

Estudos de Cinema

SOCINE

SOCIEDADE
BRASILEIRA
DE ESTUDOS
DE CINEMA

Ano VI



MARIAROSARIA FABRIS
WILTON GARCIA
AFRÂNIO MENDES CATANI
(ORGANIZADORES)

ESTUDOS SOCINE DE CINEMA
ANO VI

São Paulo
2005

© Copyright 2005 by SOCINE

Direitos reservados. Proibida a reprodução, mesmo parcial, e por qualquer processo, sem autorização da Editora.

1ª edição: outubro de 2005

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

Estudos Socine de Cinema: ano VI / Catani, Afrânio Mendes / Garcia, Wilton e Fabris, Mariarosaria (organizadores). - São Paulo: Nojosa Edições, 2005

1. Cinema 2. Cinema - Brasil 3. Cinema - Congresso 4. Cinema - Teoria
I. Catani, Afrânio Mendes. II. Fabris, Mariarosaria III. Garcia, Wilton

ISBN 85-903686-9-6

03-6349

CDD - 791.4307

Índice para Catálogo Sistemático:

1. Cinema: Estudos 791.4307

Revisão: Márcia Garcia e Mariarosaria Fabris.

Projeto Editorial: Urbano Nobre Nojosa

Capa: William Andrade de Almeida e Urbano Nojosa sobre arte gráfica de Breno Carvalho, Carla Teixeira e Renata Pinto.

Fotos da capa: acervo Fundação Joaquim Nabuco - Recife

Projeto gráfico e diagramação: Leandro Anhelli e William Andrade de Almeida

Conselho Editorial da SOCINE:

Afrânio Mendes Catani, Alexandre Figueirôa, Anelise Reich Corseuil,
Ismail Xavier, José Gatti, Mariarosaria Fabris, Maurício Reinaldo Gonçalves,
Wilton Garcia e Yvana Fechine.

Todos os direitos reservados à Nojosa Edições

Av. Doutor Altino Arantes, 120 - cs1 - Vila Clementino - São Paulo - SP - CEP 04042-000

Tel: (011) 5071-7188

E-mail: urbanojosa@ig.com.br / Site: www.nojosaedicoes.com.br

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE
Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

- I 1997**
Universidade de São Paulo (São Paulo)
- II 1998**
Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)
- III 1999**
Universidade de Brasília (Brasília)
- IV 2000**
Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis)
- V 2001**
Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)
- VI 2002**
Universidade Federal Fluminense (Niterói)
- VII 2003**
Universidade Federal da Bahia (Salvador)
- VIII 2004**
Universidade Católica de Pernambuco (Recife)
- IX 2005**
Unisinos (São Leopoldo)

**SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema
Diretoria e Conselho Executivo**

José Gatti (Presidente)

Consuelo Lins (Vice-Presidente)

Afrânio Mendes Catani (Tesoureiro)

Maurício Reinaldo Gonçalves (Secretário)

Alexandre Figueirôa

Andrea França

Bernadette Lyra

Celia Regina Cavalheiro

Cezar Migliorin

Cláudio da Costa

Denilson Lopes

Fernando Mascarello

Fernando S. Vugman

Flávia Seligman

Ivana Bentes

Josete Monzani

Marcus Freire

Paulo Menezes

Renato Luiz Pucci Jr.

Rubens Machado

Tunico Amancio

Comissão Organizadora do VIII Encontro da SOCINE:

Alexandre Figueirôa (coordenador), Yvana Fachine, Verônica
Brayner, Claudio Bezerra, José Gatti e Mauricio Reinaldo Gonçalves.

www.sintomnizado.com.br/socine
socine@uol.com.br

Tradição e Inovação

Este sexto volume de *Estudos SOCINE de Cinema*, ao reunir uma seleção dos trabalhos apresentados no VIII Encontro Anual da sociedade – realizado na Universidade Católica de Pernambuco (Recife), de 3 a 6 de novembro de 2004 –, permite traçar um perfil da pesquisa universitária no campo cinematográfico.

Sempre preocupada na interface do cinema com outros campos do saber, a presente publicação abre com textos voltados para o diálogo com a literatura, em seu sentido mais amplo.

A seção subsequente trata da relação entre cinema e televisão: nela, ao lado de uma reflexão já consagrada sobre o assunto em tela, destaca-se o interesse por aspectos menos pesquisados, que estão começando a chamar a atenção de alguns estudiosos, os quais apresentam neste volume os primeiros resultados de suas investigações.

A publicação segue com uma série de trabalhos dedicada à produção documental, que abrange desde nomes consagrados até formas híbridas que dela derivaram. É inegável o destaque que o documentário tem tido nos últimos tempos, não só no âmbito acadêmico, com a multiplicação dos estudos a ele dedicados, mas também em festivais e junto ao grande público, nos circuitos comerciais de cinema.

Tema constante nos encontros da SOCINE, o cinema brasileiro está presente neste volume seja em abordagens de caráter histórico, seja na reflexão a respeito de alguns pontos específicos, que vem enriquecer o debate sobre nossa produção.

Como não poderia deixar de ser, outras cinematografias são focalizadas, assim como tópicos teóricos, não só em seus aspectos mais conhecidos entre nós, bem como no que tange à espetacularidade, uma das questões mais promissora dos estudos sobre teoria do cinema.

Mais uma vez, a SOCINE, por meio de suas publicações, vem oferecer ao público e aos estudiosos brasileiros um painel significativo das investigações relativas ao audiovisual realizadas no País.

Mariarosaria Fabris

Wilton Garcia

Afrânio Mendes Catani

Sumário

- o melodrama revisitado

- A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia – Ismail Xavier.....13
- A causa secreta: os excessos do melodrama – João Luiz Vieira.....21
- "Autoperformance" musical como o excesso que inscreve a intimidade – Mariana Baltar.....29

- intertextualidades

- Mattia Pascal: profissão repórter – Mariarosaria Fabris.....37
- *O País das Maravilhas* de Michael Winterbottom: um diário da cidade e da solidão urbana – Genilda Azerêdo.....45
- *Rei Lear* da adaptação de Peter Brook – o bárbaro e o civilizado – Antonio João Teixeira.....53

- cinema, tv e novas tecnologias

- Notas sobre o *bias* tecnológico do cinema – João Guilherme Barone Reis e Silva.....61
- *Screened panic*: cinema fantástico ou de ficção científica e a ameaça do vídeo – os casos *Videodrome*, *Akumulator1* e *O chamado* – Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.....69
- Intersecção pós-moderna entre cinema e TV: o caso de *O auto da compadecida* – Renato Luiz Pucci Jr.....79
- *Cidade de Deus*, *Cidade dos homens* e a nova relação entre cinema e TV no Brasil – Pedro Butcher.....87
- *Cidade dos homens*: anotações sobre a adaptação do livro *Uólace* e João Victor para o seriado de TV – Luiz Antonio Mousinho.....95

- documentário e narrativas

- A construção do "outro" como não civilizado em *Nanook of the North* – Paulo Menezes.....103
- Os manipuladores: considerações em torno de imagens suspeitas – Ivonete Pinto...111
- A propósito da análise de narrativas documentais – Francisco Elinaldo Teixeira.....119
- O documentário pós-moderno: paródia e formas de representação do *chicano* em *Frontierland* – Anelise R. Corseuil.....127
- Gêneros híbridos: *Passadouro* – Eduardo Tulio Baggio.....135
- Filme-dispositivo: *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães – Cezar Migliorin.....143
- O movimento opaco e cego da cidade habitada – Henri Arraes Gervaiseau.....151

- cinema internacional

- Dois massacres – Tunico Amancio.....161
- Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffman, Freud e o estranho – Rogério Ferraraz.....169
- Objeto e ponto-de-vista em *Swimming Pool* – à beira da piscina, de François Ozon – Luiz Antonio Luzio Coeijo.....177
- Estratégias discursivas em *O fantasma* – Wilton Garcia.....185
- Comédia popular no Brasil e em Portugal: interações analíticas – Leandro Mendonça.....193

- história do cinema brasileiro

- Mario Civelli: empreendedor, “cavador” e produtor-relâmpago de filmes – Afrânio M. Catani.....201
- Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti: combates pelo cinema brasileiro – Sheila Schvarzman.....209
- Cinêdia: ecos de *Cinearte* e reflexos do Estado Novo – Maurício Reinaldo Gonçalves.....219
- Alinor Azevedo e o “cinema carioca” – Luís Alberto Rocha Melo.....227
- O cinema silencioso pernambucano segundo as revistas cariocas – Luciana Corrêa de Araújo.....235

- cinema brasileiro

- *Garota de Ipanema*: frustrações de um “filme-canção” – Maria do Socorro Carvalho.....243
- Imagens estigmatizadas: à margem da margem – Rosana de Lima Soares.....251
- A figura de Orson Welles em filmes brasileiros – Samuel Paiva.....259
- Imagens de violência e sedução no filme policial brasileiro dos anos 70 – Flávia Seligman.....267
- *Madame Satã* enquadrado – Geisa Rodrigues.....277
- *Durval Discos*: cinema e estranhamento – Sandra Fischer.....285
- Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano – Denilson Lopes.....293
- A feroz pernambucana e o baianinho malandro: representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961 – Júlio César Lobo.....301

- da recepção

- Procura-se audiência cinematográfica desesperadamente, ou como e por que os estudos de cinema seguem textualistas – Fernando Mascarello.....309
- Proposta para uma abordagem crítica do trailer – Mahoméd Bamba.....317
- A pomochanchada como gênero no cinema brasileiro – Gelson Santana.....325

- pensando o cinema

- Vertov e o digital: relações entre a obra de Dziga Vertov e as possibilidades da mídia digital – Newton Cannito.....333
- O movimento expressivo na teoria do espetáculo de Serguei M. Eisenstein – Vanessa T. de Oliveira.....341

A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e a da elegia

Ismail Xavier – USP

Ao adaptar *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho concebeu a relação entre som e imagem, narrador e cena de modo a buscar a melhor tradução das opções de Raduan Nassar em seu livro. Assim, é rigorosa a tradução da cena de abertura, com André se masturbando no quarto lúgubre de pensão, numa solidão interrompida pela chegada do irmão que veio buscá-lo em nome da família. Igualmente, é feliz o filme na composição de simetrias que, no livro, se marcam pela repetição do texto, quando este retoma um episódio passado ou uma associação já feita, sugerindo um tempo circular que, no entanto, se quebra a certa altura, pois as palavras assumem um novo torneio para registrar a diferença, de modo a marcar o avanço inexorável que faz o impulso de repetição compor um arco tenso ao confrontar a passagem irreversível do tempo. Afinal, a narrativa traz o fato irremediável, divisor de águas, que organiza a experiência: a cópula de Ana e André, o incesto que abala a ordem e torna impossível a simples repetição pela

qual as duas versões da festa familiar ao ar livre pudessem se espelhar em total sintonia. Resulta que uma é felicidade e união; a outra, ao final, é crise e dissolução.

No romance, tudo se conduz pela voz de André, o narrador autodiegético. No filme, esta voz se faz presente, mas interage com as modulações da luz, dos gestos e dos movimentos de câmera. Os pés de André em contato com as texturas do mundo, o seu olhar para a copa das árvores e o céu, a sua relação com o rosto da mãe ou com a palavra do pai, o longo diálogo com o irmão: em tudo, há uma circulação de motivos que repõe o jogo de afinidades eletivas postas pelo novelo de metáforas do livro. A luz solar se conecta ao tempo da infância, momento de promessa, em oposição às sombras do quarto de pensão, espaço das convulsões angustiadas, críspações, no qual a câmera "epidérmica" e a luz expressionista traduzem muito bem o sentido dos olhos de André como "caroços repulsivos" (Raduan). Tudo contribui para a feição grotesca de um corpo à deriva, longe da luminosa tarde em que houve, ao lado de Ana, a felicidade plena, porém efêmera, seguida do purgatório de André longe da família.

O texto de Raduan imprime uma cadência hipnótica à narrativa. Faz potente o fluxo de associações em que a sensualidade e a opinião, o relato e a imprecisão se expõem como um ritual que persiste em sua unidade, até mesmo quando é intenso o confronto intersubjetivo, o conflito de André com o pai e o irmão. No filme, há uma ordem feita de longas seqüências e repetições que compõem um ambiente visual e sonoro apto a absorver o contraste entre os momentos em que prevalece o drama, a fala cortante, e os momentos épico-líricos de evocações serenas do narrador distante.

Na disposição clara dos motivos, *Lavoura arcaica* é filme clássico, pela força com que impõe a sua diegese e o senso de continuidade, e pela forma como traduz as metáforas do romance. No entanto, de começo a fim, é também um filme moderno em sua forma de trabalhar a duração da cena, o movimento do olhar, o andamento da fala, a impositação dos gestos tensos, com notável articulação entre o drama (a cena visível) e a narração em voz *over*, esta em disciplinada sintonia com a música de fundo. A relação entre voz e imagem (montagem vertical) envolve cotejos em que a experiência do tempo se faz complexa; no entanto, o filme dispõe os fatos segundo uma ordem inexorável que o jovem André intui, mas não aceita, vivendo momentos de tensão aguda que o outro André, o narrador invisível, parece ter superado em sua evocação reconciliada, própria a um momento já posterior à *anagnorisis* (reconhecimento) no curso da experiência trágica de que ele foi protagonista, mas não de todo herói, como se verá.

Há sintonia entre o filme e o romance, sinal de uma proeza de leitura que gerou o entusiasmo justificado de boa parcela da crítica. A partir deste solo, quero analisar a opção do cineasta no trato das vozes e sua dicção. No romance, a "situação épica"¹ do

narrador permanece indefinida, valendo apenas a premissa de que ele está num futuro não imediato face ao ocorrido. Há uma distinção de tom entre o André “em cena” e o André que narra. Isto não fere a unidade da escrita sancionada pelo seu nome, mas a distância entre viver o drama e evocá-lo desdobra a condição deste “eu” como foco da enunciação. Vejamos como o filme trabalha esta questão.

As duas vozes de André: o drama e a reconciliação

Dada esta alternância no registro da fala (o dramático e o épico), o filme se apóia na especificidade do cinema para reforçar a oposição entre a voz como peça do drama e a voz como evocação à distância, oferecendo dois timbres distintos ao protagonista. Temos a voz do ator Selton Mello no centro da cena ou, às vezes, em fala *over*, quando o diálogo de André com o irmão sai da vista para que se mostre a ação imediatamente referida. E temos a voz do diretor do filme, quando André evoca o passado com uma tonalidade lírico-nostálgica que faz a elegia ao corpo dilacerado da família como um Todo. Vale nesta voz um princípio de unidade sancionado pelos dois pólos em conflito, o da lei paterna e o dos afetos maternos. Neste sentido, se o final do livro faz a referência ao grito visceral da mãe como depósito da tradição milenar na reação à catástrofe, o filme incorpora esta “voz”, seja pelo feitio reconciliado da dicção do André narrador, seja pela composição da música cuja presença marcante define os tons – às vezes em surdina, às vezes exaltados – de cada seqüência tal como vivida pelo pólo sensível da tradição, não raro em nítido contraste com o arrebatamento do jovem André. O canto memorial na linhagem materna ora é sensação do mundo com dimensão de abrigo, ora é tristeza. Não faz ressoar o que haveria de aventureiro na transgressão. O André narrador endossa essa postura, mais afirm a uma “assimilação filosófica” das dores do mundo do que ao grito de revolta.

Conflito e reconciliação correspondem, portanto, a esses dois timbres, a essas duas velocidades de André, sempre articuladas aos outros influxos de imagem e som, dentro de um dialogismo que encontra “nos Andrés” a sua caixa de ressonância nos termos de um estilo indireto livre que abriga todos os modos: o discurso da lei e o do afeto; o discurso da revolta, confuso e limitado, embora convicto de sua verdade; o discurso de uma vontade de poder que só se realiza na chave onanista; enfim, o discurso da narração reconciliada.

O André que “confessa” a Pedro se exaspera com o jogo de esconde-esconde da família e expõe a sua consciência de pária. Exaltado, proclama “sou epiléptico”, e imagina a família a gritar “tem o demônio no corpo”. Há nele um cultivo da exclusão, mas este se inverte ao longo da conversa com o irmão Pedro dividido entre a palavra da lei (frequente) e os lances de afeto (raros). O jogo familiar manifesta a ambivalência das palavras e dos gestos, criando um campo de forças em que o tocar o outro expressa

demandas contraditórias, uma ambigüidade constitutiva que a lei do pai não pode admitir, mas que está lá como conteúdo de experiência que pode se tornar trágica quando vivida na forma do excesso, compondo assim o que uma expressão do narrador enuncia como a “geometria barroca do destino”.

A resistência de André à demanda fraterna ganha a forma de um desnudamento de si, desejo de fazer os outros partilharem de seu confronto com a verdade do corpo, constatarem a inconsistência do sermão do pai. Está convicto de que somente ele testemunhou os humores da família, cada inquietude impressa no conteúdo do cesto de roupa suja, e só ele sorveu o vinho necessário ao culto do obsceno num cenário de prostitutas que encontraram no leito o seu corpo convulso e lhe deram presentes – a liga, o colar, a renda manchada – onde se depositou uma história de impurezas que ele vem exhibir a Pedro. Com sarcasmo, solicita ao irmão que leve as relíquias e as entregue às irmãs para que aprendam as virtudes do fetiche, abandonem o recato. Antecipa, portanto, o que, no final, será a ação espetacular de Ana portando o conteúdo da caixa que ele insistiu em levar consigo. A dança fatal da irmã vai misturar o que a lei quer separar, vestir a família com os signos do bordel, condensando em tal caixa de relíquias a referida geometria do destino, tal como os objetos de cena do drama barroco.

André, antes puro impulso de transgressão, torna-se hesitante no quarto de pensão. Ao proclamar a sua liberdade, já não tem a potência própria à sua adolescente comunhão com a natureza, quando afirmava a sua autonomia de maneira hiperbólica: “eu quero ser o profeta de minha própria história”. A fé na autocriação do indivíduo ficou lá perdida naquele espaço de culto a si mesmo que testemunhou o seu isolamento, quando havia o prazer do esconder-se na mata e esfregar-se na terra, cobrir-se de folhas, umedecer-se nos musgos, grudado de insetos e de outros paramentos da sua religião polimorfa do “ser natural”, esta que encontrou em Ana a deusa que viria completá-la. Como a irmã, após o ato promissor, recuou, tudo nele se fez convicção tingida de culpa, como que para conferir efetividade às advertências do pai quanto ao derramamento dos afetos e da sensualidade.

Na pensão do exílio, André, diante de Pedro, atribui ao pólo materno a origem do problema. E André narrador, na evocação serena, endossa este diagnóstico ao dividir o núcleo familiar em duas alas: a que, à mesa, sentava-se à esquerda do pai e “trazia o estigma de uma cicatriz”, “um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto”, composta pela mãe, André, Ana e Lula; e a que se sentava à direita do pai, os filhos afinados à lei, um “desenvolvimento espontâneo do tronco”.

No romance, esta descrição da cena do repasto familiar se localiza perto do final; no filme, há uma inversão – estamos perto do início. Como na separação das

vozes, o cineasta optou aqui por tornar clara a direção de leitura, fazendo desde logo presente o plano-emblema em que a sala de jantar expõe a ordem familiar e compõe a imagem simétrica que se ajusta ao desequilíbrio de poderes. A força simbólica do espaço e do ritual do pão diário projeta-se no que segue, sinalizando momentos decisivos da cena familiar pelo que se mostra da mesa sendo desfeita, ou da sala vazia, de modo a confirmar o elo de união entre o que se passa aí e o que se associa, em certa formulação, à proibição do incesto: "*on ne s'accouple pas avec ceux qui mangent dans le même bol et la même assiette*"².

Ironias do tempo: a loquacidade do melodrama e o silêncio da tragédia

No livro, há um breve capítulo em que o narrador se refere à sentença repetida do avô: "está escrito" (cujo valor é sugestivo na ordem geral das coisas). No filme, tal fala ocorre num plano que evoca a figura do avô a observar o relógio no corredor da casa, plano inserido no fluxo de uma montagem que faz a sentença repercutir sobre a imagem de Ana e André, infantes, seguida de associações que nos fazem saltar aos dois irmãos já adultos, em plena chuva, a cruzar seus olhares investidos de desejo. A ordem profética (do avô) projeta-se sobre a dupla, numa articulação premonitória sem paralelo no livro.

A revelação do instante feliz do incesto só se dá no último terço de *Lavoura Arcaica* (livro e filme), depois de longa preparação, como se fosse necessário o compasso de uma liturgia para relatar a experiência que "estava escrita" e se teceu pelos ardis do tempo como que para confirmar um paradigma.

"Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome". Anunciado o momento, vem o dia ensolarado em que o olhar de André na casa velha em ruínas define os termos da entrega de Ana. Dono do cerimonial, ele solta a voz e impregna a cena de sentidos, encena o pacto com Deus como que para ressuscitar a irmã inerte na palha, e faz deste suposto sopro de vida nascido de suas palavras um motivo maior de euforia. O encontro com Ana é vivido na chave da posse, associado à cena do menino que aprisiona a pomba e proclama feliz: "é minha". Na repetição do momento da infância, André agradece o milagre. Vê o Tempo a legitimar a posse. Parece abençoada a sua paixão, o mundo vela por seus desejos – ele dorme. Quando acorda, porém, não demora a descobrir que o amor exige a vigília. Ana não está a seu lado. Ele a procura e vai encontrá-la na capela, a rezar, arrependida. Eufórico, sem vê-la de verdade, ele expõe as bondosas promessas engendradas na felicidade, mas a constatação gradual do descompasso azeda tudo. A fala dele se inverte. A dicção e o gesto do ator expressam o estilo histórico de André no momento da decepção, quando o silêncio de Ana corta a sua exaltação delirante. Em plena fúria, declara guerra ao mundo, roga suas pragas, assume o enfeitado. Passando

do êxtase da união à agonia, resume a sua postura diante do mundo: “Eu não tenho culpa”, repete várias vezes. E lança a palavra de vingança: “não tive meu contento, o mundo não terá a minha misericórdia”.

Esta seqüência da capela é decisiva. A agitação de Selton Mello explicita a matriz melodramática da demanda do jovem André: aut centrado, grandiloqüente no discurso de vítima, vive a convulsão do momento em chave sadomasoquista. Sensualidade, prazer e dor. Quer tudo, não aceita recusas. Será cordato e conciliatório, se antes vier a satisfação maior; do contrário, será rancoroso e vingativo. Como resolver esta equação sem a cumplicidade de Ana? Como permanecer no território da família com este projeto de uma vida em segredo? Diante do impasse, vai embora, ressentido com as duas alas da mesa. Fora de casa, porém, não tem projeto, pois aderiu ao princípio da autarquia familiar enunciado pelo pai. O que este afirma na esfera do dever familiar como expressão de uma ética do trabalho, André desloca para a esfera do desejo: que tudo se resolva “em família”, como ele mesmo explica a Ana quando aposta tudo na união que ajusta o princípio da autarquia à sua curiosa utopia endogâmica. Ignorando o princípio de realidade do trabalho, o Tempo de André é o da “gratificação já”, como um direito natural. Antes, a dádiva; depois, o suor. Ele inverte, portanto, a idéia do Tempo do pai, feito de renúncias e adiamentos, do elogio da paciência e da espera pela recompensa que o patriarca oferecerá em troca do bom proceder e da “aceitação do jogo”, como bem demonstra o teatro da contenção do apetite encenado na parábola do faminto que André tanto odeia.

Rebelde, transgressor, o jovem se mostra, no entanto, frágil no retorno à casa, incapaz de sustentar a postura afirmativa até o fim. Na conversa final com o pai, há resistência, mas o impulso de um “não” mais incisivo se dilui no longo torneio de palavras que repõe o impasse e o coloca em registro de baixa potência, preparando a inércia que vai obscurecer sua percepção da tragédia quando Ana assumir o gesto radical. Ele chamou a si a tragédia ao encarnar a unidade dos opostos (o princípio da autarquia e o desejo sem limite); no entanto, quando se deflagra a ira do pai, esta o encontra em plena apatia, numa morte simbólica que diz sim ao que seu princípio de soberania individual negava. Há aí a transformação de um princípio em seu contrário – dialética do trágico, sem dúvida. Mas no instante crítico ele já não está mais no centro da ação, reduzido à posição de um observador entorpecido. Na manhã da festa de seu retorno, Ana será a protagonista.

O André narrador afirma não ter visto com clareza o instante da violência, pois voltara à antiga posição de *voyeur* fora do círculo, como quem, no fundo, não retornou para o confronto e a verdade, mas para a ilusão da volta a um passado irre recuperável. O sonho do paraíso perdido se revela o pior dos sonhos, e o mais sinistro. A contradição de André entrega Ana ao ressentimento do irmão, este que, na primeira cena da festa

familiar, havíamos observado a dançar com ela, e que agora, ferido pela imagem da irmã e sua feição dionisíaca, vem destilar a verdade dos irmãos no ouvido do pai.

O sacrifício de Ana precipita o que a hesitação de André deixara para as circunstâncias. Cortando qualquer anelo de retorno à vida familiar de outrora, ela se dá em espetáculo como figura da transgressão quando André a quer em segredo, a partilhar uma anomalia aninhada na ordem do pai, no feitiço da “ala dos afetos”³. A mensagem de Ana, no entanto, é clara quando vem à cena portando os fetiches do bordel. Sua explosão transfigura o ciúme, a vingança, a solidão e o desespero.

É desta mescla de sentimentos que Ana colhe a energia que se converte na cólera do pai. Negando a divisa do perdão e da paciência, a lei diz neste instante sua verdade maior. Desta, é Ana o alvo, e não André que se enterra em silêncio depois de olhar o rosto decomposto do pai que, perdido, compõe a feição patética do mundo de clareza que pensava encarnar. Ao receber o golpe, a filha confirma sua determinação curtida no silêncio, em franco contraste com a loquacidade não raro histérica do irmão. O momento decisivo, portanto, é o da *disonância sem palavras*. A dança – linguagem da comunhão familiar quando conduzida nos limites da graça e do recato – muda de sinal e se faz catarse explosiva, vibração do corpo regado a vinho que Ana sabe ser um escândalo sem remédio.

Havia na abertura do filme, no quarto de pensão, a associação de trevas e masturbação. No primeiro *flashback*, houve o recuo à infância, aquele tempo do esgueirar-se na mata e deitar, cobrir-se de folhas, ouvindo o chamado da mãe e das irmãs para o mundo da família, para a luz que seu olhar para o céu anunciava como promessa. Este plano da copa das árvores ganha, no retrospecto, o sentido do nascimento e a dificuldade de aceitá-lo. Prevalece, no desenlace, a nostalgia uterina em que a cama da casa e a da natureza se confundem. André, depois da tempestade, deita-se no bosque e retoma o motivo da venda nos olhos que lembra o gesto da mãe nos bons tempos. Reduzido à condição de planta, não abandona o território; cobre-se de folhas e de terra, fecha as portas do mundo. O filme sela aqui a metáfora da luz (promessa e ameaça) em torno da qual André oscilou, enredado no círculo da família-autarquia que fez prevalecer a dicção do ressentimento: eloquência e depressão projetam uma afetação de menino mimado sobre o grito de liberdade. O misto de avançar e ceder o passo (demanda materna) reduz o ímpeto da autonomização. Descartada a errância por um mundo de riscos, resta o solo materno.

Quando a família é o Todo, não há desmame. Morre, portanto, André, como expressão contraditória do princípio da autarquia. Pela palavra, renasce André, narrador enlutado que reconhece a astúcia da trama em que a culpa se reparte entre todos, o pólo masculino e o feminino. No tom de sua elegia, insinua-se o mote da tradição: estava escrito. No último torneio, ele cede a palavra ao pai, como se o movimento do réquiem

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

familiar, trazendo uma compreensão superior das razões de cada um, implicasse neste auscultar de novo a ordem do Tempo que cabe a Raul Cortez, pela última vez, enunciar. A repetição crepuscular, já afastada do drama, confere à voz a impositação de um saber contemplativo, universal, mas resta a ambivalência dessa mania sentenciosa que parece, ao mesmo tempo, refletir o sentido da tragédia e suprimi-lo, pois reúne o terno conselho da experiência e a palavra empenhada do poder.

Notas

¹Refiro-me à situação dramática e às coordenadas de espaço e tempo que definem a condição a partir da qual o narrador faz o retrospecto. Ver Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 50.

²Preceito chinês citado por Jacques André em "Le lit de Jocaste", texto introdutório do livro que ele organizou. Ver *Incestes*. Paris: PUF, 2001, p. 9.

³É interessante que no encontro, em seu próprio leito, com o André retornado, Lula, o caçula, deixe claro seu desejo de ser mais efetivo na quebra deste "feito". Mais afirmativo no interesse pelo mundo, Lula critica o retorno de André.

A causa secreta: os excessos do melodrama

João Luiz Vieira – UFF

Às vésperas da estréia nacional de seu último longa, *Quanto vale ou é por quilo?* (2005), algumas revisões críticas da obra deste singular diretor entrarão certamente em pauta. Meu contato mais intenso com o trabalho de Sérgio Bianchi aconteceu em dois momentos nos últimos cinco anos, mais precisamente em junho de 2000, quando *Cronicamente inviável* também estreava, e em 2002 e 2003 para a finalização de um livro-catálogo editado em Portugal no final de 2004.² Este novo filme, com sua inevitável polêmica e repercussão crítica, deixa cada vez mais clara a urgência de uma reflexão a respeito das formas institucionalizadas de produção cinematográfica no país e da sobrevivência de um cinema mais questionador, urgente, desconfortável, crítico. Numa era que busca, a qualquer custo e com inédita voracidade e rapidez, consagrar um modelo baseado no que, por um lado, define-se como "profissionalismo em prol de qualidade" e que, de outro, como consequência, acirra a competitividade entre realizadores na busca de recursos que vão

minguando, além de, em nada promover a garantia mínima de exibição do filme brasileiro em seu próprio mercado, o cinema de Sérgio Bianchi amplia cada vez mais sua distância e estranhamento com estes novos tempos. Não que esse estranhamento e desconforto provocados por esse conjunto de filmes sejam rigorosamente novos. Tais predicados sempre estiveram nos filmes deste realizador, fossem eles ensaios experimentais do período de formação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo ou curtas, médias e longas realizados até hoje.

Nas entrevistas que compõem o referido livro, as palavras de Bianchi não deixam quaisquer dúvidas: vai ficando impossível conciliar toda essa energia criativa com os atuais esquemas de aparente "previsibilidade" e "organização" exigidos pelo cinema "profissional" que se deseja no Brasil hoje. Essa aparente "falta de método", o "improvisado", a capacidade de resolução de impasses diante do inesperado e de se aproveitar exatamente do imprevisto e do inusitado como matéria a ser trabalhada e incorporada dentro do filme, parecem não ter mais espaço no cinema oficial de qualidade almejado no Brasil de hoje. Constata-se, também, que termos como *organização*, *profissionalismo*, *racionalização da produção*, entre outros, necessitam de revisão, sob pena de continuarem no eterno limbo das aspas. Já nestes novos esquemas, Bianchi lembra das filmagens recentes de *Quanto vale* quando conta que havia, pelo menos, umas dez pessoas contratadas pela produção só para *servir água*, além de equipes inteiras preocupadas com (em voz de total deboche) ...*a garantia da autenticidade dos detalhes do beiral de madeira de um casarão cenográfico do século XVIII*... De novo, observa-se que vivemos um momento em que a competitividade joga uns contra os outros, e que jovens estudantes, submetidos a todo tipo de regra, não podem mais, e muitos nem querem — por força dessas mesmas circunstâncias — queimar etapas necessárias em busca de um desenvolvimento calcado na vivência e na experiência. Infelizmente, estão muito conscientes de sua auto-imagem profissional, procurando evitar quaisquer riscos. Um primeiro exercício, por exemplo, seja em mini DV ou até mesmo em 16mm, tem que ser uma obra prima incontestável, ganhar todos os festivais no Brasil e no mundo. Há, infelizmente, uma exigência e uma (auto)cobrança neste sentido. Parece mesmo que experiências e métodos como os de Sérgio Bianchi perderam a vez. Talvez a única exceção que possa se assemelhar em termos de resultado estético e provocação comparáveis aos filmes de Bianchi nos últimos anos venha do instigante *Amarelo manga* (2003), de Cláudio Assis.

Entretanto, e talvez por isso mesmo, o cinema de Bianchi pareça de uma urgência cada vez maior, apesar de nunca ter tido qualquer intenção de buscar a segurança do consenso. Confronto, provocação e polêmica, isso sim, sempre anteciparam expectativas em torno da realização de cada um de seus curtas e longas. A preocupação constante

com a representação da realidade social e política do país, adquirida depois dos anos de formação universitária e dos primeiros exercícios puramente experimentais e poéticos, gerou um método de criação que se desencadeava a partir do confronto com o mundo — fosse ele o país ou, mais próxima, a realidade material cotidiana do próprio momento vivido durante a produção e as filmagens de seus projetos. Esse embate entre um cinema visto como expressão de um universo pessoal — do artista, do criador — e um cinema que parte da realidade, parece tensionar uma falsa dicotomia se pensarmos que o cinema é sempre identidade e diferença, resultado de parte do real e de parte de estratégias retóricas de linguagem, utilizadas para atingir determinados objetivos, sejam eles verdades ficcionais ou verdades “verdadeiras”, ampliadas, criticadas, ironizadas e relativizadas pelo próprio cinema. E aí, realmente, não faz a menor diferença que esse “real” venha a ser mais subjetivo. É um cinema constituído pelas fraturas do tecido social de um mundo, em geral, degradado ecologicamente e povoado por personagens acuadas e submetidas a massacres cotidianos; figuras que, independente de política, são detentoras de um poder corrupto e institucionalizado, num acúmulo de tipos, situações e recorrências sociopolíticas que explodem, de forma esgarçada, a linguagem do mundo organizado.

Nascido em Ponta Grossa, Paraná (1945), Sérgio Bianchi pertence a uma geração intermediária entre os realizadores pós-Cinema Novo, mais próximos do chamado *cinema marginal*, que surge na passagem entre as décadas de 60 e 70. Sua filmografia compreende, desde 1972, quatro curtas-metragens, o excepcional média-metragem *Mato eles?* e seis longas. Todos marcados por essa aguda e urgente necessidade de questionar simultaneamente o país — em suas tragédias nacionais, econômicas, culturais e sociais — e a linguagem cinematográfica, que torna possível a representação do que vivenciamos como *Brasil*. Para isso, torna-se imprescindível, em primeiro lugar, o apagamento de fronteiras entre aquilo que se convencionou classificar como ficção e documentário. Sua obra torna-se bem mais produtiva e apreciável se assistirmos, principalmente, ao que parece ser uma ficção como se fosse um documentário. O caminho inverso também funciona, às vezes. Importante é frisar que, de um modo ou de outro, seu cinema vem, sistematicamente, desafiando convenções de todo tipo, em especial aquelas que promovem o realismo — seja ele social ou mágico — que tradicionalmente são invocadas sempre que se pretende representar os dilemas latino-americanos, tanto para consumo interno quanto para expectativas e deleite externos.

Em diferentes chaves, assiste-se a um cinema da distopia, onde o desencanto acompanha a reflexão enviesada sobre tudo aquilo que não deu e nem dá certo. O espectador, nesse desconforto geral, ainda é constantemente interpelado, seja por meio de personagens que se dirigem diretamente à câmera (como em *Maldita coincidência*)

ou convidado a participar de um questionamento sem saída proposto pelos improváveis testes de múltipla escolha que pontuam a narrativa de *Mato eles?*, interrogações que parecem, sempre, prontas a relacionar, neste média-metragem, algumas mazelas endêmicas do país tais como direitos humanos e ecologia, desmatamento e o extermínio de populações indígenas. O espectador é confrontado com um clima geral de derrotismo, visto como provocação e antítese e, num caminho perverso, como única tentativa de alterar a situação, uma forma radical de provocar mudanças. A intenção, como deixa bem claro o primeiro plano de *Cronicamente inviável*, é incendiária. O filme abre, logo após uma tela preta, com a imagem de um indivíduo colocando fogo num vespeiro. A estrutura episódica encontrada nos longas-metragens parece sempre servir de pretexto para mostrar um universo maior, espécie de colagem de microcosmos de histórias e motivações pessoais que inter-relacionam, de forma indissolúvel, corrupção política, agressão ecológica e poluição; relações trabalhistas e empreguismo; asfixia da classe média e todo o tipo de injustiça social; especulação imobiliária e favelização; êxodo rural e miséria; violência urbana, infância e juventude desassistidas; a falência do sistema público de saúde, repressão sexual e falta de solidariedade, ou o contrário, a exploração mercadológica do assistencialismo promovido por ONGs para lá de suspeitas — tudo isso tratado com a agressividade necessária ao abalo da indiferença e da anestesia reinantes. É uma proposta de cinema que vem, rapidamente, ampliando seu caminho de radicalização diante destes e de outros “horrores” nacionais. Mas há espaço, também, para o humor, ainda que organicamente corrosivo e irônico, ainda que o riso provocado seja um riso de tom francamente *amarelo* ou nervoso, que consegue segurar o tom geral de desconforto e confrontação.

Boa parte do estilhaçamento e da fragmentação apontados originam-se na própria tensão proposta pela colagem de estilos diferentes e conflitantes, que passam pelo confessional — há o uso da voz *off* em primeira pessoa —, pelo burlesco, pela paródia a gêneros consagrados, como o terror, o documentário de viés ufanista, o filme histórico de caráter didático. É esse estilo paródico e freqüentemente interpelador, inaugurado com êxito em *Mato eles?* no início dos anos 80, que acaba sendo visionário ao antecipar, no final daquela década, o estilo consagrado pelo premiado *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, e muitas vezes copiado desde então. A ironia e a ambigüidade presentes já a partir de alguns títulos como *Mato eles?*, *Romance*, *Divina providência*, *Cronicamente inviável*, *Quanto vale ou é por quilo?* encontram eco na crueldade anárquica do desencanto, da raiva e de uma certa impotência diante do inexorável. Bianchi sempre nos pareceu muito mais interessado em levantar questões e provocar desconforto pela dificuldade de se encontrar respostas plausíveis para esses dilemas nacionais. Tal atitude tem significado,

muitas vezes, uma crítica constante a um certo niilismo e estilhaçamento que atira, simultaneamente, em todas as direções. Entretanto, tal atitude é ainda mais verdadeira, sincera e portadora de uma autêntica honestidade de princípios uma vez que o próprio realizador nunca se posiciona num lado superior, inscrevendo-se, pela voz e pelo corpo, no círculo de ironia e crítica proposto pelos filmes, em especial em *Matos e eles?*. No fundo, Bianchi parece lutar por um desejo de transformação e, longe de qualquer atitude niilista, buscar exatamente um sentido (im)possível de ordem num horizonte (im)provável.

Assim como *Quanto vale, A causa secreta* também é uma adaptação de um conto de Machado de Assis. O grifo responde pelo radical afastamento de perspectivas mais tradicionais da relação cinema-literatura na tradução do texto escrito para o audiovisual.³ Bianchi mantém algumas sugestões encontradas no texto-fonte como os ruídos dos animais torturados, a agressão ao cachorro, a presença de uma peça teatral dentro do conto. A narrativa de um triângulo amoroso entre o enfermeiro Garcia, o médico Fortunato e sua esposa Maria Luíza também está ali, ainda que deslocada para a encenação, dentro do filme, de uma peça teatral mais próxima, ao menos em ambientação, da atmosfera fechada de Machado. A insensibilidade diante da dor física e/ou moral, tema central do conto, norteia o doloroso processo de pesquisa colocado como desafio aos atores envolvidos numa adaptação teatral contemporânea de *A causa secreta*. Do teatro, eles saem para a rua, num confronto que expõe fraturas e impasses em torno da violência urbana, da infância abandonada, da falência do sistema público de saúde, da corrupção e da burocracia e, principalmente, do desaparecimento da solidariedade. Mais uma vez re-trabalhando num eixo reflexivo, Bianchi reduplica na tela as vicissitudes encontradas por um realizador que se movimenta num percurso generoso de burocracia *kafkaiana* bastante conhecido pelos que tentam, como ele, viabilizar projetos de natureza cultural mais alternativa. Dificuldades para se conseguir apoios, muitas variações de uma lei para o audiovisual, infundáveis reuniões de gabinete com administradores e secretárias incompetentes somam traços que produzem, além de bastante desconforto existencial, também ira cívica.

