negar que a RioFilme é, certamente, uma das chaves explicativas da evolução da indústria e da política de comercialização de filmes no período da “retomada do cinema brasileiro”. Outra característica importante está no fato de que o projeto de base da distribuidora pressupõe que ela traga consigo uma herança oriunda e espelhada na experiência anterior estatal no setor de regulamentação, comercialização e produção de filmes, no caso a Embrafilme e o Concine. Portanto, aqui cristaliza-se um determinado processo político de relação entre os produtores cinematográficos e o Estado brasileiro.

### **RioFilme e a política cinematográfica**

A RioFilme nasceu no auge da crise que se abateu sobre o cinema brasileiro, no início dos anos 90<sup>3</sup>, trazendo consigo o mérito de ser a única distribuidora exclusiva de produções nacionais. Em tese, esta situação deveria lhe garantir uma posição econômica privilegiada, como chegou a acontecer com a Embrafilme. No entanto, nestes nove anos de atividade, a distribuidora tem mantido uma participação menor que 1%, em média anual, na divisão do bolo do mercado brasileiro total. Este desempenho encontra-se muito aquém de um patamar ideal, pelo menos, para aquela que deveria ou poderia ser uma *major* da cinematografia brasileira.

Deve-se destacar o fato de que a distribuidora passou a desenvolver algumas ações verticalizadas com a produção e a exibição, desenhando um perfil misto entre ações ditas culturais e comerciais. Claramente, esta política encontra-se amparada em experiências bastante singulares, já que a empresa tem investido em salas de exibição, política de formação de público, além de apoiar a finalização, co-produção e distribuição de filmes de curta, média e longa metragens. O conjunto destas ações garante à RioFilme um espectro bastante diversificado, ainda que este dificulte a concentração da distribuidora na sua atividade-fim: a comercialização de filmes brasileiros no mercado nacional e internacional.

É crível a hipótese de que a RioFilme se transformou em um dos principais sustentáculos materiais de articulação<sup>4</sup> de uma política cinematográfica brasileira mais ampla. Tudo nos leva a crer que esta política foi engendrada por grupos vinculados aos setores historicamente hegemônicos de produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros. Alguns destes grupos se encontram envolvidos direta e outros indiretamente com a distribuidora, a maioria deles con-

centrada no Rio de Janeiro – embora alguns deles já tenham ultrapassado as fronteiras da ex-capital federal<sup>5</sup>.

Entende-se que a estratégia política de criação da RioFilme é um dos fatores responsáveis pela recolocação do Estado na gestão dos negócios do cinema, isto no recente período dos anos 90.

### ***Evolução e desempenho da distribuidora (1992-2000)***

A primeira pessoa a dirigir a RioFilme foi a produtora Mariza Leão (1991-1993). Depois foi a vez do cineasta Paulo Sérgio de Almeida, (1993-1995) e por último do crítico José Carlos Avellar (1995-2000).

No entanto, pode-se afirmar que o atual perfil da distribuidora se deve fundamentalmente à gestão de Avellar, que foi responsável por alguns contornos que hoje parecem definitivos à RioFilme, entre estes destacam-se a inserção da empresa nos mercados internacional de festivais e de home vídeo nacional<sup>6</sup>.

Para se ter uma idéia mais clara da atuação da RioFilme, em primeiro lugar deve-se observar o investimento total realizado na atividade de distribuição de filmes:

**Tabela II**  
INVESTIMENTO EM DISTRIBUIÇÃO

<b>Ano</b>	<b>Valor investido</b>
1992	154,37
1993	227,60
1994	658,96
1995	1.033,28
1996	2.285,11
1997	2.024,59
1998	3.404,12
1999	3.355,23
2000	1.333,98 (*)
<b>Total</b>	<b>13.143,23</b>

(\*) *Previsão*

*Obs: Em R\$ 1.000,00*

*Fonte: Filme B.*

Percebe-se que o investimento total na atividade-fim da distribuidora demonstra uma clara evolução no capital disponibilizado, anualmente, entre 1992 e 1996. No entanto em 1997 este tipo de investimento voltaria a cair, e, no biênio (1998-1999) retornaria a crescer. Em 2000 o capital disponível para a comercialização de filmes estabilizar-se-ia nos patamares de 1995<sup>7</sup>.

## Estudos Socine de Cinema

Destaca-se neste quadro evolutivo do investimento em distribuição o fato de que, anualmente, em média, a RioFilme tem gasto cerca de R\$1.300.000,00 na sua atividade-fim, o que corresponderia a um valor de cerca de R\$ 146.000,00 por mês – certamente um índice muito baixo para o grande número de filmes que a distribuidora opera normalmente. Ainda que a RioFilme se caracterize como uma das maiores investidoras na promoção de filmes nacionais, os seus números são incomparavelmente inferiores, por exemplo, aos que a Columbia apresenta quando lança fitas brasileiras<sup>8</sup>.