No seu desenho geral, o estilo do filme é marcado por excessos na representação, muitas vezes beirando a histeria — qualidade que também aparece nos outros filmes do diretor.⁴ Apesar da origem machadiana, o que se vê são personagens despsicologizadas, modelares e, por isso mesmo, esquemáticas, caricaturas como a do “esquerdista”, a atriz negra “consciente”, o rapaz *boa pinta* que se dá mal, em situações igualmente exemplares, assumidamente teatrais, enfatizando um lado didático de um cinema que encena lições de efeito moralizante. Pelo viés do excesso, mobiliza-se de maneira mais direta uma relação empática que, paradoxalmente, traz intimidade mesmo na exacerbação da *mise-*

en-scène, na interpretação exagerada, na gritaria geral, na afetação e nos gestos, quase estilizados. O espectador se situa num melodrama de confrontos entre a teatralização do bem e do mal, onde o que parece estar sendo encenado é a culpa. Se no melodrama canônico a culpa é positiva, um sentimento da impossibilidade de resolver, ou de que fez a coisa errada (por omissão ou de propósito), sua disposição afetiva vem da religião, de uma ética cristã-judaica que nela vê uma forma de controle em que o sofrimento tem valor de redenção. Em *Cronicamente inviável*, na seqüência em que um menino de rua é atropelado pela freqüentadora de um restaurante de luxo paulista, ouve-se a personagem bradar, quase histérica, que "eu não tenho culpa, eu não sou culpada". Em *A causa secreta*, como manifestação de uma má consciência que está por vir, anuncia-se que "eu não vou sentir culpa", ou seja, o reconhecimento explícito de um papel que não deveria ser o seu. O ano é 1994, início de uma era marcada pela desestatização, pela gradual retirada (e falência) do Estado, pela falta de compromisso e de ética social em que *ninguém mais será o responsável*. Incorporado como estratégia retórica do filme, o excesso aproxima-se do melodrama, mantendo a fórmula do individual para o geral, ou seja, da esfera do privado, da auto-exposição, para o público, do microcosmo da encenação teatral para o mundo exterior. Num processo simultâneo, *A causa secreta* inscreve o contexto em sua construção, provocando uma relação direta entre texto e contexto, em que podemos destacar o sempre produtivo conceito de "homologia" entre narratividade e momento histórico, criticado e ressignificado por Fredric Jameson⁴ e que nos ajuda a evitar a armadilha simplista do mecanicismo ao buscar paralelos entre o microcosmo fílmico e o macrocosmo social.

Notas

¹ O texto que se segue abriu a mesa por mim sugerida e coordenada no VIII SOCINE, intitulada *O melodrama revisitado*, com trabalhos apresentados por Ismail Xavier, Leandro da Rocha Saraiva e Mariana Baltar. O propósito não era responder à questão "o que é o melodrama?" trabalho já efetuado com bastante competência por autores como Thomas Elsaesser, Geoffrey Nowell-Smith, Laura Mulvey, nem rever o termo enquanto manifestação de gênero. Nosso interesse era questionar as diferentes formas sob as quais o melodrama ainda se superpõe e compete com eles, ao realismo e à tragédia, numa relação histórica complexa e rica. Os textos apresentados não pretendiam buscar um pensamento linear nem uma argumentação ou posição consistente. Pelo contrário, os

quatro trabalhos se superpunham, divergiam entre si, rebatiam idéias num vai-e-vem que pretendia abrir o campo dos estudos sobre a *imaginação melodramática* para novas investigações.

² VIEIRA, João Luiz. *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*. Portugal: Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, Cineclube da Feira, 2004.

³ Para uma atualização bastante ampla dessa complexa área interdisciplinar ver STAM, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic, And The Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2004

⁴ Para uma abrangência do conceito de excesso como marca melodramática, o melhor texto continua sendo o de BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, And The Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1984.

⁴ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative As A Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

“Autoperformance” musical como o excesso que inscreve a intimidade

Mariana Baltar – UFF

Ao longo de *Edifício Master*, dirigido por Eduardo Coutinho, em 2003, encontramos seis passagens em que os personagens cantam, para o diretor e para nós. Lembrando o filme anterior, *Babilônia 2000*, ouvimos ecoar a *performance* de Fátima, no aito de uma pedra no morro da Babilônia, interpretando singularmente um sucesso de Janis Joplin. Que função narrativa tais passagens têm em filmes que são tão marcadamente amparados na conversa? Por que essas *performances* musicais têm ganhado cada vez mais espaço no cinema “falado” de Eduardo Coutinho?

Essas inserções ajudam a fazer o filme respirar um efeito de intimidade, não de descontração (até porque o interesse dessas *performances* não reside na finalidade propriamente musical). O que fica marcante por meio dessas passagens é que a relação entre diretor, assumidamente presente, e personagem é pautada por uma forte interação.

Transparece daí uma sensação de que os personagens “se abrem”. O efeito de intimidade (que “autêntica” as entrevistas, conferindo-lhes um tom confessional) é uma das forças do documentário de Coutinho, e de certa maneira contribui para sua reverência no cenário cinematográfico nacional.

Pois é justamente este efeito de intimidade que queremos cercar neste texto. Tomamos a idéia de efeito como um convite expresso na narrativa do filme, solicitando respostas ao público. O efeito não é determinista, não é mera consequência da causa que é o filme, mas está circunscrito na narrativa e como tal se presta à análise.

É inquietante perceber como filmes amparados em certa economia de contenção da narrativa – Consuelo Lins chega a falar de uma maneira quase franciscana de construir o filme – podem se deixar levar por momentos aparentemente “dissonantes” da estratégia centralizada na fala (entrevista), característica o cinema de Coutinho.

A intimidade nos filmes de Coutinho tem também outra dimensão, a que a liga ao universo do cotidiano e da vida privada. Desde *Santo Forte* (1998), há em seus filmes uma marcante preocupação com a experiência individual, para que, por meio dela, se estabeleçam as co-relações políticas.

No filme seguinte, *Babilônia 2000*, a estratégia se repete:

“É neste filme que Coutinho renova e complexifica a relação entre o singular e o coletivo, ou o particular e o geral, por meio da exploração do que podemos chamar de ‘caráter social da fala’ (...) Portanto é na própria fala, no que é dito, nas palavras usadas, nessas manifestações visíveis e audíveis, ‘de superfície’, que se torna possível entrever a vida desses moradores de forma abrangente, e ao mesmo tempo de forma íntima e pessoal.”¹

A fala sobre a experiência privada tem realmente papel central na economia narrativa dos filmes de Coutinho. E, posto nesses termos – com base na centralidade das entrevistas sustentadas quase que exclusivamente em um quadro meio inclassificável (pois não se encaixa exatamente nem como Plano Médio, nem Primeiro Plano, parece oscilar entre um e outro, mas que, em geral, quase não muda de recorte no decorrer das entrevistas) – há mesmo uma estrutura franciscana de narrativa.

Qualquer coisa além disso parece ser excessivo dentro dos filmes de Coutinho. A presença auto-reflexiva do diretor, as passagens de “autoperformances” dos personagens, notadamente as musicais, são elementos que se desviam do regime de contenção das entrevistas. São exatamente elas que reforçam o efeito de intimidade – tanto porque nelas “transparece” a presença desse diretor quanto porque elas nos

mostram que tais expressões dos personagens são atendimentos a sua demanda, reforçando os vínculos de sua relação.

O excesso, nesses casos, dirá respeito a uma narrativa do cotidiano, da vida privada, encenados para ancorar o efeito de intimidade. É nesse sentido que identificamos, nos excessos do documentário de Coutinho, um diálogo com a imaginação melodramática, pois também ela diz respeito a narrativas pautadas em modos de excesso.

Talvez, antes de seguir adiante nas considerações seja necessário esclarecer dois pontos cruciais. O primeiro é o de que pensar um diálogo dos documentários de Coutinho com o melodramático não implica um investimento re-classificatório das narrativas. Não se trata de chamar *Edifício Master*, por exemplo, de melodrama, mas de pensar como o repertório estético e temático da imaginação melodramática é importante para garantir a eficácia das estratégias desses documentários. O segundo ponto trata de retirar dos termos melodrama e excesso seu habitual estatuto de desqualificação. Excesso não é pecado, não é demérito. Assim como melodrama não é sentimentalismo barato.

A cadência da montagem das entrevistas, garantindo o tom confessional, e a presença do diretor e da equipe do filme, demandando aos personagens expressões de si (em que se incluem as *performances* musicais, objeto mais específico dessa análise) formam a base sobre a qual se sustenta a autoridade desses documentários, fundada exatamente nessa sensação de intimidade.

O que aqui queremos apontar é que as *performances* musicais, que ganham um tratamento da câmera e da montagem diferenciado dos momentos de entrevista, são passagens excessivas cujo sentido estratégico pode ser melhor iluminado se cotejado com o modo de excesso característico da imaginação melodramática. O excesso que reconhecemos nos documentários de Coutinho faz parte da mesma rede do excesso melodramático, no sentido de ambos circunscreverem um universo sentimental (o que para o documentário garante a sensação de intimidade) relacionado à vida privada, e lidando, em muitas medidas, com uma instância moral (que é o que está em cena, por exemplo, em personagens como Henrique, lembrado por sua atuação na música *My Way*, em *Edifício Master*).

Autoridade da intimidade

Talvez não seja assim tão necessário descer mais fundo na tradicional questão sempre levantada com relação ao documentário: ser ou não representação da realidade. Há muito, teóricos têm se empenhado em direção a um viés mais produtivo, considerando o que pode ser colocado como: a historicidade, a intertextualidade e as diferentes e diversas implicações da classificação social (de gênero) no tocante à

experiência do público.

De minha parte, considero ser o elemento da autoridade importante para a reflexão do domínio do documentário. Esta dimensão de autoridade, expressa na ordem da narrativa e historicamente construída e realimentada, fundamenta uma tradição documentária que a estrutura como discurso da realidade. É o elemento da autoridade que credita ao filme o estatuto de discurso "sobre" e "do" real. Pensar a constituição e as variações (históricas e estéticas) desse estatuto de autoridade – nas múltiplas narrativas que dialogam com essa classificação – é a tendência das reflexões contemporâneas em relação ao documentário.²

Enquanto um modo mais tradicional de documentário vai se amparar numa autoridade vinculada à argumentação generalizante (estruturando uma comprovação pautada no estatuto de veracidade), uma outra tendência, associada a uma derivação do cinema moderno, no contexto dos anos 50 em diante, ampara-se na exposição da situação de encontro, na produção do discurso do documentário, a investida nos personagens. O que resulta é a produção de uma outra formulação de autoridade, que se sustenta na relação entre personagens e equipe do documentário, que, portanto, estará assumidamente presente na narrativa.

O trabalho deste cineasta sem dúvida se insere nessa tendência de valorização dos personagens e do encontro. E é nesse sentido de valorização da dimensão do encontro que o efeito de intimidade se constitui como instância de autoridade do filme.

Nestes documentários, a dimensão da realidade vem à tona não pelo estatuto de comprovação, mas pela força das entrevistas e pelo que elas evocam de conversa e confissão; por isso, a dimensão do encontro é valorizada, e com ela a sensação de intimidade.

Longe de construir um filme tradicional que se sustenta pela acuidade do argumento, pelas provas de verdade, o dispositivo dos filmes de Coutinho está na "denúncia" da situação de encontro.

A base parece ser a pura simplicidade – uma entrevista após a outra. Mas não se trata disso. A simplicidade é um efeito construído pelo intenso trabalho de dosagem entre o simples e o dispensável. O que seria dispensável num documentário tradicional é, em Coutinho, quase que condicionante de existência do filme. Exemplo máximo são as imagens de "making of": de chegada da equipe no cenário do documentário, de momentos em que o diretor é interpelado, mesmo que desconfortavelmente, pelo personagem.

Coutinho configura-se como testemunha da vida privada, um confessor que não julga ou distribui penitências, mas que emite opiniões. E nós "acreditamos" na realidade de seu filme, corroboramos sua autoridade documentária, justamente pelo caráter de intimidade que transparece. Um jogo de simplicidade e de excesso mobiliza a autoridade

de intimidade, em que o excessivo parece ser o que reforça tal efeito.

Excesso e a imaginação melodramática

A relação da narrativa com a exposição de um mundo privado, ancorado em gestos e emoções, não é exclusividade do melodrama, mas será por meio dele que o privado, e sua instância moralizante, vai ser exposto de maneira estrategicamente excessiva.

O excesso, como elemento constitutivo do melodrama, está vinculado às matrizes populares que formam o gênero. Ismail Xavier, Peter Brooks, Thomas Elsaesser ³, entre outros, reconhecem no contexto mobilizado a partir do século XVIII as bases do

“gênero dramático das massas por excelência: o melodrama. Este tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950) a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica e moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo; na ênfase do gesto, no traço do rosto, na eloquência da voz. (...) envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude e do pecado” ⁴.

O melodrama dirá respeito a uma ordem pautada em polaridades vinculadas a um “novo” cotidiano, instaurado no contexto da modernidade, de instabilidade e de dessacralização, que coloca o elemento moral no centro da organização social. Narrativa que atende a uma demanda moralizante e que, justamente por uma necessidade pedagógica, vai se estruturar com base em matrizes populares de excesso, pois precisará afetar seu público, dialogar com ele em termos sentimentais e inequivocamente eficazes.

“Melodrama representa tanto a urgência de ‘ressacralização’ quanto a impossibilidade de conceber uma ‘sacralidade’ que não seja em termos pessoais.” ⁵. A citação sugere uma relação com o universo das emoções, da vida cotidiana e privada, de uma articulação de elementos narrativos que precisam ser exemplares para alcançar o efeito moralizante.

Brooks pensa o melodrama como instância de educação de uma “verdade” e “ética” no mundo pós-sagrado, onde o universo da moral se torna elemento importante num cenário de crescente valorização da vida privada, pois esta é o palco do teatro do bem e do mal. Um privado que deve ser trazido a público, como certa maneira de encenação exemplar.

A idéia de que o mundo pós-sagrado configura uma hipertrofia da vida privada – e com ela, da dimensão da intimidade – nos remete à tese da pedagogia do bem e do mal (revolucionária ou não, variando de acordo com práticas das narrativas e das reflexões). Fazer reconhecer, na superfície da narrativa, virtude e pecado, bem e mal

é papel primordial do melodrama. Trabalhar com um modo de excesso (por meio da exacerbação da retórica, da gestualidade, do ilusionismo, da música, da encenação sob a prerrogativa principal de que tudo deve estar claramente dito, mostrado, representado e reiterado na narrativa) é a principal estratégia para o melodrama garantir sua eficácia.

A reflexão que Brooks e Elsaesser vão desenvolver no início dos anos 70 – profundamente influente no campo do cinema – coloca o melodrama não apenas como gênero, mas como elemento fundamental da consciência moderna. Nesse sentido, ambos os autores vão usar a idéia de uma imaginação melodramática presente para além das narrativas classificadas tradicionalmente como tal.

O conceito de imaginação melodramática amplia as possibilidades de reflexão sobre as narrativas, pois as faz atravessar gêneros e diz respeito a modos e percepções do mundo que se remetem a uma experiência da modernidade ocidental, da instauração e crescente intensificação de uma sociedade laica e de mercado.

Podemos falar, então, de uma adjetivação, ampliando o que está em jogo na dimensão histórica e estética do melodrama, num constante diálogo intertextual. Diálogo que se processa ao colocar a cena de acordo com o que está também implicado nas narrativas do melodrama, ou seja, questões de uma esfera privada trazida a público, de uma pedagogia moralizante, de ativar afetações. Colocar a cena vai além do encenar a ficção; é um encenar também o encontro.

Edifício Master

São as passagens de *performance* musical que melhor atuam como estratégias de apuração da intimidade, fundadas em certo excesso e na ativação sentimental (pelo que de empatia evoca). Excesso é uma idéia que comparece pois tais eventos musicais, por estarem organizados num tratamento distinto do restante do filme, contrastam com a economia da narrativa.

As inserções musicais, especialmente em *Edifício Master*, não seguem o “padrão” das conversas dos personagens, pautado por uma segura de movimentos de câmera, de cortes e de planos. Quando os personagens se expõem ao evento de cantar diante da câmera, esta assume uma relativa liberdade, passa a mão, movimenta-se, ora aproximando-se do rosto, ora afastando-se; e mais cortes são operados do que em relação às entrevistas.

Todos os seis personagens que cantam fazem-no para uma câmera que está na mão, e, embora esta se movimente com certa leveza, os movimentos são mais freqüentes que nas conversas dos outros personagens. A fala destes personagens é menor e sua passagem pelo filme em geral se encerra ao final da *performance* musical. É marcante que na maioria das seqüências a *performance* seja solicitada por Coutinho, como no caso de

Suze, quando ouvimos o diretor pedir que ela cante uma música em japonês. É fundamental que o pedido se deixe transparecer na narrativa; afinal, nos lembra, assim, que a "exposição de si" está direcionada a alguém que conquistou uma inserção naquele universo privado (a ponto de fazer um pedido e vê-lo atendido). A dimensão do privado que se encena a um olhar público é algo central na imaginação melodramática.

Talvez o momento exemplar da "autoperformance musical" seja mesmo o de Henrique. Sua passagem dura um pouco mais de 9 minutos, dos quais 4 são dedicados a dublar a música *My Way*. Muitos cortes aparecem ao longo do depoimento e um deles introduz uma mudança de espaço (Henrique está a partir desse momento no quarto, perto do som, quase que se preparando para realizar sua performance).

Na entrevista com Henrique conhecemos seus valores morais, vinculados à honra e ao orgulho por um sucesso alcançado por mérito próprio – 'I did it my way', como diz a música e como enfatiza o personagem, explicando que esta música é um retrato de sua vida. *My Way* foi também a música que este funcionário aposentado da marinha americana cantou com Frank Sinatra. Esta é a história que ele nos conta numa narrativa cuja organização material é bem distinta dos outros personagens.

Esta distinção antecipa a *performance* que começa com um plano de detalhe de sua mão aumentando o volume do som. A câmera então se move em direção ao rosto de Henrique e, assim que a música inicia, há um corte para um plano mais aberto da figura sentada que começa a cantar. Lentamente, a câmera vai se aproximando e se abaixa, fazendo uma correção no plano para enquadrar seu rosto. Novo corte para um primeiro plano do rosto de Henrique, que gesticula entre emocionado e entusiasmado e cuja voz vai se sobressaindo a da gravação de Frank Sinatra.

Pela descrição acima, fica evidente que esta seqüência não está pautada pelo que poderíamos chamar de economia de contenção, ao contrário, é o exemplo mais bem acabado do que há de excesso em *Edifício Master*.

Não parece acaso o fato de que as passagens sejam musicais, e, mais ainda, *performances* dos personagens. As "autoperformances" ativam dois vetores importantes que remetem diretamente ao universo do melodrama: a música e a exposição de si (trazer a público o que é da ordem do privado). Ambos revelam uma máxima melodramática: falar tudo e mostrar tudo. Ambos, também, estão intimamente relacionados à condição de empatia e à construção da sensação de intimidade.

Para além do elemento da *performance* musical, mapeado aqui, outras estratégias, como as seqüências de "transparência" do vínculo estabelecido entre a equipe e os personagens (cenas nos corredores, as pesquisadoras entrando nos apartamentos ou pedindo menos barulho ao vizinho), cumprem o mesmo objetivo: intensificar o encontro,

corroborando a autoridade de intimidade.

É da “necessidade” do elemento da intimidade que advém o diálogo com o universo melodramático. Aqui esta opera uma dupla função, calcada no sentimental, no engajamento e identificação: tanto com o personagem quanto com a figura do diretor.

O diálogo com a imaginação melodramática pareceu-me um caminho interessante para pensar a equação de falsos paradoxos (o singular e o coletivo, o privado e o público) operada nos últimos filmes de Coutinho. Interligação, por meio de um efeito de intimidade, entre o indivíduo e o político-social.

Nesse sentido, seu mais recente filme, *Peões*, é ainda mais expressivo, pois não é acaso que, justamente num filme sobre os “anônimos companheiros” de Lula no movimento sindical dos anos 70, a principal pergunta refira-se ao sentimento (não são raros os momentos em que o diretor indaga coisas do tipo: “o que você sentiu?”, ou “o que sua mulher achava disso tudo?”). Também não é acaso que parte das entrevistas é encenada em ambientes, tão domésticos, como sala e cozinha. Aqui também há um diálogo produtivo com a imaginação melodramática. Mas esta, já é outra conversa.

Notas

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p.131.

² Nesse sentido, remeto ao trabalho de Bill Nichols, Michael Renov e Roger Odin, embora nenhum deles utilize expressamente o termo “autoridade”. Conferir especialmente NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991, e NICHOLS, B. *Ideology and the image. Social representation in the cinema and other media*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1981.

³ Respectivamente em: XAMER, Ismael. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac e Naify, 2003; BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Yale University Press, 1995. e ELSAESSER, Thomas. *Tales of sound and fury. Observations on the family melodrama*. In: GLEDHILL, C. (org.) Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film. British Film Institute, 1987.

⁴ XAMER, Ismael. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p. 39

⁵ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Yale University Press, 1995; p. 16.

Mattia Pascal: profissão repórter

Mariarosaria Fabris – USP

Il fu Mattia Pascal (*O falecido Mattia Pascal*, 1904) é a primeira grande obra da maturidade de Luigi Pirandello, na qual, como assinala o crítico literário Alfredo Bosi, o *amargo sentimento do exílio*, já expresso em novelas anteriores, se expande do ponto de vista narrativo. É o desejo de evasão, de viver outra vida, de renascer, livre de imposições sociais.

Essa evasão, no entanto, se revelará impossível, pois, por meio da morte fictícia, Mattia Pascal, em vez de ter uma nova existência como Adriano Meis, terá uma não-existência – uma morte civil, sem papéis, portanto, sem identidade –, da qual só sairá voltando a ser o que era antes. Nesse sentido, seu sobrenome Pascal poderia ser ligado a Páscoa, ou seja, ressurreição; Mattia, então, seria o que ressurgiu, o que voltou da morte. E ele conheceu a morte duas vezes, como consequência de suas fugas motivadas pela insatisfação com a própria vida e pela impossibilidade de ser outra pessoa: a primeira, quando no riacho que movia o moinho de uma de suas antigas propriedades é encontrado

o cadáver de um homem no qual todos reconhecem Mattia Pascal, que, dessa forma, morre para a sociedade; a segunda, ao simular o suicídio de Adriano Meis nas águas do Tibre para poder voltar a assumir sua antiga (e verdadeira) identidade e esperar serenamente por sua “terceira, última e definitiva morte” em sua cidadezinha natal, onde havia retomado seu trabalho de bibliotecário, indo, de vez em quando, visitar seu túmulo no cemitério, para ver-se “morto e enterrado”.

O romance foi escrito por Pirandello como se fosse um conto filosófico e isso se evidencia nas considerações do protagonista sobre a vida e a morte, muitas vezes eivadas de humor, outras de pessimismo, que podem nos levar a aproximar *Il fu Mattia Pascal* de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis. Falar de conto filosófico remete-nos também a outro Pascal – Blaise Pascal –, que, nas anotações que constituirão sua obra derradeira, *Pensées (Pensamentos, 1670)*, havia tratado do tema da infinita “miséria” do homem sem Deus oposta à sua “grandeza” quando passa a acreditar, desenvolvendo sua capacidade de pensar e de ter consciência.

A respeito disso é interessante reportar-se a algumas observações do escritor italiano Leonardo Sciascia, segundo o qual, sugestionado pelo “sublime misantropo” francês, Pirandello, que também era misantropo, deu a seu personagem o sobrenome *Pascal*, que contrasta, humoristicamente, com o nome *Mattia*. Porque essa forma siciliana de *Matteo* remete a *mattia* (enquanto sinônimo de *pazzia, follia*), isto é, a uma loucura suave, uma espécie de férias momentâneas que a genialidade tira para descansar de pensamentos mais graves, mais sombrios. Essa leitura, aliás, é sugerida no romance pelo próprio narrador, quando, diante de Mattia que ressuscitou, o irmão exclama: “– *Mattia*, eu sempre disse, *Mattia, matto...* Maluco! Maluco! Maluco!”. E férias momentâneas parecem ser os primeiros dias de Mattia Pascal como Adriano Meis.

Luigi Pirandello é um dos escritores que mais tiveram obras adaptadas para o cinema e para a televisão. São mais de quarenta as realizações que se inspiraram em seus romances, novelas e peças ou em argumentos originais de sua autoria. Bastaria lembrar *La canzone dell'amore* (1930), extraída da novela *In silenzio* (1905), com a qual Giovanni Righelli inaugurava o cinema sonoro na Itália; *Kaos* (1984), em que Paolo e Vittorio Taviani levaram para a tela sete das *Novelle per un anno (Novelas para um ano, reunidas em volume em 1923)*; e dois filmes dirigidos por Marco Bellocchio, *Enrico IV (Henrique IV, 1983-1984)*, adaptação da peça homônima (1921), e *La balia (A ama de leite, 2000)*, instigante transposição cinematográfica de uma das menos brilhantes novelas pirandellianas (1903), à qual, a exemplo dos irmãos Taviani, o diretor deu uma dimensão ideológica estranha ao original.

A relação de Pirandello com o cinema, porém, é mais ampla, pois o escritor expressou suas idéias sobre a sétima arte também em algumas entrevistas e, principalmente, no romance *Si gira* (1915-1916), transformado depois em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*Cadernos de Serafino Gubbio operador*, 1925), em que ele se interroga sobre a desumanização do homem diante da câmera.

Voltando a *Il fu Mattia Pascal*, esta, que é considerada uma das obras-primas de Luigi Pirandello, teve “oficialmente” três adaptações cinematográficas: *Feu Mathias Pascal* (1924-1925), de Marcel L'Herbier; *L'homme de nulle part* (1936-1937), de Pierre Chenal; *Le due vite di Mattia Pascal* (*As duas vidas de Mattia Pascal*, 1984-1985), de Mario Monicelli.

Das três versões, a que mais se afasta do espírito pirandelliano é a mais recente, pois na leitura de Monicelli sobrou muito pouco da filosofia de Mattia Pascal, uma vez que ao diretor interessou apenas o entrecho, que, ao ser transposto para os dias de hoje, perdeu aquele caráter de atualidade (no sentido de sempre atual) presente no romance, banalizando-se, quando não vulgarizando-se.

Apesar de alguns bons achados do filme – os enquadramentos fechados das primeiras tomadas, a sugerirem uma situação constrangente, acentuada pelo vento, ao qual se acopla harmoniosamente a música de Nicola Piovani – e da apreciação do diretor pelo romance, o resultado final deixa muito a desejar. Monicelli considerava Mattia Pascal “um personagem antecipador, muito moderno, contraditório, angustiado, e em busca de uma identidade” e acrescentava: “[...] alguém que busca, sem encontrá-la, sua identidade específica no mundo, não é um homem de hoje?”. Antipatizava, porém, com seu aspecto físico (e com o de seu criador), por isso confiou o papel a Marcello Mastroianni, fazendo de Mattia Pascal antes um *vitellone* felliniano (um boa-vida). O ator não tem o *physique du rôle*, é bonito demais para o papel e, em sua caracterização, sentimos falta daquele olhar de Mattia Pascal que, significativamente, se evadia, porque tinha a tendência a “olhar, por sua conta, alhures”. E esse não é um detalhe insignificante na construção do personagem pirandelliano, sobretudo se lembrarmos que é depois de “endireitar” o olho (ou seja, ajustar o foco de seu olhar) que Adriano Meis volta a ser Mattia Pascal, percebendo a impossibilidade de evasão de si mesmo.

Pierre Chenal, também, ao realizar ao mesmo tempo a edição francesa e a edição italiana de *L'homme de nulle part* – cujos diálogos foram revistos pelo próprio Pirandello, que faleceu durante as filmagens (10 de dezembro de 1936) –, aproveita só a história de Mattia Pascal, modificando seu desfecho, pois o protagonista, graças a documentos falsos, passa a ser oficialmente Adriano Meis e volta para Roma a fim de casar-se com sua amada.

Essa solução, no entanto, não é original, na medida em que era a mesma dada em *Feu Mathias Pascal*. Embora Marcel L'Herbier tenha mudado a estrutura do romance, o filme é fiel ao espírito pirandelliano em sua mistura de trágico e de cômico, na presença do humorismo exatamente como era entendido pelo escritor, ou seja, aquele *avvertimento del contrario* (sentimento do contrário), que nasce do ver-se viver e que leva os homens a aceitar a cisão entre a vida e a consciência como condição indispensável ao convívio social.

O clima expressionista-surrealista de *Feu Mathias Pascal* é sublinhado não só pela interpretação sóbria de Ivan Ilitch Mosjoukine (que entusiasmou Pirandello, o qual assistiu ao filme provavelmente em Paris, em setembro de 1925), quanto pela insólita cenografia abstratizante de Alberto Cavalcanti e seus colaboradores, intercalada entre algumas tomadas realistas realizadas em San Gimignano (na Toscana) e em Roma: a abstração supera o real e leva para outra dimensão aquela em que se desenrola o drama da identidade de Mattia Pascal. É a temática do duplo, tão cara a Pirandello, mas também a L'Herbier.

O tema do duplo ou da troca de identidade – desenvolvido também por outros escritores, como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Guy de Maupassant, Jorge Luis Borges – levou alguns críticos a indagarem se, na verdade, não haveria outros Mattia Pascal no cinema. Em filmes como *Ménage all'italiana* (1965), de Franco Indovina, *Hotel Colonial* (1986), de Cinzia Th. Torrini e, principalmente, *Professione: reporter* (*O passageiro*, 1975), de Michelangelo Antonioni, a temática pirandelliana da impossível busca de outra identidade está presente. A esses filmes, tradicionalmente apontados pela crítica, poderíamos acrescentar duas realizações brasileiras de 1952: *Simão, o caolho*, de Alberto Cavalcanti – nesse caso, porém, o diálogo com a obra pirandelliana começa já nas *Memórias de Simão, o caolho*, de Galeão Coutinho, nas quais o diretor brasileiro se inspira –, e *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon, em que um compositor incompreendido pela esposa tem um longo sonho no qual a realidade é toda modificada e ele se relaciona com outra mulher, mais ideal.

Dentre os filmes italianos citados, o protagonista do filme de Antonioni (que, é provável, se inspirou involuntariamente em Pirandello) foi considerado pelo crítico Tullio Kezich “o mais convincente Mattia Pascal da tela”.

A decisão do repórter televisivo David Locke de abandonar a própria vida para assumir a identidade de outro, a de David Robertson, não é imediata, como pode parecer num primeiro momento, mas vinha sendo elaborada como fruto de sua insatisfação diante de uma rotina “arrumada” demais: uma mulher, uma casa, um filho adotivo, um trabalho bem-sucedido, o qual, apesar das novidades que podia oferecer, já não o entusiasma mais.

A insatisfação, que explode no deserto, no início do filme – quando Locke parece

resignar-se ao próprio destino, gritando para o vazio: “Está bem! Não me importo!” –, já havia se manifestado num bate-papo entre ele e Robertson, gravado “sem querer” (anterior, portanto, à diegese propriamente dita), que ouvimos em dois momentos de *Professione: reporter*. Pela conversa, constatamos ainda a descrença de Locke numa possibilidade de mudança:

1º momento

Locke: “Não seria melhor esquecer antigos lugares, esquecer tudo o que aconteceu? E simplesmente jogar tudo fora?”;

2º momento

Locke: “Traduzimos cada experiência e situação do mesmo jeito. Nós nos condicionamos.”

Robertson: “Acha que somos escravos dos hábitos?”

Locke: “Algo assim. Quero dizer, por mais que se tente, é difícil largar os próprios hábitos”.

A morte de Robertson, no entanto, parece oferecer ao repórter essa possibilidade de mudança, assim como o cadáver encontrado nas águas do moinho havia oferecido a Mattia Pascal a chance da grande evasão. É interessante notar como, no filme de Antonioni, embora em momento algum vejamos imagens de água, ela está representada metaforicamente quando David Locke se debruça sobre o cadáver de David Robertson, observando seu rosto com atenção. Pela posição dos dois corpos, temos a nítida sensação de um espelhamento (David se vê em David, num homem da mesma idade, que se lhe assemelha fisicamente), como quando Narciso reconhece o próprio rosto no reflexo das águas do riacho. É um ardil, porém, porque, como diz Gérard Genette: “O lugar do Ser é sempre a Outra Margem, um além. Aqui e agora, o espelho líquido só oferece a quem nele se recolhe a imagem fugaz de uma existência transitória”.

Locke, ao fazer da morte de Robertson a sua morte, ao renunciar à própria identidade para assumir a de outro, comete uma espécie de suicídio civil, porque se anula para transformar seu corpo no invólucro que deverá cumprir o destino de Robertson. Dessa forma, não só posterga a morte “oficial” de Robertson, como escamoteia sua pulsão ao suicídio. Assumir o destino de Robertson para fugir ao próprio, no entanto, não é tão fácil, pois, exceto nos momentos iniciais – em que, como Adriano Meis, o novo David parece ter tirado férias momentâneas –, Locke, de um lado, tem sua memória resgatada por meio das várias reportagens que fez e com as quais um amigo pretende fazer um filme; de outro, vai ao encontro da morte, um encontro várias vezes adiado,

mas inevitável, num paralelismo de ações que visa preservar sua identidade enquanto ele procura perdê-la. Segundo o psicanalista Otto Rank: "O passado de uma pessoa está grudado inelutavelmente nela e se transforma no seu destino assim que esta pessoa procura livrar-se dele".

Companheira de sua jornada rumo à morte é a misteriosa garota, uma espécie de Parca que o ajuda a percorrer o itinerário de Robertson (ou seja, comparecer aos encontros agendados) até o *momento de la verdad* que sintomaticamente se dá ao entardecer, na frente de uma *plaza de toros*. E a morte chega no longuíssimo plano-seqüência que praticamente fecha o filme. Ela, no entanto, já se havia anunciado em outros momentos, não só por meio de referências explícitas (o cadáver de Robertson; o fuzilamento do opositor do ditador africano; a cruz ao pé da qual descansa um camponês, na entrada para Almeria; o cartaz da cerveja *San Miguel* na traseira do ônibus – São Miguel é o que pesca as almas do purgatório – etc.), como também através de várias panorâmicas para a direita e para a esquerda que parecem ser um ensaio para o longo plano da passagem da vida para a morte.

Ao não retratar diretamente a morte de Locke (mal ouvimos o disparo, como se pouco importasse quem põe fim à existência de David), Antonioni parece querer sublinhar a impossibilidade de compreender os outros de forma objetiva – pois, por hábito, os olhamos sempre do mesmo jeito – se, como Mattia Pascal, não ajustarmos nosso foco. Nesse sentido, é muito sintomática a seqüência da entrevista com o curandeiro, quando este questiona o repórter: "Suas perguntas revelam muito mais sobre você mesmo que minhas respostas sobre mim". Como diz David à garota, entretanto, o mundo que o cego percebe ao voltar a enxergar é mais feio do que o idealizado quando vivia nas trevas. Ou seja, não há escapatória e isso no filme é salientado por dois enquadramentos fechados que aprisionam Locke dentro do campo: o primeiro, quando ele está arrastando o cadáver de Robertson para o próprio quarto, a fim de fazer a troca; o segundo, quando, no penúltimo *pueblo blanco* pelo qual passa, o vemos encurralado entre os muros de várias casas.

É na "impossibilidade da evasão social absoluta", como afirma Alfredo Bosi ao referir-se ao romance de Pirandello, que reside o parentesco de David Locke com Mattia Pascal. É a consciência dessa impossibilidade que leva o homem contemporâneo a desdobrar sua personalidade na trágica oposição entre o viver (espontaneidade vital) e o ver-se viver (exigências sociais).

E a sociedade, assim como a conhecemos, condena "à morte" quem se furta às suas normas, como diz a letra da música tradicional catalã, *La cançó del lladre*, cuja melodia sublinha os últimos planos do filme, quando, uma vez fechado o círculo do

acontecimento extraordinário – aqui é quase óbvio assinalar a semelhança da paisagem e da arquitetura saarianas, onde tudo começou, às da Espanha, onde tudo termina –, a vida retoma sua “aparente” normalidade.

Bibliografia

- BALDI, Alfredo; GIAMMATTEO, Fernaldo Di. Professione: reporter. In: GIAMMATTEO, F. Di. *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1995. p. 263-264.
- BONFAND, Alain. *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris: Éditions Images Modernes, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Itinerario della narrativa pirandelliana*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1964.
- _____. O outro Pirandello; Um conceito de humorismo; Alguém está rindo. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 183-187, 188-191, 192-198.
- CALLARI, Francesco. *Pirandello e il cinema*. Venezia: Marsilio, 1991.
- CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul (org.). *Michelangelo Antonioni: la investigación*. Köln: Taschen, 2004.
- FABRIS, Annateresa; FABRIS, Mariarosaria. Presença de Pirandello no Brasil. In: GUINSBURG, J. (org.). *Pirandello do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 385-405.
- FABRIS, Mariarosaria. Da obra escrita à obra filmada: relações entre cinema e literatura na Itália. In: *Festival de cinema italiano 2001: entre cinema e literatura*. Catálogo. São Paulo, Centro Cultural São Paulo/Instituto Italiano di Cultura/NICE, 2001, p. 6-12.
- GALEÃO COUTINHO. *Memórias de Simão, o caolho (romance de um marido infiel)*. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s.d.
- GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. In: *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.
- MAURO, Sérgio. *Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1989.
- PIRANDELLO, Luigi. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. Tradução: Sérgio Mauro. Rio de Janeiro/São Paulo: Vozes/Instituto Italiano di Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1990.
- _____. *O falecido Mattia Pascal*. Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *Henrique IV*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. In: BERNARDINI, A. F. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1990, p. 75-171.
- _____. *In silenzio* (Novelle per un anno). Milano: Mondadori, 1984.
- _____. *Kaos e outros contos sicilianos*. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- SCIASCIA, Leonardo. *Pirandello dall'A alla Z*. Roma: Editoriale L'Espresso, 1986.
- SERRAT, Joan Manuel. *Cançons tradicionals*. Long playing. Barcelona: EDIGSA, 1967.

O “País das Maravilhas” de Michael Winterbottom: um diário da cidade e da solidão urbana

Genilda Azerêdo – UFPB

O subtítulo do presente texto – “um diário da cidade e da solidão urbana” – pretende aludir tanto à temática quanto à forma de construção do filme do cineasta inglês Michael Winterbottom, *Wonderland*. Este filme foi traduzido no Brasil sob o título de *Encontros e Desencontros*, o mesmo dado ao filme *Lost in Translation*, de Sofia Coppola; uma coincidência que, a meu ver, não é gratuita.¹ Embora, quando pensamos em diário, tenhamos tendência a associá-lo a relato pessoal, confessional, advindo de uma voz específica e privada, no filme em questão, o diário pessoal funde-se com o cotidiano urbano; o diário doméstico estende-se às ruas, a um espaço público mais amplo. Em termos de construção filmica, esta noção de diário no sentido de registro do rotineiro, do ordinário, do aparentemente banal, é responsável pela organização do filme em blocos narrativos – blocos estes que, de início, parecem dissociados.

O filme de Winterbottom é introduzido com a palavra "Thursday" (quinta-feira), posta de modo isolado, numa tela azul; em seguida, ainda com a tela sem personagem, ouvimos uma voz-off (e, pela qualidade do som, percebemos que se trata de uma gravação) que diz: "Oi, meu nome é Nadia, tenho 27 anos"; o resto da apresentação é acompanhada por imagens em *close* de Nadia: "gosto de música, todo tipo de música, de esporte, de dançar e de caminhar; sou morena, tenho 1,80m e olhos azuis; sou independente e honesta; busco uma relação que se desenvolva em amizade ou romance". Com o distanciamento da câmera, podemos ver que Nadia se encontra num banheiro, num banheiro de um bar. A próxima cena a situa em conversa com um homem que atendeu a sua mensagem do "Lonely Hearts"/Corações Solitários. O primeiro aspecto que chama a atenção é o barulho do local, completamente lotado, com pessoas que dançam, bebem e tentam conversar, ou seja, um local visivelmente desfavorável ao diálogo. Depois do contato inicial (marcado por observações e perguntas superficiais, mecânicas e vazias, e que, ainda por cima, precisam ser repetidas, por conta do barulho), percebemos o constrangimento de Nadia, que finge ir ao banheiro para não precisar anunciar sua saída ou despedida.

A caminhada de Nadia pelas ruas de Londres é acompanhada pela música de Michael Nyman – música que, em cenas centrais do filme, possui a função de relacionar espaços e conflitos distintos da narrativa. À medida que ela caminha, nos deparamos com pessoas e sacos de dormir nas calçadas, sacos de lixo amontoados nas esquinas, carros e ônibus trafegando. É noite. A cena da rua gelada é intercalada com a cena do bar (de onde Nadia acabou de sair), com pessoas aparentemente aconchegantes e felizes. Em seguida, as imagens da rua são mostradas de forma acelerada, algo que expressa a visão frenética e alucinante de uma grande metrópole (no caso, a cidade de Londres). Percebe-se um contraste entre a suavidade da música e o frenesi das imagens, completamente distorcidas por conta da aceleração. Esta seqüência inicial (que se nos apresenta entrecortada pela introdução de mais duas personagens – Debbie e Molly, irmãs de Nadia) é já representativa do tom e atmosfera do filme – um filme em que o pessoal e o privado são compreendidos em seu diálogo com o espaço da rua, da vizinhança e com espaços urbanos como o restaurante, o bar, o estádio de futebol, o parque de diversões, o supermercado, o hospital, a delegacia, o salão de bingo.