Esta precariedade dos investimentos em comercialização cinematográfica praticados pela RioFilme pode ser vista através dos dados da Tabela III<sup>9</sup>:

**Tabela III**  
VALOR MÉDIO INVESTIDO EM DISTRIBUIÇÃO

Ano	Valor Médio
1992	51,12
1993	56,85
1994	109,49
1995	129,16
1996	190,42
1997	155,73
1998	212,50
1999	175,27
2000	88,81(*)

(\*) *Previsão*

*Obs: Em R\$ 1.000,00*

Obedecendo a uma lógica consagrada internacionalmente pelo mercado, a RioFilme também passou a apoiar a produção de filmes de maneira direta. Para tanto, utilizou-se dos instrumentos clássicos como as carteiras de finalização e co-produção. No entanto, estas operações somente foram iniciadas em 1994 e 1995, respectivamente. A Tabela IV abaixo demonstra a evolução deste tipo de política de investimentos realizada pela RioFilme:

**Tabela IV**  
INVESTIMENTO EM FINALIZAÇÃO

Ano	Nº de Filmes	Valor
1994	05	468,99
1995	02	2.233,15
1996	04	2.990,99
1997	07	1.181,53
1998	05	1.279,81

1999	06	838,78
2000	09	960,00(*)
<b>Total</b>	<b>35</b>	<b>9.953,25</b>

(\*) *Previsão*

*Obs: Em R\$ 1.000,00*

*Fonte: Filme B.*

O número de filmes distribuídos e os recursos necessários para lançá-los (98 filmes/ 13.143.000,23) contrastam com o investimento em finalização, atividade na qual a distribuidora gastou mais de 9 milhões de reais em apenas 35 filmes, média superior a 243 mil reais aplicados. Por sua vez, o valor investido direto em distribuição, tendo-se como base 1998, quando foi realizado o maior investimento médio, alcança-se a cifra de 212 mil reais. Chega-se à conclusão de que a distribuidora privilegia mais a finalização dos filmes do que a comercialização propriamente dita<sup>10</sup>.

Somente a partir de 1995, a RioFilme efetivará o sistema de co-produção, criando, dessa maneira, mais um guichê de atendimento aos produtores.

**Tabela V**  
INVESTIMENTO TOTAL EM CO-PRODUÇÃO

Ano	Filme	Valor
1995	04	n/d
1996	07	1.920,79
1997	04	460,00
1998	06	411,27
1999	06	495,92
2000	04	652,54(*)
<b>Total</b>	<b>31</b>	<b>3.310,52</b>

(\*) *Previsão*

*Obs: Em R\$ 1.000,00*

*Fonte: Filme B*

Curiosamente, a carteira de co-produção é a detentora do menor valor médio investido, R\$122.000,60, e, além disso, também se encontra contemplada com o menor número de títulos. A lógica do comércio cinematográfico indica que esta carteira deveria ser reforçada, com a finalidade de garantir um acervo cada vez maior para a distribuidora, este que deveria ser o seu maior patrimônio<sup>11</sup>, e para que a RioFilme viesse a ter uma maior participação na comercialização

total do filme brasileiro nos mercados nacional, internacional, home vídeo, etc.

Portanto, depois de nove anos de atividade comercial, a RioFilme consolidou três linhas de investimento: distribuição, finalização e co-produção, demarcando o seu espectro de atuação na produção destinada à exibição comercial em território brasileiro.

### ***O público e a produção comercializada pela RioFilme***

No período 1992-1998, a média de público pagante de cada produção distribuída pela RioFilme tem variado entre 12 mil e 110 mil espectadores. Obviamente, esta média ainda não é boa, estando a ideal em torno de 300.000 pagantes. No entanto, de maneira geral, a mesma média tem acompanhado a evolução que a produção brasileira alcançou nesse mesmo período<sup>12</sup>. O público pagante total atingido pela RioFilme aumentou de forma considerável, pois pulou de ínfimos 36.113, em 1992, para 1.823.356 de espectadores, em 1998. Neste último ano deve se destacar o fato de que o público total da distribuidora foi praticamente guindado por um único filme: *Central do Brasil*, comercializado em regime de co-distribuição com Severiano Ribeiro Distribuição (SRD). A ex-dirigente da distribuidora, Mariza Leão, afirma que tal estratégia é válida, pois:

À parceria com os exibidores sucedem-se acordos com distribuidores estrangeiros como a Columbia TriStar Filmes do Brasil, a Buena Vista International, a United Pictures International (UIP) e a Lumière, com objetivo de reduzir custos e otimizar os lançamentos dos filmes.<sup>13</sup>

Entende-se que o maior problema operacional da RioFilme está no seu baixo nível de poder de capitalização e investimento. Estes fatores podem ser detectados quando, por exemplo, na eventualidade da distribuidora dispor de títulos com reais possibilidades de se tornarem êxitos comerciais, ela é obrigada a dividir a tarefa da comercialização com empresas concorrentes<sup>14</sup>.