Wonderland é um filme cujo significado se constrói por meio de sua ênfase no cotidiano mais banal e corriqueiro, cotidiano este já condensado pelos blocos narrativos intitulados "quinta-feira", "sexta-feira", "sábado" e "domingo", que servem de moldura para o filme. Não só esta inserção das personagens em blocos temporais representados pelos dias da semana é responsável por este tom de rotina do filme; as personagens são pessoas comuns, que precisam trabalhar para sobreviver (Nadia trabalha num restaurante, Debbie

é cabeleireira), que fazem compras em supermercado, que pegam ônibus e metrô, que vão a estádios, que jogam bingo para arrefecer a solidão, que buscam alguém com quem partilhar experiências e criar relações emocionais e afetivas.

Mais que isto: o uso que Winterbottom faz de uma série de recursos técnicos e estilísticos imprime um caráter documental ao filme e solapa todo o *glamour* geralmente associado à cidade de Londres. Dentre tais recursos, destacam-se o movimento de câmera – o filme faz uso de câmera na mão – e o enquadramento nada convencionais, produzindo imagens tremidas que refletem não só a desestabilização emocional das personagens, mas também a atmosfera frenética e alienante do espaço urbano de uma grande metrópole. Além disso, o uso de iluminação natural (com ênfase em cenas noturnas), aliado à constante chuva característica da cidade londrina, serve para fundamentar o drama da solidão vivenciado pelas personagens. Um outro recurso diz respeito à utilização de imagem granulada, que propositalmente revela as personagens em seu aspecto físico mais desnudo, sem maquiagem, sem glamourização, de modo a harmonizá-las com este cotidiano mais comum.

Neste sentido, o filme *Wonderland* é construído com base numa tensão entre expressão e conteúdo (se é que podemos separar estas duas noções); é da confrontação entre a plasticidade (qualidade da imagem) e montagem, de um lado, e o material temático, de outro, que decorre seu significado mais denso. Ou seja, é como se as imagens nos dissessem algo, e o discurso por trás das imagens nos dissesse outra coisa. Explico melhor: em termos temáticos, *Wonderland* nos apresenta fragmentos do cotidiano de uma família de classe média baixa, habitante da cidade londrina. Não há nada de extraordinário no dia-a-dia dessas pessoas, preenchido com as tarefas mais banais: trabalhar, voltar para casa, ver televisão, dormir, fazer compras em supermercado, “divertir-se” em bares, tomar um café, conversar, jogar bingo. No entanto, a forma como as personagens vivenciam esse cotidiano – na verdade, a forma como este cotidiano é mostrado em termos de discurso fílmico – é que é responsável por várias das significações e tensões do filme.

Por exemplo: o filme caracteriza-se por uma contenção muito acentuada no que diz respeito ao diálogo entre as personagens. E não poderia ser diferente, já que sua temática central diz respeito, de um lado, ao isolamento dos seres, à falta de comunicação e de laços afetivos entre as pessoas; de outro, à crença na possibilidade do encontro e do afeto. Já mencionamos que o filme abre com a gravação da mensagem para os “Corações Solitários”, utilizado por Nadia como tentativa de contato e de encontro afetivo. À medida que o filme se desenvolve, tomamos conhecimento de outras relações fraturadas, e mesmo fracassadas, como é o caso da relação do casal Eileen e Bill, pais das três filhas – Nadia, Molly e Debbie, personagens centrais do filme – e de Darren

(o filho que foi embora de casa por não suportar as reclamações da mãe). De fato, a amargura de Eileen revela-se não somente por meio da expressão de seu rosto e seu olhar, da recusa do carinho do marido na cama, da forma agressiva e fria como sempre se dirige a ele (mesmo quando não se expressa verbalmente), mas sobretudo concretiza-se de forma violenta por meio do assassinato do cachorro da família vizinha. Todo este peso representado pela amargura de Eileen encontra um contraponto na leveza do momento em que Bill vai até a casa de Donna, uma vizinha negra, e dança e bebe com ela. Aliás, estes contrapontos – o filme apresenta outros – são responsáveis por mostrar a complexidade e imprevisibilidade das relações, bem como o vislumbre de possibilidades afetivas mais amenas.

Quando comparamos a vida pessoal das três irmãs – Nadia, Debbie e Molly –, percebemos que cada uma pode ser inicialmente definida em termos da relação afetiva que (não) possui com os homens: já falamos de Nadia e de sua tentativa de encontrar alguém por intermédio dos “Corações Solitários”; Debbie é separada do marido, tem um filho e parece bastante pragmática em sua forma de se relacionar com os homens; Molly é casada com Eddie e no momento espera pela chegada do primeiro filho; parecem um casal feliz. No entanto, a aparente atmosfera de estabilização e harmonia do casamento é logo quebrada pelo fato de Eddie abandonar o emprego e estar visivelmente despreparado para a responsabilidade que a chegada de um filho demanda. A cena em que Eddie perambula pelas ruas enquanto pensa na conversa que vai ter com Molly é também emblemática da relação entre o familiar e o público, a casa e a rua, entre o desamparo interior e a frieza e escuridão (literal e metafórica) da rua. Dois momentos são significativos: num deles, Eddie está posicionado ao lado do rio Tâmisa, com a Torre de Londres ao fundo; é claro que o drama vivenciado pela personagem esvazia estes espaços – considerados cartões-postais da cidade – de suas conotações de beleza e de herança natural e cultural da Inglaterra. Embora *Wonderland* possa ser compreendido como um diário da cidade, não são os seus pontos turísticos que sobressaem na narrativa; ao contrário, por “presenciarem” as personagens e seus dramas, tais espaços não apenas são afetados por eles, mas aparecem destituídos da idéia de *glamour* e espetáculo que geralmente representam. No outro momento, quando Eddie, já no supermercado, desiste das compras e vai embora, temos a chance de ver, mais uma vez, cenas de abandono de pessoas anônimas nas ruas. Três recursos discursivos merecem destaque aqui: primeiro, a utilização da música, que, permanecendo a mesma, serve para associar o conflito de Eddie ao de outras pessoas daquela imensa cidade; ou seja, embora haja mudança de espaços e personagens, a música serve para conectar e aproximar os dramas que perpassam tais espaços: o da solidão e desesperança. A alternância entre as imagens

de Eddie andando pela rua (o pessoal) e as imagens de pessoas comuns em bares, restaurantes; imagens da multidão (o urbano, o anônimo), ou seja, a alternância entre os espaços exteriores e interiores parece dizer que todos estão irremediavelmente sitiados naquela frieza e escuridão urbanas. Tal alternância ainda ganha realce pelo uso que é feito de câmera lenta e aceleração de imagens. A visibilidade destes recursos contribui para o distanciamento do espectador – aquele distanciamento necessário para a avaliação e julgamento críticos.

O título do filme, *Wonderland*, também serve de elo entre o pessoal e o urbano. Numa das cenas iniciais do filme, quando Eddie e Molly decidem sobre o nome que vão dar à filha, uma das possibilidades é Alice. Perto do final do filme, quando Molly e Eddie se encontram no hospital – Eddie está internado por conta do acidente de moto, e Molly por conta do nascimento da filha –, o diálogo anterior é retomado: desta vez, não só se decidem pelo nome Alice, como fazem referência explícita a “Alice in Wonderland”. É claro que esta referência já havia sido feita pelo espectador atento naquele momento anterior. E, embora possamos ver a associação de forma claramente irônica, também há a crença numa possibilidade de vida menos vazia e amarga, inclusive, agora, com a presença de Alice, símbolo de uma nova vida ou esperança. Como o próprio Winterbottom disse numa entrevista, sobre as personagens do filme: “eles estão apenas lutando para encontrar alguma ligação com as pessoas, lutando para não serem sozinhas, para terem alguém em suas vidas, para amarem alguém, estarem juntos dos pais ou dos filhos ou de quem quer que seja. E isto é o mesmo para todos”.² Mesmo que tal concepção ainda esteja longe daquilo que se concebe como um “país das maravilhas”, ao menos serve para mostrar que a esperança não se foi de todo, e que o espaço urbano ganha significações mais concretas quando especificado em termos de experiências particulares.

Voltando às relações entre o pessoal e o urbano e à representação do diário da cidade a partir do recorte de algumas famílias (inseridas num espaço urbano maior), com as quais o presente texto iniciou, torna-se claro que o filme *Wonderland*, embora ficcional, faz uso de recursos e de um tipo de linguagem que o aproxima, por um lado, do chamado “cinéma vérité”, em que “a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo”³. A própria inserção na narrativa de cenas urbanas reais, com pessoas reais (e não atores), como é o caso das imagens de pessoas anônimas nas ruas, ou mesmo no bingo, no hospital, no parque de diversões, no estádio de futebol, cria um paralelismo explícito entre a realidade real da cidade e a realidade vivenciada pelas personagens, contribuindo para uma atmosfera de espontaneidade nos conflitos narrados. Um dado que também corrobora com o tom documental do filme diz respeito à ausência de explicações e julgamentos acerca das ações das personagens, algo que

decorre de seus diálogos quase sempre lacônicos.

Por outro lado, como já apontado, o filme *Wonderland* faz uso de recursos estilísticos que tornam seu discurso fílmico bastante visível. Não há nenhuma intenção de esconder do espectador os modos cinematográficos usados como recursos de significação. Por exemplo, a contenção verbal, mencionada acima, é compensada pelo que as imagens representam, pela expressão emotiva, ainda que contida, dos personagens e pelas associações criadas entre as imagens e a música, colocando-as em relações específicas. Uma cena representativa é aquela em que Nadia deixa o apartamento de Tim, claramente consciente de que aquele primeiro encontro pouco promete, e chora no ônibus a caminho de casa. O sofrimento de Nadia, mais uma vez, encontra respaldo na escuridão da noite chuvosa e fria e no acompanhamento da música de Nyman. Esta cena é entrecortada pela da mãe de Nadia, em sua cama, também chorando, momentos antes de envenenar o cachorro. Embora haja uma mudança de espaços e de personagens, a música continua a mesma, de modo a conectar os dramas das duas mulheres, mãe e filha.

É desta comparação entre os vários conflitos e dramas representados no filme, bem como da confrontação entre o particular e o anônimo, entre o espaço doméstico e o da rua, entre a visibilidade do discurso fílmico e a aparente neutralidade dos diálogos, das falas (enfim, a contenção verbal), que decorrem as múltiplas significações do filme de Winterbottom.

Notas

1 O filme *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*), de Sofia Coppola, também tem como espaço principal uma metrópole – a cidade de Tóquio. O efeito do espaço urbano sobre os personagens reflete-se através de imagens que as situam no meio das multidões das ruas, fundindo-os às luzes e cores da cidade; uma marca deste filme é a recorrência de tomadas panorâmicas do espaço urbano, de modo a justapor todo o cenário dos arranha-céus, dos painéis eletrônicos e *outdoors*, aos ambientes fechados em que as personagens principais geralmente se encontram.

2 A entrevista de Michael Winterbottom foi dada a Anthony Kaufman, e encontra-se no site: http://www.indiewire.com/people/int_Winter_Michael_000728.html

3 AUMONT, Jacques e Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003. p. 50-1.

Bibliografia e filmografia:

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989. (tradução de Teresa Ottoni).

AUMONT Jacques e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus Editora, 1994.

AUMONT, Jacques e Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2003.

BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997.

Lost in translation (Encontros e Desencontros). Dir. Sofia Coppola. Perf. Bill Murray e Scarlett Johanssen. USA, Focus Features, 2003.

Wonderland (Encontros e Desencontros). Dir. Michael Winterbottom. Perf. Gina McKee, Enzo Cilenti, Ian Hart. UK, 1998.

Rei Lear da adaptação de Peter Brook – o bárbaro e o civilizado

Antonio João Teixeira – UEPG

Em sua adaptação cinematográfica de *Rei Lear*, lançada em 1971, Peter Brook consegue empregar sua noção de “espaço vazio”, que ele havia desenvolvido com relação a produções teatrais e que dá título a um de seus livros, utilizando-se de recursos cinematográficos. Segundo a noção desenvolvida por Brook, uma produção teatral não deve ter cenário ou seu cenário deve ser reduzido ao mínimo. Brook diz que um espaço vazio torna possível trazer para o espectador um mundo muito complexo com todos os elementos do mundo real, no qual relações de todos os tipos – sociais, políticas, metafísicas e individuais – coexistem e se entrelaçam (1987: 191). Desse modo, apoiando-se nesse conceito, Brook realiza um filme em que o menos significa mais, e elimina tudo o que poderia significar calor ou conforto. O filme é feito em preto e branco, numa grande variação de tons de cinza, em desoladas locações nevadas da Dinamarca. Os personagens se vestem de couro, tecido rústico ou pele, e os cenários

são praticamente nus. Não há música. Brook diz que o princípio básico foi a economia, com a eliminação de detalhe cênico, de detalhe de figurino, de cor e de música (1987: 205). Além disso, ele edita o texto-fonte de modo que somente os aspectos sombrios e violentos dos personagens se manifestam. Ao invés de definir claramente os locais em que a tragédia ocorre, Brook prefere usar planos fechados com bastante frequência, e adota um tipo de fotografia em que o fundo – geralmente neve, areia ou céu – parece extremamente brilhante. Ou usa fundo escuro ou, ainda, deixa-o fora de foco.

Brook deixou de fora a maior parte das falas que pudesse adicionar uma nota de esperança a essa narrativa sombria, como os apartes de Cordélia no Ato I, que até certo ponto justificariam a atitude dela com relação ao pai. A explicação de Gloucester sobre como Edmund foi concebido também foi omitida, e Brook decidiu dar a Edgar falas que no texto shakespeariano eram de Edmund. Assim, em relação ao texto teatral, os dois personagens mudaram, Edmund para melhor e Edgar para pior. A distinção entre o bem e o mal não é sempre muito clara – Edgar e Edmund têm uma semelhança física notável e, em muitas cenas, é difícil saber quem é quem.

No texto teatral, dois mundos coexistem: o mundo bretão pagão, que aparece nas referências a povos bárbaros, semi-nomádicos, a Apolo e Júpiter – presentes em antigas histórias bretãs – e a nomes antigos, como Sarum Plain ao invés de Salisbury; e um mundo político e cortesão semelhante ao mundo da época de Shakespeare, em que aparecem duques e condes e questões relativas a herança e a filhos legítimos e ilegítimos (MOWAT, xvii). Por exemplo, há na peça referência a Edmund como filho bastardo, enquanto Edgar é filho “nos critérios da lei” (1.1.17-18)¹. Edmund afirma que “muitas vezes eu o ouvi dizendo que, tendo os filhos alcançado certa idade, quando os pais já declinam, o pai deveria ficar sob a tutela do filho, este administrando todos os seus bens” (1.2.75-78).² E há indicações de uma rede social complexa: “Na cidade, revoltas, nos campos, discórdia; nos palácios, traição” (1.2.111.112).³

É o lado bárbaro, primitivo da peça – presente na trama de Lear e suas filhas – que é retratado no filme: Kent persegue Oswald com uma machadinha e tenta afogá-lo num poço raso. Goneril se mata batendo com a cabeça contra uma rocha após ter violentamente assassinado Regan. Logo depois dessa cena, Cordélia é enforcada. Toda essa violência acontece numa paisagem inóspita, em cenários com poucos objetos de cena. Brook reforçou, assim, na *mise-en-scène*, o lado frio e bárbaro da peça.

O lado civilizado, representado no texto teatral pela trama de Gloucester, está ausente do filme. A hipótese que eu levanto neste trabalho é que esse lado se manifesta de outro modo, na dívida que o filme tem tanto com o teatro elisabetano quanto com o cinema de arte europeu dos anos sessenta. A adoção pelo filme da noção do “espaço

vazio”, que Brook empregou na célebre produção da peça em Stratford-Upon-Avon, em 1962, alude ao palco elisabetano, que prescindia de cenários, de figurinos e de iluminação artificial. Além disso, a construção do filme não procura evitar uma abordagem teatral: os personagens com frequência se dirigem diretamente à câmera, há poucos diálogos em campo/contracampo e muitos monólogos. Por exemplo, o arrazoado que Kent faz para justificar seu desejo de permanecer junto a Lear apesar de ter sido banido, que no texto shakespeariano é apresentado na forma de diálogo, é no filme transformado em monólogo.

Além disso, o filme tem uma perspectiva teatral, pois há muitos planos frontais, como se eles tivessem sido filmados do ponto de vista de um espectador de teatro. Frequentemente, a câmera se demora por longo tempo, como se não quisesse perder qualquer detalhe do desempenho de um ator, tornando assim o filme, nesses momentos, uma construção teatral num espaço em que o ator é o centro.

O filme de Brook está, portanto, muito próximo de uma produção teatral. Assim, até certo ponto, do mesmo modo que Kent e Cordélia foram banidos por Lear, o cinema é banido do filme de Brook para que a experiência teatral possa ser celebrada. Por mais limitada que seja essa visão – pois há momentos de elaborada *mise-en-scène* no filme, que o relacionam com a cultura cinematográfica europeia sofisticada dos anos sessenta e setenta –, o fato é que a *mise-en-scène* privilegia o texto teatral. Pois mesmo naqueles poucos momentos mencionados acima, os recursos estilísticos, que são muito aparentes, parecem servir o texto teatral, isto é, eles parecem estar ali para realçá-lo.

Há, portanto, a combinação da celebração da experiência teatral com esse outro aspecto do filme, o fato de ele apresentar características fílmicas encontradas nos filmes de arte europeus dos anos sessenta e setenta. Daí resulta a manifestação do lado civilizado de *Rei Lear*, que está presente na trama da peça shakespeariana, mas não na trama do filme. Eis alguns exemplos das características cinematográficas encontráveis em filmes de arte europeus e que tornam o discurso cinematográfico do filme muito saliente:

1. Quando Kent, banido, disfarça-se a fim de poder continuar a servir Lear, ele inicia um monólogo. Depois de cada afirmação de lealdade ao monarca, a câmera dá um *zoom* no rosto de Kent, seguido de um breve *fade-out*, de modo que o monólogo todo envolve uma seqüência de *zooms* para a frente e *fade-outs*.

2. Há letreiros inseridos em certos momentos do filme. Além de preencher certas lacunas na narrativa, eles contribuem para uma sensação de distanciamento ao fazer a/o espectadora/espectador dar-se conta de que está vendo um filme.

3. A forma aberta é a norma – as pessoas entram e saem do quadro ou são colocadas nas bordas da imagem –; no filme clássico a forma fechada é mais comum.

4. Quando Edgar diz “Eu não sou nada”, ele fica completamente fora de foco.

5. Na seqüência da tempestade há uma rápida montagem de *close-ups* do Bobo e de Lear, com uma quase superposição dos dois rostos, sugerindo que a sabedoria de Lear e a tolice do Bobo são intercambiáveis. Na mesma seqüência há uma grande variedade de recursos: fotografia fora de foco, *jump cuts* e violação da lei dos 180º, o que permite que a câmera mostre Lear de perfil, primeiro do lado direito do quadro, depois do esquerdo.

6. O filme também apresenta um plano subjetivo impossível quando Lear se aproxima de Edgar por trás: vemos o rosto de Edgar, uma sombra projetada na areia se aproxima, há um corte para um *close-up* superexposto do rosto de Lear e, então, Edgar se volta e o vê.

7. A batalha final é apenas ouvida, enquanto a câmera mostra parte do rosto de Gloucester, às vezes fora de foco, às vezes perfeitamente em foco – um recurso que, segundo Trewin do jornal *Birmingham Post*, traduz a apresentação de Gloucester, na produção de Stratford, sentado sozinho no palco enquanto a batalha acontece fora de cena.

8. Depois que Edmund e Edgar lutam no final do filme e Edgar fere Edmund, há *close-ups* simétricos dos dois irmãos, que mostram Edmund de cabeça para baixo.

9. Cordélia aparece ao lado de Lear depois de ter sido enforcada. Poderia ser uma alucinação de Lear, mas a cena é construída de um modo estranho: ela está alguns passos atrás dele e ele não parece ter consciência de sua presença.