Se o público atingido é algo que ainda deixa muito a desejar, vale dizer que boa qualidade técnica dos filmes comercializados é a principal característica da operação comercial da RioFilme, onde se destacam títulos como: *Menino maluquinho*, *Pequeno dicionário amoroso*, *Central do Brasil*, *Baile perfumado*, *Matadores*, *Um céu de estrelas*, *Corisco e Dadá*, *Sertão das memórias*, *Lamarca: coração em chamas*, *Bocage: o triunfo do amor*, entre outros.

No entanto, devido às limitações orçamentárias e técnicas enfrentadas, a RioFilme não conseguiu realizar o chamado salto quantitativo. Estas limitações ficam bem mais claras quando, por exemplo, a empresa não consegue se estruturar fisicamente em uma das principais praças cinematográficas do País, posição ocupada pelo mercado paulistano. Nesse caso, a empresa se encontra associada a uma empresa "tradicional" da Boca do Lixo, a Polifilmes<sup>15</sup>.

Debruçando-se sobre as maiores bilheterias da distribuidora, conforme a Tabela VI abaixo, esta situação de limites deve ficar mais clara, senão vejamos:

**Tabela VI**  
20 MAIORES BILHETERIAS RIOFILME (1995-2000)

1. <i>Central do Brasil</i>	Rio/SRD	1.593.367
2. <i>Pequeno dicionário amoroso</i>	Rio/Lumière	402.430
3. <i>Menino maluquinho, a aventura</i>	Rio/SRD	397.023
4. <i>Menino maluquinho 2</i>	Ro/SRD	213.330
5. <i>Mauá, o imperador e o rei</i>	Rio/Buena Vista Int.	185.107
6. <i>Como ser solteiro</i>	Rio/SRD	150.778
7. <i>Vila-Lobos, uma vida de paixão</i>	Riofilme	136.384
8. <i>Lamarca, coração em chamas</i>	Riofilme	123.683
9. <i>Terra estrangeira</i>	Riofilme	112.840
10. <i>Erotique</i>	Riofilme	87.937
11. <i>O homem nu</i>	Riofilme	74.188
12. <i>A ostra e o vento</i>	Riofilme	73.971
13. <i>Jenipapo</i>	Riofilme	70.549
14. <i>Ed Mort</i>	Riofilme	69.964
15. <i>Bella Donna</i>	Rio/SRD	68.151
16. <i>Cronicamente inviável</i>	Riofilme	65.867
17. <i>Baile perfumado</i>	Riofilme	64.094
18. <i>O primeiro dia</i>	Rio/EBA	62.983
19. <i>Um copo de cólera</i>	Riofilme	56.605
20. <i>Nós que aqui estamos</i>	Riofilme	55.116

Fonte: Data base 2000. Rio de Janeiro: Filme B, 2001.

Através desta Tabela é possível inferir algumas conclusões. Por exemplo, fica claramente perceptível que os maiores lançamentos da Riofilme não acontecem de forma solitária. Entre as 10 maiores bilheterias, seis foram comercializados através do regime de co-distribuição. Este fator está aliado a outro: onze filmes se encontram abaixo da linha de 100.000 espectadores, entre os quais, no entanto, apenas dois estão enquadrados na alínea da co-distribuição. Por sua vez, este número corresponde a cerca de 50% dos filmes mais vendidos, revelando o baixo perfil comercial que a distribuidora vem mantendo.

Apesar de tudo, a Riofilme se transformou no maior canal de escoamento da cinematografia contemporânea brasileira, fazendo com que este desempenho pífio de comercialização comprometa a produção brasileira como um todo. Já que os filmes não dão lucro, a realização local fica inapelavelmente atrelada ao círculo de dependência econômica visceral ao Estado brasileiro, cujo instrumento de apoio são as leis de incentivo.

Através da Tabela VII abaixo pode se ter uma idéia mais clara do posicionamento mercadológico da Riofilme no mercado total:

**Tabela VII**  
20 MAIORES BILHETERIAS BRASILEIRAS (1995-2000)

Filme	Distribuidora	Público
1. <i>Xuxa, popstar</i>	Warner	2.376.032
2. <i>O auto da compadecida</i>	Columbia	2.133.358
3. <i>Xuxa requebra</i>	Fox	2.074.401
4. <i>Simão, o fantasma trapalhão</i>	Columbia	1.658.136
5. <i>Central do Brasil</i>	Rio/SRD	1.593.367
6. <i>O noviço rebelde</i>	Columbia/Art	1.502.035
7. <i>Carlota Joaquina, princesa do Brasil</i>	Elimar	1.286.000
8. <i>O quatrilho</i>	SRD	1.117.154
9. <i>Orfeu</i>	Warner	961.961
10. <i>Zoando na Tv</i>	Columbia	911.394
11. <i>O trapalhão na luz azul</i>	EBA	771.831
12. <i>Castelo Rá-tim-bum</i>	Columbia	725.329
13. <i>Eu, tu e eles</i>	Columbia	695.682
14. <i>Guerra de Canudos</i>	Columbia	655.016
15. <i>Bossa nova</i>	Columbia	520.614
16. <i>Tieta</i>	Columbia	511.954
17. <i>Pequeno dicionário amoroso</i>	Riofilme/Lumière	402.430
18. <i>Menino maluquinho, a aventura</i>	Riofilme/SRD	397.023
19. <i>O que é isso companheiro?</i>	Columbia	321.450
20. <i>Todos os corações do mundo</i>	SRD	265.017

Fonte: Data base 2000. Rio de Janeiro: Filme B, 2001.

Entre as 20 maiores bilheterias do cinema brasileiro, a RioFilme aparece com apenas três títulos, todos em co-distribuição. Para uma empresa que comercializou mais de 80 títulos, no mesmo período, este desempenho é algo bastante preocupante, já que a distribuidora passa a perpetuar o ciclo da dependência das dotações governamentais para manter a sua atividade<sup>16</sup>.

A conclusão final a que se pode chegar é que a empresa não conseguiu superar o seu intrínseco nanismo econômico e um projeto de política semiparoquial. O surrealismo cinematográfico brasileiro é este: produtores fingem que produzem para o público, e a distribuidora faz de conta que tem um projeto de inserção mercadológica realista para a produção nacional.

## Notas

<sup>1</sup> CALIL, Carlos A. Central do Brasil: o dono do chapéu. *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº15, jan-fev, 1999. p. 97.

<sup>2</sup> Outras fontes utilizadas: *Movie Data Base 2000/Filme B*, Relatório de filmes lançados do MinC/SDAV, Anuários de Cinema da ETP-Cinema/Divisão de Pesquisas/Idart/CCSP, revistas e jornais do período.

<sup>3</sup> A empresa foi criada através da Lei no 1.672 de 25 de janeiro de 1991.

<sup>4</sup> Para se ter uma idéia do nível de articulação política que envolveu a distribuidora, sabe-se que Néelson Pereira dos Santos esteve na linha de frente do processo para viabilizar a sua criação, além de dois vereadores: Francisco Milani e Maurício Azedo, que lideraram o encaminhamento do projeto de criação da lei da RioFilme, o qual, aparentemente, contou com a boa vontade do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Alencar. Participaram também deste processo ex-funcionários da Embrafilme e a categoria cinematográfica de maneira geral.

<sup>5</sup> No que diz respeito à exibição, a aliança entre a RioFilme e o circuito Espaço Unibanco é um claro traço desta política cinematográfica.

<sup>6</sup> Dados relativos ao desempenho da distribuidora nestes mercados não são conhecidos, mas estas ações marcam a presença em segmentos que podem melhorar o desempenho econômico dos filmes que a empresa comercializa.

<sup>7</sup> Na realidade, trata-se de um retrocesso de ordem de 40% a 50% em termos reais – já que não se considera nem a inflação, nem a alta do dólar no período, fatores estes que não podem ser desprezados –, o que reforça uma certa noção de declínio da atividade comercial da RioFilme.

<sup>8</sup> Por exemplo, uma empresa como a Columbia chega a investir mais de 1 milhão de reais no lançamento nacional, segundo depoimento de seu gerente-geral Rodrigo Saturnino Braga.

<sup>9</sup> Este trabalho não desconhece o fato de que as distribuidoras, sejam nacionais ou estrangeiras, invistam de forma diferenciada nos seus lançamentos. No entanto, a média, ou seja, a divisão do valor do capital total pelo número de filmes lançados, traduz a política comercial da distribuidora.

<sup>10</sup> No entanto, em 1998, por exemplo, apenas um único filme poderia receber um investimento de mais de 400 mil reais apenas com os recursos provenientes destas duas carteiras.

<sup>11</sup> As condições do investimento em co-produção ainda precisam ser estudadas com maiores detalhes, para saber quais os filmes e as produtoras que foram beneficiadas e em quais condições.

<sup>12</sup> O número de filmes apoiados pela distribuidora deve estar bem aquém do desejado pela setor cinematográfico, mas representa uma nova fonte de capital de apoio à produção.

<sup>13</sup> LEÃO, Mariza. Uma andorinha só não faz verão. *Sinopse, Intervenção* nº2, p.38.

<sup>14</sup> Para tanto, basta que se pegue alguns exemplos de filmes comercializados ou com participação da RioFilme, como por exemplo *Central do Brasil*, *Pequeno dicionário amoroso* ou *Mauá – o imperador e o rei* que foram objetos destes tipos de arranjos de

## Estudos Socine de Cinema

co-distribuição. Afinal, estes filmes, uns mais e outros menos, incontestavelmente, dispunham de valores agregados de produção e que poderiam atrair a atenção da crítica e do público cinematográficos, como de fato o fizeram. Logo ela que já tinha algum investimento realizado nestes filmes, e que, na hora de pegar o seu naco, foi obrigada a dividi-lo com outras distribuidoras como a SRD e a Columbia do Brasil.