Retomando o que foi afirmado no início deste ensaio, há dois mundos na peça *Rei Lear* – um ligado à história antiga, representado pela trama de Lear; outro ligado a um mundo civilizado, representado pela trama de Gloucester. Esses dois mundos entrariam em conflito e, como consequência, haveria a reordenação da situação política graças à ascensão de Edgar ao trono. Apesar do conflito, esses dois mundos co-existiriam em uma relação de co-dependência – uma consciência da Inglaterra ancestral permearia o acontecimento contemporâneo da unificação do reino por Edgar. Nasceria daí um sentimento de consciência nacional, com o *performativo* (os elementos da cultura contemporânea isabelina) e o *pedagógico* (a tradição e a história passada) formando uma unidade. Assim, o mundo bárbaro de Lear, o mundo mais remoto, não seria a causa do mundo de Gloucester. Ambos os mundos se interpenetrariam. Nas palavras de S. H. Clark, Lear seria “uma espécie de figura liminar, emergindo de uma zona situada entre o mito e a história: uma ‘intimação fantasmagórica’ de uma era da qual o público atual está conscientemente afastado, mas com a qual ele é convidado a identificar-se como se ‘através de um tempo vazio homogêneo’” (39)⁴. Clark não vê os dois mundos como mundos separados, mas como mundos unificados por uma ideologia nacionalista: há uma espécie de simultaneidade do passado arcaico com o presente – ele argumenta que o anglicismo ancestral de *Rei Lear* não precede o tempo da Renascença, isto é, como foi

dito acima, o mundo de Lear não é a causa do mundo de Gloucester. Clark usa a distinção que Bhabha faz entre o performativo e o pedagógico em *Dissemination*: o performativo referindo-se às migalhas da vida diária que devem ser repetidamente transformadas nos signos de uma cultura nacional, e o pedagógico à história, ao arcaico, à tradição do povo que é narrativizada (297).

Esse mundo bárbaro, que é enfatizado no filme *Rei Lear* de Brook, pode ser relacionado, metafórica e hiperbolicamente, a alguns aspectos sombrios da sociedade britânica da época em que o filme foi realizado. Assim, a *mise-en-scène* violenta do filme *Rei Lear*, derivada da produção teatral de 1962, poderia metaforizar aspectos da vida britânica dos anos sessenta e setenta. Para melhor compreendermos essa época, voltemos um pouco no tempo. A unidade do Reino Unido deu-se principalmente devido ao protestantismo e a uma série de vitórias contra a França, do que surgiu um imenso império compreendendo a Índia, o Canadá e as Índias Ocidentais. O sistema ferroviário tornou o Império supra-nacional no século XIX, “com os ingleses, irlandeses, escoceses e galeses servindo no Exército Imperial Britânico, a Irlanda fornecendo vice-reis e governadores e o Império sendo visto como distintamente britânico ao invés de especificamente inglês” (Richards, 8). Como o Império Britânico dizia não existir para seu próprio benefício mas para o benefício dos dominados, a consequência foi o surgimento de uma idéia de superioridade britânica. Richards diz: “A idéia da superioridade inglesa com relação aos estrangeiros é inculcada em seus cidadãos desde uma tenra idade e é incorporada na literatura juvenil à qual os jovens ingleses têm sido expostos desde a chegada da alfabetização em massa no século dezenove” (12).⁵

Mas, lá pelo final dos anos 1960, o Império Britânico já havia perdido a maior parte de suas colônias, como a Irlanda, a Índia, o Paquistão, Sri Lanka, Gana, Nigéria, Chipre, Serra Leoa, Tanzânia, Jamaica, Trinidad e Tobago, Uganda, Quênia, Malásia, Malavi, Malta, Zâmbia, Gâmbia e Cingapura. A essa altura, já havia começado uma grande mudança na situação social, econômica e política da Grã-Bretanha: “O pano de fundo para essa revolução cultural foi a riqueza, a disponibilidade de empregos e o materialismo dos anos cinqüenta e sessenta, que liberaram as pessoas da questão imediata de sobrevivência e fizeram com que elas voltassem sua atenção para suas necessidades “expressivas” – auto-descoberta, auto-afirmação e sensações” (Richards 18).⁶ Assim, a respeitabilidade e o puritanismo, velhos valores vitorianos, foram deixados de lado e substituídos por atitudes mais liberais: abolição da pena capital, legalização da homossexualidade e do aborto, maior tolerância com a bebida e com o jogo. Paralelamente a essas mudanças bem-vindas havia as não desejadas, de acordo com Richards: “Durante os anos sessenta, os crimes violentos dobraram, prisões por bebedeira aumentaram em três quintos e houve um

aumento de dez vezes no consumo de drogas. O vandalismo recrudescceu. O hooliganismo no futebol, antes virtualmente desconhecido, contaminou o esporte nacional" (19).⁷

Do mesmo modo, o Protestantismo declinou de tal modo, diz Richards, que a Grã-Bretanha tornou-se um dos países mais secularizados do mundo. Ele afirma também que as taxas de suicídio aumentaram em setenta por cento dos anos setenta em diante e que um em três jovens britânicos tem uma ficha criminal. Para completar o quadro sombrio, dos anos setenta em diante ocorreram surtos ocasionais de racismo contra imigrantes de cor (24).

Na leitura filmica que Brook faz da peça, o mundo civilizado de *Rei Lear* não está aparente no filme. Nem está presente o mundo civilizado de sua Grã-Bretanha contemporânea. Mas, se esse mundo civilizado não está presente na trama do filme, ele aparece em outro lugar, pois a civilização, mais especificamente a civilização ocidental, se encontra presente naqueles elementos já mencionados – as convenções teatrais do filme e os recursos cinematográficos. Visto por este prisma, *Rei Lear* é um filme muito sofisticado: ele tenta recriar as condições de uma das épocas mais renomadas do teatro britânico e usa um discurso filmico que o coloca na categoria de filme de arte. Assim, a dicotomia *performativo / pedagógico* não funciona no filme do mesmo modo que no texto-fonte. Nós não temos no filme os elementos contemporâneos que um público renascentista tinha na trama de Gloucester, com suas noções de justiça, costumes e ciência. Essas noções são absorvidas pelos elementos antigos da peça. Tudo no filme diz respeito a uma Inglaterra bárbara, ancestral, isto é, tudo na diegese do filme pertence ao *pedagógico*, à tradição do povo, à história. Mas, ao mesmo tempo, esses elementos bárbaros do filme pertencem ao *performativo* – “as migalhas, remendos e trapos da vida diária que têm que ser repetidamente transformados em sinais de uma cultura nacional” (Bhabha, 297)⁸ – no sentido de que eles metaforizam a cultura contemporânea do filme.

O *performativo*, entretanto, seria também representado por outras coisas que relacionam o filme à Grã-Bretanha contemporânea: sua reverência para com uma forma de representação teatral respeitada – o teatro elisabetano – e uma abordagem fílmica altamente considerada: o filme de arte dos anos sessenta e setenta. A consciência nacional, então, resultaria da consciência de uma tradição que remonta aos tempos bárbaros do Rei Lear – que de alguma forma está presente até hoje – e da celebração de uma forma teatral em que os britânicos se superam, juntamente com um tipo de narrativa característico do cinema de arte europeu. Assim, o filme todo metaforicamente representa a consciência britânica da relevância de sua cultura e do pensamento europeu.

A Inglaterra, no período em que o filme foi produzido, estava na posição desconfortável de uma nação que, tendo deixado de ser um império dominante, tendo

perdido os parâmetros tradicionais de oposição – ao Catolicismo e aos franceses –, preocupava-se com o processo de tornar-se europeia, de redefinir sua identidade. *Rei Lear* foi feito nos anos setenta e, como Stuart Hall afirma, “há geralmente consenso de que, desde os anos setenta, tanto o escopo quanto o ritmo da integração global aumentaram muito, acelerando os fluxos e ligações entre as nações” (299).⁹ No panorama da Grã-Bretanha, então, haveria tensão entre duas forças – as identidades particularistas dos países que a formam e que prefeririam caminhar em direção à autonomia, e a necessária integração com outras comunidades. Como consequência, um sentimento de instabilidade seria criado, um sentimento que o plano vazio do final de *Rei Lear* poderia metaforizar. Nesse plano, Lear, ao morrer, vai saindo do quadro e a tela fica em branco. É nesse espaço simbólico que a identidade nacional do sujeito britânico pode ser localizada, pois certamente o sujeito descentralizado, que pode ser entretido com uma combinação de angústia, niilismo, orgulho de seus valores tradicionais e culturais – o teatro renascentista, o cinema de arte europeu –, difere do sujeito jacobino, que poderia ser entretido com o espaço controlado, unificado, do drama shakespeariano.

Notas

¹ by order of law (MOWAT, 1.1.19). Tradução para o português de Millôr Fernandes.

² I have heard him oft maintain it to be fit that, sons at perfect age and fathers declined, the father should be as ward to the son, and the son manage his revenue (MOWAT, 1.2.75-78). Tradução para o português de Millôr Fernandes.

³ “(...) in cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason” (MOWAT, 1.2.113-114). Tradução de Millôr Fernandes.

⁴ “(...) a kind of liminal figure, emerging out of an interim zone between myth and history: a ‘ghostly intimation’ of an era from which the present audience is consciously estranged, but with which it is invited to identify as a ‘simultaneity across homogeneous empty time’”. A tradução para o português desta e demais citações são de minha autoria.

⁵ “The idea of English superiority to foreigners is inculcated in its citizens from an early age and is embodied in the juvenile literature to which the English young have been exposed since the arrival of mass literacy in the nineteenth century”.

⁶ “The background to this cultural revolution was the affluence, full employment and materialism of the 1950s and 1960s which released people from the immediate disciplines of survival and turned their attention to their ‘expressive’ needs – self-discovery, self-assertion, sensation”.

⁷ “During the 1960s crimes of violence doubled, convictions for drunkenness rose by three-fifths, there was a tenfold increase in drug addiction. Vandalism spiraled. Football hooliganism, previously virtually unknown, blighted the national game”.

⁸ “(...) the scraps, patches, and rags of daily life that must be repeatedly turned into the signs of a national culture”.

⁹ “(...) it is generally agreed that, since the 1970s, both the scope and pace of global integration have greatly increased, accelerating the flows and linkages between nations”.

Bibliografia

- BHABHA, Homi K. (ed.) *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.
- BROOK, Peter. *The shifting point: theatre, film, opera, 1946-1987*. New York: Theatre Communications Group, 1987.
- CLARK, S. H. "Ancestral Englishness' in *King Lear*." *Shakespeare Studies (Sh Stud)*, Japan, 31 (1996): 35-63.
- HALL, Stuart; MCGREW, Tony (eds.) *Modernity and its futures*. Cambridge: The Open University, 1992.
- MOWAT, Barbara A.; WERSTINE, Paul (eds.) *The tragedy of King Lear by William Shakespeare*. The New Folger Library Shakespeare. New York: Washington Square Press, 1993.
- KING LEAR*. Roteiro de Peter Brook. Dir. Peter Brook. Atores: Paul Scofield, Irene Worth, Patrick Magee, Anne-Lise Gabold. 1970. Filmways Inc., 1970. Videocassette. Columbia Tristar, 1998.
- RICHARDS, Jeffrey. *Films and British national identities*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.
- SHAKESPEARE, William. *O Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- TREWIN, J. C. "Combined power of Brook and Scofield." *The Birmingham Post*, (Nov 7, 1962).

Notas sobre o bias tecnológico do cinema

João Guilherme Barone Reis e Silva – PUC/RS

A partir das duas últimas décadas do Século 20, as tecnologias digitais aplicadas à eletrônica e às telecomunicações passam a transformar de maneira irreversível os campos nos quais se verificam os fenômenos da produção, difusão e consumo de obras audiovisuais. Para refletir sobre a condição do cinema no processo que estabelece o cenário tecnológico do audiovisual contemporâneo, neste texto¹ foram adotadas referências de Harold Adams Innis sobre o *bias* da comunicação².

O objetivo é considerar as possibilidades múltiplas do registro e da distribuição de imagens e sons, antes limitadas aos suportes fotoquímicos e eletromagnéticos de primeira geração³, e mapear as mutações tecnológicas que ampliam a circulação da obra audiovisual e alteram de maneira irreversível a materialidade dos suportes.

Embora as teorias de Innis⁴ estejam voltadas para a mídia em geral, com ênfase na imprensa, abordando as fronteiras entre culturas orais e escritas, é possível revisitar

alguns de seus enunciados e posicioná-los na perspectiva do processo que resulta no ambiente tecnológico do audiovisual contemporâneo⁵.

Os estudos de Innis estão centrados na história social dos meios de comunicação a partir da premissa de que a estabilidade relativa de uma cultura depende do equilíbrio e da proporção de sua mídia. Seus pressupostos fornecem elementos importantes para a compreensão do que seria o *bias* da comunicação audiovisual numa sociedade tecnológica já estabelecida e que se altera com a implantação do digital. Ao mesmo tempo, permitem localizar ênfases e tendências que correspondem a um *bias* específico dessas tecnologias.

Marshall Soules define o trabalho de Innis como propositivo de algumas questões básicas relativas ao modo de operação de tecnologias específicas de comunicação, aos princípios que estas tecnologias repassam ou retiram da sociedade e também quanto às formas de poder que estimulam⁶. Para ele, em Innis, a chave da mudança social pode ser encontrada no desenvolvimento dos meios de comunicação, uma vez que cada mídia contém um *bias* em termos de organização e controle da informação. A sociedade está, geralmente, fundamentada na sua duração no tempo e na sua extensão no espaço⁷.

Na essência do pensamento de Innis, está o pressuposto de que um meio de comunicação tem uma influência importante na disseminação do conhecimento no espaço e no tempo. Desse modo, torna-se necessário estudar suas características, de forma a identificar suas influências no que ele denomina de *cultural settings*⁸.

As características de um meio de comunicação podem servir melhor à disseminação do conhecimento no tempo, particularmente se o meio é pesado e durável e não adequado ao transporte. Mas, podem servir melhor à disseminação no espaço, quando o meio é leve e facilmente transportável. A ênfase relativa no tempo ou no espaço implicará num *bias* de significação para a cultura na qual ele estiver contido⁹.

Innis abriu as portas para a investigação do fenômeno da comunicação a partir das tecnologias dos meios utilizadas ao longo da história. Evitando uma abordagem baseada na lógica do determinismo mecânico, Innis prefere a lógica da relatividade, inspirada na teoria de Einstein, para tentar estimular a compreensão das relações de espaço e tempo com as tecnologias dos suportes que permitiram armazenar e transmitir informações, em diferentes épocas, no pressuposto de que sobre estas tecnologias foram construídas as civilizações¹⁰.

Este *pattern* serve como modelo para a compreensão da formação dos impérios econômicos e dos impérios da comunicação. Innis não trabalhava com a premissa do determinismo tecnológico, mas acreditava numa relação dialética entre tecnologia e sociedade, uma influenciando a outra de diferentes formas.

Buxton¹¹ observa que o elemento mais problemático do mundo moderno, para Innis, era a mecanização e a associação de crenças e práticas que a mecanização estabelecia como pressupostos. Para ele, se Innis tivesse que apontar a principal característica da Civilização Moderna, seria a prensa tipográfica, obviamente, por representar um marco no processo de ampliação da livre circulação e difusão do conhecimento, com o fim da era do manuscrito e de um tipo de monopólio do conhecimento. Na essência da formulação do *bias* da comunicação de Innis, há interseções entre questões contemporâneas, como a liberdade de informação e o acesso à tecnologia, a velocidade da informação e as mudanças sociais e culturais decorrentes do uso de determinadas tecnologias.

A mediação do computador e das ferramentas digitais, na produção, distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais, em substituição aos processos mecânicos analógicos tradicionais, altera de maneira irreversível o espaço audiovisual, no qual o cinema está inserido. Surgem novas modalidades de acesso a um tipo de informação que desperta fascínio e provoca alterações sociais, desde suas origens no século 19.

A trajetória da evolução tecnológica do computador parece repetir a tendência a busca pelo aumento da eficiência e a redução de tamanho das máquinas, característica essencial do ambiente tecnológico ao longo do século 20¹². Embora situadas fora de um viés característico do determinismo tecnológico, as contribuições de Innis revelam as complexidades do ambiente que se estabelece pelas relações da sociedade com suas tecnologias, perpassadas por mecanismos de controle da informação e do poder. Estas complexidades estão presentes nas transformações que se verificaram – e estão em andamento – no campo da comunicação audiovisual, especialmente a partir do desenvolvimento das tecnologias digitais. Estão expressas na conjunção de fatores e elementos tecnológicos e de linguagens e no impacto que produzem, alterando padrões culturais e sociais até então consagrados.

São as contribuições ou eliminações que se verificam no todo ou em partes da sociedade, mencionadas por Soules, que certamente exigem novas abordagens teóricas. Não há, entretanto, como compreender o fenômeno da combinação de imagens em movimento e sons pela via digital, dissociado de um processo originado na própria invenção do cinema, através do qual se estabelece a dialética da superação tecnológica, que alimenta simultaneamente a ampliação das fronteiras da linguagem por meio de processos cognitivos. A introdução de uma tecnologia, cujo suporte é capaz de registrar o movimento do homem e da natureza, produz um impacto de proporções e características diferentes de outros meios, como a escrita impressa e mesmo a fotografia.

Embora Innis não tenha se ocupado especificamente da comunicação audiovisual,

é possível entender que, à luz de seus pressupostos, o cinema e o audiovisual representam alterações irreversíveis do *bias* na medida em que transformam as relações de espaço e tempo. A evolução do aparato tecnológico do cinema surge efetivamente da periferia da ciência, no final do século 19, como curiosidade científica, sem uma definição de propósitos e objetivos que não fossem o da superação do desafio de reproduzir a realidade com imagens em movimento¹³. A interpretação inicial do cinema, num cenário definido pela Revolução Industrial, é a de uma evolução seqüencial da fotografia, proporcionada pela combinação de avanços em diversos campos do conhecimento. Uma vez definido como arte, linguagem e meio de comunicação de massa, o cinema altera o *bias* da comunicação à medida que os efeitos na sociedade e na cultura tornam-se perceptíveis e legitimados por meio da economia. Surge uma arte industrial por excelência, movida por grandes inversões de capital e desenvolvimento tecnológico constante.

Na segunda metade do Século 20, verifica-se a expansão dos grandes impérios da comunicação a partir do controle de sistemas tecnológicos que integram as principais mídias existentes. Este modelo de verticalização do controle tecnológico da informação e sua difusão no espaço permanecem como uma tendência, um *bias*. No cenário de transição para o século 21, os impérios da comunicação estão articulados pelo audiovisual.

Na década de 1990, as tecnologias digitais voltam-se para desenvolver novas ferramentas e suportes para o conteúdo audiovisual de origem cinematográfica, dando origem ao conceito de um cinema digital que corresponde a uma nova alteração no que seria o *bias* tecnológico do audiovisual¹⁴. Tal alteração pode ser entendida pela constatação de que o aparato tecnológico do cinema, embora aperfeiçoado, permaneceu originalmente o mesmo, a partir do invento dos Lumière, aperfeiçoado por Tomas Edison. Trata-se de um meio pesado, cujo suporte apresenta dificuldades de transporte e armazenagem, e que se encontra em processo adiantado de transição para um suporte mais leve, capaz de ser armazenado e transportado com maior facilidade. Ao mesmo tempo, este novo suporte oferece maior permanência no tempo, por se constituir em material menos suscetível ao desgaste físico. Assim, a circulação do filme cinematográfico depende da montagem do negativo, da confecção das cópias e da sua distribuição física às salas de exibição. No caso de um longa-metragem, cada cópia consiste num conjunto de 10 ou mais rolos de filmes, com duração média de 20 minutos cada, que deve ser levado a cada sala¹⁵. Durante a projeção, estas cópias sofrem o desgaste físico do atrito com o mecanismo de arrasto do projetor, ao longo de cinco exibições diárias, em média. Este desgaste determina um limite da vida útil da cópia e a sua necessária substituição para evitar o comprometimento do consumo da obra cinematográfica na sala de exibição.

Da mesma forma, os negativos originais que constituem as matrizes dos filmes

estão sujeitos à deterioração, seja pelo desgaste do processo mecânico na confecção de cópias, seja pela ação do tempo e das condições de armazenagem. Portanto, necessitam de procedimentos criteriosos de conservação para que sejam preservados, necessitando de grandes espaços com condições controladas de temperatura e umidade. As tecnologias digitais passaram a interferir de maneira irreversível e integral no aparato técnico do cinema e na sua existência material, oferecendo novas ferramentas e procedimentos adotados em etapas essenciais da produção e circulação da obra cinematográfica¹⁶. Este conjunto de interferências sinaliza, inclusive, com a perspectiva da substituição plena do suporte fotoquímico – a película cinematográfica – pelos diferentes suportes digitais óticos. Uma vez adotado o padrão MPEG2¹⁷, a obra originalmente captada em película pode ser convertida a suportes extremamente leves, como o DVD.

Qualquer produto audiovisual passa a poder existir no formato de um arquivo em MPEG2, podendo ser armazenado em discos rígidos de servidores e transmitidos via satélite ou Internet para qualquer região do planeta, sem deterioração e sem comprometimento da qualidade de imagens e sons¹⁸.