<sup>15</sup> Distribuidora que até o final da década de 80 comercializava, principalmente, filmes pornográficos, clássicos em 16 mm para o circuito alternativo, além de algumas sobras de velhas distribuidoras como a Ouro e a F. J. Lucas.

<sup>16</sup> Apesar do fato de que não tivemos, ainda, acesso aos balanços anuais da RioFilme tudo indica que a empresa é altamente deficitária.

## Os novos estúdios e suas novas tecnologias

GUSTAVO ADOLFO ALVEDRA SAAVEDRA

USP, DOUTORANDO

Quando o cinema nasceu era necessário apenas pôr a câmera diante de um fato, como a chegada de um trem à estação, para se tomar a realidade ou a natureza “ao vivo”. Era, portanto, um registro mecânico da realidade imediata e com poucas ambições no que diz respeito à arte e ao espetáculo. Logo, no final do século XIX, George Méliès, cineasta francês, percebe que cenas naturais, como as paisagens de distintos países registradas de maneira pré-documental, são insuficientes. Para esse cineasta, é necessário não só sair à rua e tratar de captar a realidade “ao vivo”, interferindo sobre ela somente com ângulos e enquadres, mas também interferir totalmente em seu material e controlá-lo. Ao final de 1896, em sua fazenda em Montreuil, na França, construiu o primeiro estúdio cinematográfico do mundo. Foi onde formou cenários “naturais”, vestuários, reconstruiu fatos históricos ou sucessos da época, incorporou a magia, a fantasia e a imaginação ao cinema.

Georges Méliès, mediante sua fantasia, deu ao cinema a primeira dimensão espetacular e artística. Sua noção de estúdio – que o levou a inventar os cenários –, como também os recursos descobertos pelas trucagens, fizeram com que a técnica cinematográfica avançasse. Além disso, seu sentido de espetáculo o levou a estabelecer um princípio coerente na narrativa cinematográfica. Méliès soube utilizar o invento científico para estabelecer as bases de um espetáculo capaz de atrair grandes multidões, de converter-se numa indústria e numa arte com recursos ilimitados.

Na América Latina, foram aparecendo, a partir da metade do século XX, estúdios de grande transcendência, como é o caso dos Estúdios Churubusco Azteca no México e dos estúdios da Vera Cruz no Brasil, que, desde o começo, acrescentaram tecnologias de ponta em suas instalações.

Posteriormente, na década de 80, com o crescimento das novas tecnologias na pós-produção de filmes, foram aparecendo novos modelos de estúdios, como as casas finalizadoras no mercado do mundo audiovisual. Na América Latina, surgem empresas privadas que começam a equipar-se com as novidades da tecnologia digital, como é o caso da Casablanca Finish do Brasil. Há, a partir de então, uma considerável variação na composição do estúdio que passa a estar ligada às diferentes práticas que cada diretor possa utilizar para se produzir um filme. Hoje em dia, pode-se ter um miniestúdio dentro de um computador, o que varia é a função do diretor, que pode ser ao mesmo tempo roteirista, produtor e montador.

Os Estúdios Churubusco do México e a Casablanca Finish do Brasil, cons-

## Estudos Socine de Cinema

tituem os dois modelos que serão analisados neste trabalho. Vão demonstrar a importância dos atuais estúdios no desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais. Isto porque, na atualidade, dentro da América Latina esses estúdios têm incorporado novas tecnologias para o tratamento da imagem cinematográfica.

### **Estúdios Churubusco Azteca do México**

Os Estúdios Churubusco Azteca, criado em 1944, é uma empresa pública cujo principal fim é a prestação de serviços na produção e pós-produção de filmes. Eles contam com toda a tecnologia para o cumprimento de suas funções. Compõem a maior instalação cinematográfica da América Latina e, no mundo, são poucos os estúdios com suas características.

Os Estúdios Churubusco surgiram pela existência do espírito de vanguarda que havia já em 1943, ano em que se começa a falar da construção de novas instalações no México. A primeira notícia que aparece na imprensa é um artigo<sup>1</sup> de Roberto Cantú na revista *Cinema Repórter*. O jornalista diz que o ritmo acelerado, que vinha trazendo gala à produção cinematográfica, foi o que proporcionou a grandes capitalistas e a pessoas envolvidas com cinema o alargamento de suas possibilidades de produção por meio de novos estúdios que haveriam de edificar-se nas vizinhanças do bairro de Churubusco. Essas novas instalações haveriam de invejar os estúdios de Hollywood. O propósito era oferecer aos produtores todas as facilidades e resolver as necessidades da indústria cinematográfica, que crescia a passos agigantados. Os estúdios se colocavam, assim, em condições de enfrentar a enorme competição que traria o mundo do pós-guerra. Ofereceriam ainda facilidades comparáveis às dos melhores estúdios norte-americanos, pondo à disposição da indústria do cinema mexicano os últimos avanços técnicos como também a experiência na produção de filmes.