Outro ponto também decisivo é a substituição do processo mecânico e manual de montagem do negativo de um filme. Os telecines digitais e os scanners de alta resolução permitem a geração de uma cópia digital dos negativos e a sua montagem por meio do computador para posterior transferência ao suporte fotoquímico¹⁹, resultando no negativo com a montagem final da obra, do qual serão obtidas cópias tanto em película como em formatos digitais. Câmeras digitais com resolução equivalente ao formato do filme de 35mm passaram a ser utilizadas com êxito na indústria cinematográfica, possibilitando a gravação das imagens em discos, sem a utilização de película para negativo ou positivo. Com relação à exibição comercial em salas, a utilização de projetores digitais com diversas tecnologias, conceitualmente diferentes dos projetores cinematográficos, permite a projeção da obra a partir do disco rígido de um servidor, eliminando totalmente o processo tradicional de arrasto da película em contato com as partes móveis do projetor. Surgem também os primeiros projetos de implantação de redes de salas de exibição, nas quais o filme pode ser transmitido via satélite, a partir de um servidor central e armazenado em servidores secundários, localizados em cada sala e conectados a um projetor digital²⁰. Paralelamente, a tecnologia digital amplia e facilita o acesso ao conteúdo audiovisual. Para o produto cinematográfico, é a ruptura definitiva da limitação de desfrute da obra apenas através da sua exibição comercial, seja na sala de cinema, seja via televisão.

Igualmente importante é a contribuição das tecnologias digitais no resgate do patrimônio audiovisual da humanidade, ao possibilitar a restauração de obras ameaçadas de comprometimento pela existência em suportes fotoquímicos deteriorados e a

perspectiva de maior durabilidade e permanência²¹. Ao mesmo tempo, proporcionam uma redução significativa dos espaços necessários ao arquivamento.

Há, portanto, evidências de rupturas significativas de parâmetros tecnológicos que, historicamente, estabeleceram os limites para as possibilidades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais, tanto na sua forma original cinematográfica como naquelas derivadas do processo eletrônico da televisão. Observa-se que tais rupturas alteram a essência da materialidade da obra cinematográfica e, simultaneamente, as suas dimensões de tempo e espaço. Sob a ótica de Innis, considerando a tendência ao predomínio de suportes mais leves, verifica-se um aumento vertiginoso da velocidade de circulação de conteúdos audiovisuais cujos efeitos demandam estudos específicos.

Será necessário investigar, por exemplo, em que medida a velocidade e a grande quantidade de informação tendem a uma condição volátil, capaz de comprometer tanto a apreensão dos conteúdos como a sua permanência no tempo. Portanto, parece oportuno refletir sobre o que permanecerá como registro desta civilização tecnológica essencialmente audiovisual e indagar sobre o legado de um extraordinário volume de informação ante o risco de vir a desaparecer com a mesma rapidez com que circula.

Notas

¹ Este texto foi extraído das pesquisas desenvolvidas para a tese de Doutorado *Comunicação e Indústria Audiovisual. Cenários Tecnológicos e Institucionais do Cinema Brasileiro na Década de 1990, 2001-2005*, PPGCOM-FAMECOS-PUCRS.

² INNIS, Harold Adams. *The Bias of Communication*. Toronto: University Press, 1991.

³ Película cinematográfica e fitas magnéticas de áudio e vídeo analógicas, utilizadas para telerádiodifusão.

⁴ Innis era geógrafo e economista. Suas principais obras, *Empire and Communication* (1950) e *The Bias of Communication* (1951), trabalham sobre referências de estudos realizados na década de 1940.

⁵ Abordagem próxima à proposta por William J. Buxton, sobre como as teorias de Innis podem ser utilizadas para o entendimento da modernidade dos meios de comunicação no início da segunda metade do século 20, embora sua obra seja vista como uma contribuição ao estudo geral das mídias. Cf BUXTON, William J. Harold Innis' Excavation of Modernity: The Newspaper Industry, Communications, and the Decline of Public Life, in *Canadian Journal of Communication*, V. 23, N. 2, 1998, Concordia University, Quebec.

⁶ SOULES, Marshal. *The Bias of Communications & Monopolies of Power*. Toronto: University of Toronto Press, 1996-2001.

⁷ Idem.

⁸ Para a expressão *cultural settings*, o autor adotou a tradução de *definições culturais* no sentido de configurações provocadas.

⁹ INNIS, Harold Adams. *The bias of communication*. Toronto: University Press, 1991.

¹⁰ Cabe observar que a idéia de suportes leves ou pesados, nas formulações de Innis, refere-se mais à capacidade de permanência da informação no tempo do que apenas à facilidade de transporte do meio, pelo fato de ser mais leve. Sobre este tema, ver CAREY, James W. History and Communications: Harold Innis, Marshall McLuhan, the Interpretation of History. *Canadian Historical Review*, v. 74, n. 3, set., 1993. UTPJOURNALS.com .

¹¹ BUXTON, William.; CAREY, James W. Op. Cit.

¹² Observa-se que a miniaturização de equipamentos, como câmeras fotográficas, cinematográficas e videográficas, assim como rádios, gravadores de som e imagem e televisores, inicialmente é restrita a aplicações científicas e militares. Posteriormente, chegam ao mercado de consumo como portáteis.

¹³ Em fins do século 19, mais de 100 inventores trabalhavam simultaneamente, sem conexões entre si, em países diferentes, com as tentativas de reprodução mecânica do movimento.

¹⁴ Sobre as possibilidades e efeitos do digital no cinema, ver: GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. *Cinema digital. Um novo cinema?* São Paulo: Imprensa Oficial – Fundação Padre Anchieta, 2004.

¹⁵ O custo médio de uma cópia em película 35mm de um filme de longa-metragem é de 2 mil dólares.

¹⁶ As câmeras cinematográficas incorporaram diversos dispositivos eletrônicos, entre os quais destaca-se o *video assist*, sistema composto por uma microcâmera de vídeo localizada no visor da câmera cinematográfica, possibilitando a monitoração das imagens filmadas e a sua gravação em formatos analógicos ou digitais. Sem esse dispositivo, as imagens só podem ser vistas após a revelação e cópiagem do filme.

¹⁷ Norma para padronização do sinal de vídeo em formato digital que permite a compressão de arquivos audiovisuais sem perdas substanciais de qualidade, desenvolvido pelo consórcio *Moving Pictures Expert Group*. É a mais utilizada para registro de imagens, gravação e reprodução em DVD, transferência de filme-vídeo e vídeo-filme. Em evolução para o MPEG4.

¹⁸ Deve ser ressaltado que a Internet não oferece ainda um padrão aprovado para a distribuição comercial de filmes de longa-metragem, dependendo ainda do desenvolvimento dos sistemas de banda larga e de uma decisão dos grandes distribuidores. O conteúdo audiovisual via Internet limita-se a publicidade, jornalismo e *trailers* de filmes. O lançamento do software DivX, criado por Jerome Rota, em 2002, permitindo *downloads* de filmes com relativa rapidez, foi inclusive combatido pelas grandes distribuidoras.

¹⁹ Esta operação é denominada de *transfer* ou *kinescopia* e apresenta variações de padrões que vão do *standard* à alta definição (HD), considerando o nível de resolução da imagem final.

²⁰ Estes sistemas não se encontram ainda em operação comercial. As primeiras exposições públicas de filmes com projetores digitais aconteceram em 1999, em Nova York e Los Angeles. O lançamento de *Stars Wars: The Phantom Menace*, de George Lucas, em duas salas digitais, teve grande repercussão, inclusive pelo fato de que as imagens do filme foram totalmente captadas com câmeras digitais. As primeiras salas comerciais digitais surgem em 2001 e a indústria permanece discutindo os padrões a serem adotados que permitiriam uma substituição progressiva das salas convencionais. Ver: DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis. Op. Cit.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

²¹ Cabe observar que os suportes digitais, especialmente em discos de leitura ótica, não são totalmente imunes à ação do tempo. São suscetíveis à proliferação de fungos e demandam conservação em condições adequadas de temperatura e umidade.

Screened Panic: cinema fantástico ou de ficção científica e a ameaça do vídeo- os casos *Videodrome*, *Akumulator 1* e O chamado

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia* – UNICAMP

Eduardo Subirats é autor de um ensaio no qual desenvolve a idéia de uma *Screened Existence*, ou seja, a conformação da realidade enquanto espetáculo, completamente mediada por uma arte nova que compreende, entre outros *media*, a televisão e o vídeo. Nas palavras do autor:

Telas nos informam e nos formam; telas nos colocam em contato com o mundo; telas nos controlam; telas expressam nossos desejos e ampliam nossos sentidos; telas registram, reproduzem, produzem, criam; telas descobrem nossa consciência e nosso corpo; telas dão conta de nossa felicidade e de nossa doença... É como se tudo, desde nossos sonhos até as grandes decisões que afetam o futuro da humanidade, se tivesse convertido num prodigioso e monumental efeito de telas.¹

Nessa perspectiva, o contato que se tem com a realidade se dá prioritariamente por meio de imagens televisuais (simultâneas ou gravadas), o que configura, por conseguinte, uma manifestação de realidade virtual: "a tela se converte em realidade, ou seja, converte-se em realidade a obra tecnicamente composta, o espetáculo produzido pela mídia."²

Para Subirats, as origens de uma *Screened Existence* remetem não só a vanguardas artísticas como o Dadaísmo e o Surrealismo, mas também à estratégia midiática do nacional-socialismo e sua "estetização da política". Ainda segundo o autor, a Guerra do Golfo Pérsico é episódio interessante para a análise de uma suposta *Screened Existence* contemporânea.

*(...) Nessa guerra, o novo consistiu na confluência técnica e política dos instrumentos de destruição e dos meios de comunicação. (...) O mesmo dispositivo técnico filma por um lado o que destrói por outro: coincidência e identidade dos meios técnicos e do processo de destruição e sua reprodução audiovisual; a identidade entre o planejamento de guerra e sua composição plástica. Síntese da vanguarda militar e da vanguarda artística.*³

Assim, o horror e a agonia da guerra são finalmente reduzidos a uma experiência muito próxima do *videogame*, e que se traduz como "a liquidação da própria possibilidade de realizar uma experiência autônoma do real"⁴.

A hipótese de uma *Screened Existence* é tratada pelo cinema com certa frequência, e as respostas do cinema ao advento da tv não foram apenas de ordem tecnológica, mas também de conteúdo.

Já foi dito que o conteúdo da tv é o cinema. Mas o que nos interessa aqui são episódios nos quais o cinema contém a tv.⁵ A teoria de uma *Screened Existence* é levada ao extremo em filmes que abordam o tema da ameaça do monitor de tv. *Videodrome* (1983), de David Cronenberg, *Akumulador 1* (1994), de Jan Sverák, e *O chamado* (1998), de Hideo Nakata, são bons exemplos de filmes acerca do que iremos nomear de "pânico televisivo" ou "pânico do vídeo".

Videodrome

No filme de Cronenberg, *Videodrome* é um programa de televisão do tipo *snuff* que desperta o interesse de Max Renn, dono da Civic TV. O problema é que ninguém é imune a *Videodrome*. À medida que Max assiste a novos episódios, tem alucinações que vão se tomando cada vez mais estranhas, frequentes e reais. A fronteira entre o real e o mundo do vídeo vai sendo gradativamente estilhaçada. A certa altura, Max percebe que fora usado como cobaia, e que *Videodrome* é, na verdade, um sofisticado instrumento de dominação.

Videodrome condensa de forma paradigmática o conceito de “pânico do vídeo”. O professor Brian O’Blivion, personagem-paródia de Marshall McLuhan, existe apenas virtualmente. Segundo ele: “A tela da televisão tem se tornado o olho da mente. É por isso que eu me recuso a aparecer na televisão, exceto na televisão”.

Na verdade, O’Blivion está morto há tempos, mas sua imagem sobrevive graças a diversas cópias em videocassete. Seu nome, como ele próprio diz, é um pseudônimo, devidamente arquitetado para a televisão.

Na seqüência do *The Rena King Show*, ocorre uma interatividade incomum entre a imagem do professor O’Blivion, no aparelho de tv, e o espaço físico do estúdio, algo que sugere uma diluição de fronteiras, espécie de “quebra da quarta parede” na imagem de tv. Esse efeito antecipa todo o processo de colapso da realidade a ser vivido por Max Renn no decorrer de suas experiências com *Videodrome*.

Neste filme, a televisão assume em diversos momentos caráter de objeto de culto. É nesse sentido que a filha do Professor O’Blivion mantém a Igreja do Raio Catódico (*Cathode Ray Mission*), onde são oferecidas imagens de televisão para os indigentes.

Uma cena exemplar tanto da idolatria da tv quanto da conjunção homem-máquina é aquela em que Max assiste à fita cujo conteúdo é uma exposição do Professor O’Blivion, muito interessante para nossa análise do filme, na esteira de uma teoria da *Screened Existence*:

3

A batalha pela mente norte-americana será travada na arena do vídeo... o Videodrome. A tela de televisão é a retina do olho da mente. Portanto, a tela de televisão é parte da estrutura física do cérebro. Portanto, o que quer que apareça na tela da televisão surge como experiência crua (ou primordial) para aqueles que a observam. Portanto, televisão é realidade... e realidade é menos que televisão.

Pouco depois teremos a cena na qual Max é possuído sexualmente pelo aparelho de tv. Tudo no filme, à medida que Max mergulha no universo de *Videodrome*, vai se tornando ambíguo. Nós, espectadores, partilharemos, em escala gradativamente maior, da mesma sensação de estilhaçamento do real vivida pelo protagonista. Em outra intervenção, o Professor O’Blivion comenta:

Eu acredito que a coisa que cresce em minha cabeça (...) não é realmente um tumor (...), mas sim um novo órgão... uma nova parte do cérebro. Creio que doses maciças do sinal de Videodrome provocam o surgimento de uma nova

parte do cérebro, responsável pela produção e controle de alucinações, a ponto de alterar a realidade humana. Afinal, não há nada real fora da nossa percepção de realidade, não é mesmo?

Videodrome trabalha hipóteses extremas de uma *Screened Existence*, na qual só a imagem eletrônica é capaz de oferecer total liberdade e até mesmo a superação da morte. A imagem eletrônica é a chave para a vida eterna.

Pode-se dizer que, mesmo dentro da ficção científica, Cronenberg cava um subgênero próprio, por meio do tratamento peculiar que dá à temática do impacto científico e tecnológico na reconformação do humano. Não se preocupa tanto com as minúcias científicas quanto com as implicações psicológicas e subjetivas da interferência maquinal. Do grotesco de sua obra surge uma estética que se confunde com a do horror. Contudo, em Cronenberg todo o horror nasce do próprio homem, de sua cultura, seus artefatos tecnicamente produzidos. A televisão será apenas mais uma de suas manifestações.

Akumulator 1

Em *Akumulator 1*, Oida, o protagonista, é um sujeito comum, que passa boa parte do tempo assistindo à tv. Certo dia, é entrevistado por um repórter e, naquele momento, tem sua imagem "roubada" pela câmera de televisão, o que resulta no surgimento de um duplo seu, numa suposta dimensão televisiva. A partir de então, sempre que Oida estiver diante de uma tela de tv, esta sugará sua energia, remetendo-a a seu *alter ego*. Após uma desilusão amorosa, Oida entrega-se a horas depressivas em frente da televisão e tem sua energia quase que esgotada. Em coma, é internado num hospital.

O enigma da fraqueza de Oida é solucionado após este receber uma grande quantidade de energia do Dr. Fisarek, espécie de médico alternativo. Eufórico e cheio de disposição, Oida saltita pelo seu quarto até que, ao passar em frente à tv ligada, toda sua energia é sugada, fazendo com que ele caia letárgico sobre a cama. Na tv passa um documentário animal. Aqui temos uma metáfora interessante, na associação da teia que captura a presa da aranha com o sistema de mídia irradiada da televisão.

Oida balbucia: "A televisão!".

Um dos paracientistas interessados no caso de Oida sugere o problema central de *Akumulator 1*: "Ele esteve dentro do meio. Talvez esteja ligado de algum modo."

É bastante comum associarmos o princípio do espelho à tela da televisão, na medida em que esta duplica o mundo concreto, e de maneira espetacular. Monitores de tv povoam toda a cidade de Praga em *Akumulator 1*, estão nos interiores de residências, edifícios públicos e vitrinas de lojas. Ao protagonista resta a tarefa de se esquivar em meio

a esse labirinto de “espelhos”.

Nesse contexto, o controle remoto torna-se uma metáfora da arma de fogo. A certa altura, Oida compra todos os tipos de controle remoto disponíveis, para sair pela cidade desligando os aparelhos de tv que encontra pela frente. Essa empreitada é feita ao estilo dos personagens de filmes de ação, com muitos “clics” em substituição às trocas de tiro.

O argumento principal de *Akumulator 1* é uma reedição da velha crença, atribuída a povos primitivos, segundo a qual aparelhos de captação de imagens do homem branco europeu seriam capazes de “roubar” a alma daqueles que fossem fotografados ou filmados. Essa idéia se confunde com o velho tema do duplo. No filme de Sverák, todos os personagens que aparecem na tv terão seus duplos habitando uma dimensão televisiva, descrita caricaturalmente como um estúdio, com seus diversos núcleos e cenários, num estilo que lembra filmes como *Ginger e Fred* (1986) ou *E La Nave Va* (1983), de Federico Fellini.

Em resumo, *Akumulator 1* é muito rico em termos de metalinguagem, tratando do embate não só entre um indivíduo e a tela da tv, mas entre dois meios de comunicação de massa: a televisão e o cinema.

O Chamado

Em *O Chamado*, o fantástico ou sobrenatural manifesta-se por meio da tecnologia do vídeo. O filme narra a aventura de Reiko Asakawa, uma jornalista de televisão que se depara com as mortes de jovens em circunstâncias misteriosas. Sugestivamente, *O Chamado* abre com a imagem de um mar agitado. Não demora para que se perceba os chuveiros característicos da imagem eletrônica. Logo a textura da imagem televisiva toma conta do quadro e vemos a transmissão de um jogo de beisebol. Um prólogo introduz a seguinte “lenda urbana”: haveria uma fita de vídeo que, uma vez vista até o final, condenaria o espectador à morte em uma semana. Essa condenação seria selada com o chamado do telefone, logo após o fim do vídeo, cujo conteúdo é uma intrigante seqüência de cenas surrealistas.

Movida por suas investigações, Reiko Asakawa vai até uma pousada em Izu e lá encontra a famigerada fita. Esse plano subjetivo tem a textura característica das imagens eletrônicas. Asakawa assiste ao vídeo, recebe o chamado do telefone e é imediatamente condenada. Assim como as demais vítimas da maldição, uma vez fotografada, Asakawa terá uma massa desfocada no lugar da imagem de seu rosto.

Ao longo do desenvolvimento, a protagonista e seu ex-marido, Ryuji Takayama, procedem a uma análise minuciosa do conteúdo do vídeo, congelando *frames*, avançando e retrocedendo a fita. Enfim, o mesmo processo utilizado por analistas na desconstrução de um filme.

Asakawa escapa da morte em função de ter feito uma cópia da fita de vídeo.

Para se livrar da maldição, seria necessário obedecer ao esquema vulgarmente chamado de "corrente", isto é, copiar e mostrar a fita para outra pessoa dentro de uma semana.

No filme de Nakata, aparelhos de tv ligam miraculosamente, ecoando imagens de filmes célebres do gênero fantástico, como *Poltergeist – O fenômeno*. A tela de tv mais uma vez remete ao simbolismo do espelho, sendo literalmente um canal, uma passagem que materializa pulsões destrutivas. No entanto, tais pulsões podem ser domadas na medida em que o vídeo ou a televisão assumam plenamente a função de veículos de comunicação de massa. Vale a pena observar também algumas seqüências de *flashback* presentes ao longo do filme. Elas se devem a um dom especial de Ryuji Takayama, ele mesmo um paranormal. Esses *flashbacks*, em preto e branco, obedecem à lógica da televisão, ou seja, por meio do contato com algum objeto, tem-se acesso a imagens de outro tempo e espaço.

Alguns aspectos de *O chamado* atendem a determinados parâmetros característicos da ficção científica. A figura do Dr. Ikuma, cientista pesquisador da paranormalidade, pertence à linhagem dos "cientistas loucos", personagens devotados à alquimia e a outros procedimentos de mescla da ciência com a magia, abrangendo figuras como o Dr. Caligari, de *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), Rotwang, de *Metropolis* (1927), ou o Dr. Hjalmar Poelzig, de *O gato preto* (1934).

Conclusões

Se, por um lado, o relacionamento do cinema com a fotografia se pauta, em diversos filmes, por um certo critério de complementaridade e até mesmo reverência, por outro, o relacionamento cinema-televisão é muitas vezes marcado por razoável rivalidade.