Em setembro de 1945, inicia-se a filmagem de *La Morena de mi Copla*, primeiro filme mexicano produzido nos Estúdios Churubusco, dirigido por Fernando Rivero. Segue-se então uma grande produção reconhecida internacionalmente como é o caso de *La Perla*, de Emilio Fernández. A partir daí, o cinema mexicano viveu os acontecimentos mais importantes da sua história. Com isso, pode-se dizer que a instalação desses estúdios foi um ponto básico da indústria cinematográfica mexicana.

Nos Estúdios são usados oito sets de 41 x 36 m com 18 metros de altura e mais os escritórios para a produção. O laboratório consta de: duas reveladoras de positivo para 35 e 16 mm, duas reveladoras de negativo para 35 e 16 mm, projetores incorporados às reveladoras para detectarem qualquer anomalia, reveladora para película em branco e preto com som ótico e banda de subtítulos, lavadora ultrasônica Lipsner para o alto cuidado na limpeza da película, analisador de cor – do tipo Colormaster, que trabalha em cores primárias memorizando as luzes de uma cena para outra – e um Telecine Rank. A sala de som THX consta de: mesa de som Solid State SSL 8000G+, edição de som

Screen Sound, sala de dublagem e de efeitos incidentais – com qualidade auditiva de pisos e passos – e gravadoras Studer e Dash .

Em minha pesquisa de campo no México, pude verificar que em Churubusco os sets sozinhos não constroem estúdios, mas sim, um conjunto de todos os serviços que devem ser prestados para a realização de um filme. O equipamento usado é muito moderno e isso ajuda a dar um bom serviço às produções que ali se realizam, sem a necessidade de se viajar para outros países para revelar ou sonorizar. Os Estúdios têm o que há de mais moderno e, embora pareça estranho, o pessoal dos Estados Unidos também vão até Churubusco realizar suas produções para programas de televisão e comerciais.

Foi clara a decadência da indústria cinematográfica mexicana na década de 90, por essa razão os Estúdios Churubusco Azteca reativaram e ampliaram em 1998 seus serviços na indústria audiovisual. De acordo com Alfredo Joscowicz<sup>2</sup>: “A prioridade dos estúdios é a produção cinematográfica nacional, pois, não existe outra instalação desse tipo no país, no entanto, existem dois setores muito ativos como o da televisão e o das empresas produtoras de comerciais que também requerem nossos serviços (...). A presença das telenovelas se deve à baixa produção de filmes nacionais que, em 1997, somaram só 13 longametragens, por isso pensamos que seria conveniente abriremos os serviços dos estúdios à indústria audiovisual, já que todas as atividades estão muito misturadas tanto no cinema, no vídeo e na televisão”.

Prestar serviços na indústria audiovisual, como a produção de comerciais de televisão e telenovelas, vem sendo uma característica típica das empresas latino-americanas que investem na produção cinematográfica. Esta é carente de uma verdadeira indústria que não traz um retorno financeiro razoável.

Churubusco tem um estilo? Sem dúvida que sim, talvez não tanto pelos diretores que passaram, nem pelos produtores, tampouco pelas estrelas, os ídolos, as figuras ou os mitos. Mas sim por sua tecnologia e por ter tido pessoas como: Chava Vázquez no laboratório; Manuel Fontanals ou Rodríguez Granada, com suas cenografias; Alex Phillips ou Gabriel Figueroa como grandes diretores de fotografia e todos os operadores responsáveis pelo avanço tecnológico ao longo dessas mais de cinco décadas.

### ***Casablanca Finish do Brasil***

A finalizadora Casablanca é uma empresa privada que utiliza basicamente a tecnologia digital. Dentro do computador são criadas condições de mini estúdio. Pode-se trabalhar com a luz, movimentos de câmera, ângulos e uma série de coisas que o computador reproduz e, na simulação, acaba tendo a função de vários técnicos e de várias pessoas que necessitariam estar envolvidas.

Para conhecer um pouco da história da Casablanca, conversei<sup>3</sup> com a professora da Escola de Comunicações e Artes da USP Giselle Gubernikoff, que trabalhou no início da composição desse estúdio.

De acordo com Giselle, o grupo começou desde 1960 como uma pequena

produtora chamada Indiana Filmes. Anos mais tarde a produtora passou a se chamar Diana Cinematográfica e teve seu início no começo dos anos oitenta com a chegada do vídeo. Finalmente foi nomeada Casablanca Finish, e teve como finalidade ser uma super produtora com finalização em vídeo. Sempre foi uma empresa que, de alguma forma, tinha todo um complexo de equipamentos para servir a própria produção e terceirizar para outras empresas.

Devido a falta de tecnologia digital para a finalização de longa-metragens, a Casablanca montou um núcleo de cinema para cobrir justamente essa necessidade. Não foi atrás da tecnologia do cinema, o próprio cinema é que começou a sentir falta dessa tecnologia. A partir desse momento, houve todo um processo de adaptação de linguagem, de longa com comercial, uma troca de aprendizados de ambos os lados que, até hoje em dia acontece sobretudo no trabalho da pós-produção.

Mais de cinquenta longas, passaram pela Casablanca, como *A Ostra e o Vento*, *O Homem Nu*, *Canudos*, *O Quatrilho*, etc. A maioria dos filmes de sete anos para cá foram finalizados nessa empresa. A Casablanca ainda prestou serviços para efeitos especiais, como é o caso dos filmes *Menino Maluquinho II* e *O Auto da Compadecida*.

A Casablanca Finish é sem dúvida uma das maiores empresas brasileiras de pós-produção de filmes publicitários e de longa-metragens. Ali estão instalados: as salas de edição *off-line*, *on-line* e *digital effects*; a *Casablanca Lab*, que é um dos mais modernos laboratórios de revelação; o núcleo de cinema, destinado à finalização de documentários, longa e curta-metragem e a *Casablanca On-line*, sistema de satélite que permite conexão com as principais agências e produtoras do país e do mundo.

Para conhecer a tecnologia<sup>4</sup> da Casablanca, é necessário conhecer paralelamente todo o processo pelo qual passa uma película ou um produto audiovisual na pós-produção.

O primeiro passo é o laboratório. A Casablanca conta com produtos químicos importados de muito boa qualidade para não correr o risco de sujar ou manchar a película. Nesse processo, o negativo vai passar por diferentes banhos e por uma lavagem ultra-som para tirar qualquer tipo de poeira.

O segundo processo é a telecinagem<sup>5</sup>, trabalhada por um colorista; possui milhões de recursos como mudança de cor, texturas, acréscimo de filtros, etc. O colorista coloca o negativo na máquina e vai trabalhar essa transferência marcando a luz cena por cena. Dentro dele, existem dois processos: o *off-line*<sup>6</sup>, para o telecine sem marcação de luz que só escolhe cenas para montagem. Este é um processo muito usado hoje e evita que o usuário pague um alto custo por usar o equipamento muitas horas. Outro processo é o *on-line*<sup>7</sup>, onde se trabalha com telecine de alta definição. Ao fazer o *transfer*, a película vai diretamente para um disco óptico, o resultado é uma definição dezesseis vezes melhor que em vídeo. Em seguida utiliza-se o Film Record, equipamento para voltar o material em disco óptico para película.

O futuro é o uso do HDTV e a Casablanca está montando sua configura-

ção para esse formato. Por isso, a principal aplicação do telecine de alta definição é no trabalho de pós-produção para cinema. No caso dos longas, a finalizadora não tinha como fazer os efeitos de computação gráfica e voltar para película, hoje, com o telecine, é possível se fazer trucagem em alta definição. É o que fez a Casablanca ao trabalhar com a Globo Filmes no projeto de *O Auto da Compadecida*, versão para cinema onde todas as trucagens de céu e inferno estão sendo feitas em computação gráfica e telecinadas em alta definição.

O terceiro passo é o processo “off-line”, ou seja, depois da telecinagem, passa-se a fazer a montagem em Avid<sup>8</sup>, onde se finaliza todas as imagens em acesso não linear ou acesso aleatório, o que dá uma agilidade muito maior à montagem. O trabalho feito agora no computador é o mesmo que se fazia antes na moviola. Alguns exemplos de trabalhos em que se aplicou esse processo foram as minisséries *A vida como ela é*, *A justiceira* e o seriado *Mulher*, todos da Rede Globo.

O quarto passo é o processo *on-line*, ou finalização digital, onde se pega a fita matriz e cobre todos os pontos do *time code* com o EDL. Nessa área, trabalham duas linhas de equipamento: uma inglesa, como a empresa Quantel, que contam com os programas EditBox, Henry e Domino, e uma norte-americana, como a Discreet Logic, que roda em Silicon Graphics com os programas Flame, Fire e Inferno.

Finalmente se faz a cópia de veiculação para *Broadcasting* ou satélite. A matriz fica arquivada numa fita D1, fazendo-se outras cópias para Betacam análoga e digital.

Trabalhar com esses equipamentos é de grande valia para o enriquecimento da imagem cinematográfica, como se vê nos novos filmes que incorporam efeitos visuais. Esses efeitos vão, sem dúvida, estimular a imaginação do diretor, o que faz com que se consiga viabilizar a idéia e a mágica como também economizar na produção, é o caso de compor um estúdio de cinquenta mil pessoas com apenas cem figurantes.

### **Considerações finais**

Ao analisar o trabalho realizado, tanto pelos Estúdios Churubusco Azteca como pela Casablanca Finish, pude conhecer a mais alta tecnologia de ponta que hoje a América Latina possui. Churubusco tem um trabalho mais tradicional e usa a tecnologia digital como apenas um de seus recursos. No caso da empresa brasileira, há um total uso do digital chegando a constituir, mais que um estúdio, uma “estação de trabalho”. Possuem em comum a prestação de serviços a terceiros, além de estarem constantemente incorporando novas tecnologias audiovisuais em seus estúdios.

Churubusco é uma empresa pública que trabalha há mais de 50 anos em benefício da produção cinematográfica mexicana. Seu trabalho envolve desde a pré-produção à pós-produção de um filme. Caracteriza-se, sobretudo, por seus famosos *sets* cinematográficos de grandes espaços onde os diretores desenvol-

## Estudos Socine de Cinema

vem suas criações. A Casablanca, por outro lado, é uma empresa privada que sempre prestou serviços para a publicidade, somente nos últimos sete anos que começou a trabalhar com longa-metragem. Ultimamente, tem atuado na área de pré-produção com um planejamento de filmagem que tem contribuído para melhores efeitos na pós-produção. Essa finalizadora possui realizadores que desenvolvem seus trabalhos dentro de um computador, ou seja, utiliza um novo conceito de estúdio, ao contrário de Churubusco que faz uso desse tipo de estúdio somente em parte.

Essa pesquisa me permitiu ainda conhecer os procedimentos pelos quais passa uma imagem antes de ser projetada. Isso foi fundamental para que eu percebesse a real importância das novas tecnologias no cinema latino-americano. Entendo, que, sem dúvida, essas novidades têm facilitado e vão facilitar ainda mais a vida de muitos realizadores.

### Notas

<sup>1</sup> Está incluído na coluna “Puntos de Vista”, No 241 de 26/04/1943, Cidade do México.

<sup>2</sup> Entrevista ao Jornal *La Crónica* do 22 de janeiro de 1999, Cidade do México. Seção espetáculos, p.15

<sup>3</sup> Entrevista feita à professora Giselle Guvernikoff, em 14 de maio de 1999.

<sup>4</sup> A tecnologia da Casablanca Finish foi conhecida em visita aos próprios estúdios, sob orientação da diretora de comercialização Solange de La Cruz.

<sup>5</sup> A telecinagem consiste na passagem da película em negativo para o vídeo.

<sup>6</sup> Para o trabalho de off-line usa-se o telecine Rank Ursa Gold. Para esse processo o colorista trabalha na seleção das cores através do Da Vinci Color Corrector. Em seguida o material é transferido para uma fita D1 e Betacam simultaneamente, com o mesmo *time code*, ou seja, o mesmo código de informação, para que posteriormente as cenas sejam localizadas. Para transferência de vídeo para filme, a Casablanca oferece a plataforma Silicon R 10.000 e o software Cincon com Recorder Solitaire.

<sup>7</sup> Para o trabalho de on-line usa-se o telecine HDTV.

<sup>8</sup> A Casablanca possui equipamentos Avid Media Coniposer 1000 & 8000. No Avid, o montador seleciona as cenas, sincroniza o som direto e faz a montagem de trabalho como se fosse o antigo copião. Após a aprovação da edição, tira-se um disquete com o EDL (Editing List), que contém todos os *time codes* de entrada e saída das cenas selecionadas.

<sup>9</sup> Giselle Guvernikoff em entrevista disse que prefere chamar a Casablanca de “estação de trabalho” pois ali se trabalha com vários computadores e com várias configurações. O que é diferente do conceito tradicional de estúdio, que está mais ligado à captação de imagens.

### Referências Bibliográficas

RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Art. 1987.

RIERA, Emílio García. *Historia documental del cine mexicano*. México D.F: Ed. Era 1997. v. 7 Tese.

MOURÃO, Maria Dora Genis. *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*. ECA-USP. São Paulo, 1998. Livre Docência.

### **Referência Hemerográfica**

BOCCATO, Paulo. *Longas e edição não-linear: o início de uma parceria*. Revista Telaviva. Junho 1996.

DÁVALOS, Patricia. *Los Churubusco, com números negros; ahora buscará producir Miniseries para TV, dice Joskowics, el director*. Seção Espectáculos. Jornal La Crónica. México D.F, 22 de janeiro de 1999, p.15

ROBERT, Roberto Cantú. *Puntos de vista*. Revista Cinema Reporter, MéxicoD.F, 26 de fevereiro de 1943, n.241.

**Editado com recursos**



**APOIO:**



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Pró-Reitoria de Extensão Universitária



PPGCOM - FAMECOS



**AGEXPP**  
FAMECOS/PUCRS

**FAPESP**



*Editora Sulina*

[www.editorasulina.com.br](http://www.editorasulina.com.br)

ISBN 85-205-0325-X



9 788520 503256