Entretanto, no decorrer da instauração de um discurso de oposição entre o cinema e a televisão, comumente se esquece do parentesco inegável entre essas duas artes ou mídias, bem como do papel que o cinema teve na consolidação do fenômeno televisual.

No contexto de um cinema radicalmente crítico à televisão, filmes como os analisados aqui apostam na tv como meio por excelência de alienação e manipulação do indivíduo. Esse pânico do vídeo repousa sobretudo na ameaça de uma "precessão dos simulacros."⁶ *Videodrome* e *Akumulator 1* descrevem distopias que só se verificam em função do parasitismo de uma realidade virtual que sacrifica a experiência do real. Entretanto, não poderia o cinema também ser considerado, em sentido amplo, instrumento de realidade virtual?

É curioso observar como *Akumulator 1* e *Videodrome* valem-se da ambigüidade na formulação de seus respectivos textos. Quando Max Renn recebe sua secretária em

casa, confunde-a com Nicki Brand e a esbofeteia. A montagem aqui é rápida. Noutro momento, quando Max acorda em seu quarto, a seu lado na cama está o cadáver de sua amiga Masha. Pouco depois o corpo desaparece. Os delírios, em *Videodrome*, são desprovidos de fronteira com a suposta realidade da diegese, tal como uma fenda no abdômen, que se abre e depois se fecha, sem deixar vestígios.

Analisando atentamente *Videodrome*, *Akumulator 1* e *O chamado*, verificamos que, em menor ou maior grau, todos recorrem à estética surrealista na conformação de uma ameaça da televisão. Nesse sentido, reatamos com a proposta de Subirats, segundo a qual o Dadaísmo e o Surrealismo teriam sido fontes inspiradoras para a constituição de uma *Screened Existence*. Especificamente sobre traços de Surrealismo no filme de Cronenberg, Caio Aguilhar Fernandes comenta:

Videodrome parece ainda, como já dissemos, remeter à estética surrealista. Isto em dois níveis: em sua atitude de choque, através das imagens que promovem um desconforto visual – já que ferem certos padrões culturais nossos – bem como através daquilo que poderia ser chamado de constituição mesma das imagens, que mostram elementos de caráter inusitado e também revelador: uma espécie de vagina que se abre na altura do estômago, uma televisão que pratica sexo oral, um revólver que se funde com seu dono. As imagens ao mesmo tempo que chocam, propõem um conteúdo que remete (por sua vez) à dimensão do sonho, no sentido de sua propriedade de condensações e deslocamentos, bem como no sentido do simbolismo que os próprios sonhos contêm (e que, variando-se a teoria, podem significar um passado ou presente, ou mesmo um futuro). **Videodrome** é o filme em que essa ponte possível entre o chamado **Body Horror** de Cronenberg e o cinema surrealista fica mais visível.⁷

Em *O chamado*, a seqüência do vídeo sobrenatural pode ser considerada uma trincheira surrealista na narrativa. Nela podemos ver, por exemplo, o plano-detulhe de um olho com uma inscrição, imagem que remete, de certa maneira, à famosa passagem do corte do olho em *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel. *Akumulator 1* não fica muito atrás no aspecto do recurso a imagens incomuns, com seqüências completamente inusitadas, tais como as de ampliação de determinadas partes do corpo ou de órgãos internos. As próprias seqüências do estúdio de TV, em *Akumulator 1*, podem ser consideradas terreno propício para o recurso ao Surrealismo ou ao Dadaísmo como estéticas de extrapolação de uma ameaça do vídeo.

Akumulator 1 e *Videodrome* são, cada qual a seu modo, verdadeiras diatribes

filmicas da televisão. Tanto no filme de Sverák quanto no de Cronenberg, o pânico televisivo se estabelece na ameaça da prevalência do simulacro – enfim, o pânico do vídeo se confunde com o pânico da realidade virtual. Nesse percurso, a recorrência à estética do Surrealismo desempenha papel relevante, e podemos depreender, em última análise, um discurso de oposição cinema x televisão, no qual o cinema tem vocação realista, revelatória, enquanto a televisão é o veículo por excelência do simulacro, da dissimulação e da alucinação.

Na década de 1990, o crescente desenvolvimento da Internet e de novas tecnologias de realidade virtual suscitou outras respostas cinematográficas no gênero da ficção científica. Nesse período, parece que a televisão perdeu algo de seu potencial ameaçador diante da eficácia e novidade de meios mais modernos. A realidade virtual parece estar substituindo definitivamente a televisão no papel de grande vilão dos *media*. O próprio Cronenberg deixou sua marca nesse debate com *eXistenZ* (1999), sendo talvez o único diretor de ficção científica que tenha abordado, em duas décadas consecutivas, os respectivos temas mais em voga no âmbito das tecnologias de comunicação.

Notas

¹ SUBIRATS, Eduardo. "Screened Existence", em *Vanguarda, mídia, metrópoles*. São Paulo, Studio Nobel, 1993, p. 45.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ Segundo Phillipe Dubois, o cinema tematizando o vídeo seria uma das quatro tendências do cinema nos anos 1980 (*Cinema, Video, Godard*, p. 133). Dentre os diretores citados pelo autor estão David Cronenberg, Steven Soderbergh e Atom Egoyan. No entanto, Dubois aponta-os todos como herdeiros da reflexão (ou previsão) que Fritz Lang fez sobre a tecnologia do vídeo em *Os Mil Olhos do Dr. Mabuse* (1960) (*Ibid.*, 133-34). De fato, o filme de Lang é decisivo nesse aspecto, embora o cineasta alemão venha tematizando o vídeo ou tecnologias visuais de vigilância e comunicação pelo menos desde *Metropolis*.

⁶ V. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

⁷ FERNANDES, Caio Aguiar. *David Cronenberg: extremos da visibilidade*. Campinas: [s.n.], 2001, p. 59-60 (dissertação de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp).

*Bolsista CAPES.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BLACKWELDER, Rob. "Metaphor Man" (entrevista com David Cronenberg), em *SPLICEDwire*, 14 de abril de 1999, disponível em <http://www.splicedonline.com/features/cronenberg.html>.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FERNANDES, Caio Aguiar. *David Cronenberg: Extremos da visibilidade*. Campinas, SP: [s.n.], 2001.
- KERMODE, Max. "Ring", em *Sight & Sound* ns 10 n° 9 48-9 S 2000 (extraído de http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single.jhtml?nn=5).
- MILLER, Barbara L. "The New Flash", em *Afterimage* 26 n° 5 6-7 Mr/Ap '99 (extraído de http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single.jhtml?nn=7).
- PORTON, Richard. "The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg", em *Cineaste* 24 n° 4 4-9 1999 (extraído de http://vnweb.hwwilsonweb.com/hww/results/results_single.jhtml?nn=59).
- SUBIRATS, Eduardo. *Vanguarda, mídias, metrópoles*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- *Bolsista CAPES.

Intersecção pós-moderna entre cinema e tv: o caso de *O auto da compadecida*

Renato Luiz Pucci Jr. – UTP

I. Pureza e modernismo

Não é difícil de perceber que o historiador Peter Burke estava certo ao apontar a tendência atual, a tanto condenar quanto celebrar o hibridismo,¹ afinal este se espalha a olhos vistos, e as opiniões tendem a se radicalizar diante do fenômeno. No Brasil, uma das mais acirradas disputas tem sido a que envolve a relação entre cinema e TV, cuja polarização tende à antiga dualidade entre apocalípticos e integrados. De um lado, a defesa do cinema, contra o fim da alta cultura; de outro, a apologia à hibridação dos meios.

A proposta deste trabalho é examinar uma forma contemporânea de hibridismo: a transposição de programas de TV para o cinema. Estará em foco *O auto da compadecida*, a minissérie transformada por Guel Arraes em “um filme de cinema”, além de comentar implicações dessa transposição na representação de grupos sociais.

A título de ilustração, mencione-se que *O auto da compadecida* foi alvo de

ataques quando de seu lançamento no circuito comercial. Entre outros exemplos, está uma crítica aparecida na revista eletrônica *Contraponto*, em que se acusou Guel Arraes de proceder à edição dos “melhores momentos” da minissérie, retirando-lhe a modulação necessária à montagem cinematográfica, que exigiria a alternância entre trechos com planos curtos e com planos longos. A base do ataque está no duplo pressuposto de que somente com essa composição se produziria o clima e que, “no cinema, o clima é tudo”.² Em contraposição, sem incorrer na celebração do hibridismo, a pesquisadora Yvana Fechine mostrou que a montagem cinematográfica do *Auto* estava prevista na estruturação do roteiro da minissérie, de modo que não foram retirados os momentos fracos, mas blocos narrativos inteiros (ou “módulos”), como o do “Enterro da Cachorra”, cuja exclusão não compromete a inteligibilidade ou o ritmo da narração.³ Com essa análise no plano de fundo, cabe entender o que está implícito na crítica acusatória.

Aquele tipo de crítica se funda numa concepção purista do cinema, que lhe define uma característica sem a qual não existiriam filmes, mas aberrações derivadas do incesto com outras mídias. Discursos semelhantes ressoam pela crítica, inclusive acadêmica, e provêm mesmo de realizadores, como a cineasta Suzana Amaral, que disse, num debate em São Paulo, que *Cidade de Deus* não seria cinema porque fora realizado segundo a estética da TV, cuja sucessão de planos seria tão rápida que não permite reflexão ao espectador.

Pode-se dizer que tais julgamentos são designações normativas de um velho conhecido da teoria cinematográfica: o específico fílmico, expressão não muito usada na atualidade, certamente pelo desgaste da super-utilização em outros tempos. Num artigo de 1960, Paulo Emilio Salles Gomes já dizia que “o principal corpo de idéias envelhecidas que ainda aderem tenazmente ao pensamento crítico nacional é o referente à especificidade e autonomia do cinema como arte”. Acrescentou que esse seria um ponto ideológico e terminológico cujas funções já tinham sido cumpridas e que desde então só atrapalhavam.⁴ Todos os que estudam cinema aprendem como na primeira metade do século XX, devido à necessidade de afirmação artística do cinema, críticos e teóricos tomaram posição contra a influência do teatro, da pintura, da literatura. Cada defensor do cinema que avançava uma posição fazia-o com base num essencialismo teórico que, exemplificando, ora atribuía a especificidade do cinema à montagem (Eisenstein) ou à ausência de montagem, isto é, ao pretenso realismo derivado do caráter indicial da imagem técnica (Bazin).

Desde cedo o ideal purista foi alimentado por discussões à luz do modernismo. Clement Greenberg, grande defensor da arte modernista, escreveu em 1940 que cada arte deve recusar a influência das demais e explorar apenas o que lhe for específico.⁵ Assim, a pintura deveria abandonar a figuração, pois não seria admissível tentar reproduzir

o mundo, que é tridimensional, na superfície plana da tela. Daí sua defesa ardorosa e intransigente do Expressionismo Abstrato (por exemplo, de Jackson Pollock), de onde a figura icônica fora banida. Para Greenberg, a pureza não seria uma questão de gosto, mas um ideal universal.⁶ Ao acompanhar sua trajetória, não surpreende que ele, nos anos sessenta, tenha dito desdenhosamente que a Pop Art é divertida, mas não original: ela trazia de volta a figuração, ou seja, produzia hibridismo, algo inaceitável para o autor.⁷

Muito disso passou para o âmbito cinematográfico, algumas vezes resultando em linhas radicais como a do cinema experimental americano, em que longas-metragens se constituíam sem narrativa e sem imagens à semelhança do mundo visível. Raramente vão tão longe os defensores nacionais da pureza cinematográfica. Como quase sempre acontece, o ideal de pureza é seletivo. Para os radicais, a existência de narrativa já envolveria elementos literários, portanto intoleráveis. No entanto, o crítico e a cineasta mencionados no início, assim como muitos que se envolveram no debate nacional, têm como modelo de cinema algo que inclui a narrativa, desde que preencha quesitos de tolerância, como montagem modulada entre ritmos acelerados e lentos ou planos longos que permitam a reflexão. O ideal é o do Cinema, com “C” maiúsculo, por isso recusam-se vínculos e semelhanças com a TV; aceitam-se, porém, sub-repticiamente, outras influências. O mesmo Peter Burke, diante da seletividade das hibridações culturais, até para os povos mais fechados à troca, se perguntou qual seria a lógica da seleção de alguns itens que seriam permitidos e da rejeição de outros.⁸ O mesmo poderia ser indagado em relação ao vínculo entre cinema e TV, ainda que a resposta, tal como para Burke, esteja além do horizonte.

De qualquer modo, a pureza do cinema permanece como bandeira de largas faixas da crítica brasileira, com o pressuposto de que filmes em que se imiscuam elementos televisuais não seriam cinema, não seriam arte, não seriam sérios, nem mereceriam a menor credibilidade como representação do mundo, por mais verossímeis que pareçam ao senso comum.

Um dos argumentos de maior circulação é o da pretensa diferença de linguagens: a linguagem da TV é de cortes rápidos, a do cinema é mais lenta; a linguagem da TV é de primeiros planos, a de cinema é de planos abertos. Seletivas ao extremo, tais colocações ignoram contra-exemplos cujo caráter cinematográfico sempre esteve acima de qualquer suspeita, como *Outubro*, *Um homem com uma câmera*, *Acosado*, *Terra em transe*; ou como se não existissem os infinitos primeiros planos de *A Paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer. O argumento funda-se num vago uso da palavra “linguagem”, como se uma tendência vigente num certo tempo e lugar significasse a definição de uma linguagem essencial ao meio. É preciso não confundir linguagem com veículo ou

meio de comunicação, que são canais, tecnologias que se esvaziariam não fossem as mensagens que nelas se configuram. Num sentido mais estrito, linguagem diz respeito ao potencial e limites de cada veículo, já pressupondo misturas entre linguagens em veículos híbridos, como cinema e TV. A linguagem precisa remontar não a especificações técnicas, mas à potencialidade de produção de determinados signos.⁹ Ressalte-se que algumas diferenças técnicas, como a da proporção entre as telas, quase sempre são diferenças circunstanciais: hoje em dia encontram-se televisores com telas tão retangulares quanto as de *cinemascope*; nem por isso se transformam em telas de cinema.

É bem possível que não haja diferença essencial de linguagem entre cinema e TV narrativos, pois não se diferenciam os signos produzíveis por ambos: enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera, iluminação, montagem/edição, sonorização etc., não importando que filmes ou programas televisuais tendam em certa época para a aplicação de alguns recursos minimizando outros, mesmo porque em outras épocas e lugares a tendência pode ser a inversa. Verifique-se que na grande sintagmática do cinema, elaborada por Christian Metz, não há um único elemento que não exista também em narrativas televisuais: planos autônomos, sintagmas cronológicos e acronológicos, sintagmas narrativos etc.¹⁰ Pode-se constatar o mesmo em estudos da narrativa televisual.

As inegáveis diferenças entre cinema e TV estão em outros campos que não o da linguagem, como na transmissão ao vivo, nas condições de recepção e, por enquanto, no suporte. Assim, quando se fala em produtos híbridos de cinema e TV, não é possível, a rigor, dizer que o hibridismo se deva à mistura de linguagens, mas de artes ou de mídias.

II. Onde o cinema é mais híbrido

A estreita ligação entre cinema e TV é um fenômeno antigo. Para comprová-lo basta recordar *Doze homens e uma sentença* (Sidney Lumet, 1957) e *Psicose* (Hitchcock, 1960), que já possuíam características televisuais, especialmente na produção. *O auto da compadecida*, porém, vai muito além disso: ele nasceu na TV, o que aprofunda a imbricação entre os meios. Somado esse hibridismo assumido à autoconsciência, ao caráter metalingüístico e à paródia lúdica ao cinema, chega-se a uma forma artística que pede o uso de um conceito que dê conta da ocorrência: pós-modernismo.

É sempre necessário explicitar a própria perspectiva quando se usa essa expressão. Pensa-se aqui numa acepção muito diferente das defendidas por Fredric Jameson e David Harvey, que envolvem relações entre infra-estrutura econômica e superestrutura. Pós-modernismo, tal como aqui entendido, possui relação com as idéias de Linda Hutcheon, que utiliza o conceito para se referir a um fenômeno cultural contraditório, que instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.¹¹ Sem dialética e sem

nostalgia, o pós-modernismo marcar-se-ia pelo paradoxo, ou seja, a coexistência, não sem conflitos, entre tendências opostas. Um exemplo seria o de obras, de quaisquer artes, que conteriam refinamento semelhante ao das realizações modernistas, isto é, elaborações marcadas pela ruptura de cânones clássicos ou acadêmicos e, simultaneamente, pela elevada capacidade de comunicação com o público da cultura de massa. Cabe também recordar Andreas Huyssen, que apontou no pós-modernismo a superação do que chamou de "Great Divide", a grande divisão entre alta cultura e cultura de massa, defendida pelo modernismo. Sem entrar em pormenores acerca da conceituação,¹² pode-se dizer que no pós-modernismo a impureza se tornou um objetivo, invertendo-se o ideal modernista. Um dos itens colocados em questão é o dos limites entre as artes, de modo que a hibridação se torna um valor e abrem-se as portas para relações antes consideradas espúrias, como entre cinema e TV.¹³

No *Auto* há outros traços pós-modernos, como a presença conjunta do naturalismo e do *fake*: de um lado, a verossimilhança da cidadezinha do Nordeste, gravada em locação e, portanto, mais verossímil que as assépticas cidades cenográficas da Globo; de outro, representações visuais escandalosamente inverossímeis, como nas histórias de Chicó, no sol e na lua sobre a cabeça do padeiro e na composição digitalizada do inferno. Entenda-se "verossímil" no sentido do que o senso comum admite como representação do real, o que está longe dessas imagens falseadas. É bem característico do pós-modernismo esse minar do naturalismo por dentro de um sistema de produção que tradicionalmente a ele adere.

Outro ponto a destacar é a conexão entre pós-modernismo e cultura popular de massa. Tanto a peça de Suassuna como sua versão modernista, o pouco lembrado filme *A Compadecida* (George Jonas, 1969), estabeleceram ligação com a cultura popular, no caso, com o circo, que é a origem do Palhaço, mestre-de-cerimônias ou autor da história. Essa ocorrência não deve causar surpresa, tendo em vista os antecedentes modernistas de vinculação com a cultura popular, como ocorreu com o próprio Glauber Rocha. Em geral, o alvo dos ataques modernistas não era a cultura popular, mas a cultura de massa, que é a negação dos ideais de originalidade e autenticidade. No caso da minissérie/filme, trocou-se essa filiação ao popular pela ligação com a cultura popular de massa (daí a substituição, no início da narrativa, do circo pelo filme mudo da *Paixão de Cristo*, exemplo de cinema popular) e, em especial, com as formas cinematográficas mais bem-sucedidas em termos de público nacional: chanchada e pornochanchada. Aquela deixou sinais no humor físico de algumas cenas do *Auto* e no traço singelo de João Grilo, que segue a tradição de Oscarito e Ankito; a pornochanchada marca as seqüências de adultério da mulher do padeiro, configurando-se este como o "corno", personagem habitual das comédias eróticas nacionais dos anos setenta. A constituição da minissérie/filme equilibra

o antinaturalismo de extração modernista com a tradição da cultura popular de massa, combinação de aparência esdrúxula que é também um traço pós-modernista.¹⁴

III. A questão política

Essa hibridação pós-moderna produziria a desqualificação do *Auto* em termos estéticos e políticos?

Caso se tome *Deus e o diabo na terra do sol* como paradigma, nem sequer fará sentido a pergunta, pois é evidente que Estética da Fome não combina com Rede Globo.¹⁵ O filme de Glauber propôs a revolução, ao menos no ponto futuro da corrida de Manuel, quando o sertão virar mar e vice-versa, ao passo que nada disso existe no *Auto*. Há, sim, uma conversa entre João Grilo e Rosinha em que esta diz que há milhões de anos o sertão já foi um mar, ao que Grilo comenta: "ia dar gosto ver o sertão cheio d'água", referência intertextual a *Deus e o diabo*.

Em comum com este filme, há figuras que representam o poder político, também em oposição ao "Deus negro" e ao cangaceiro. Mas enquanto Antônio das Mortes é o catalisador da História, Grilo é apenas o catalisador da história ficcional. No *Auto* existe a convivência às vezes ríspida, porém sem ruptura, entre elementos do povo, de um lado, e coronel, padre, bispo, comerciante, de outro. Não há dialética. O pós-modernismo se opõe a universalizar a condição dos "ex-cêntricos", isto é, daquelas faixas da população que não detêm o poder.¹⁶ Além do mais, nada poderia ser mais diferente do tom grave de *Deus e o diabo* do que o caráter lúdico do *Auto*, que alguns poderiam chamar de mero espetáculo, mas que possui antecedentes não só no cinema como também na literatura e na arquitetura pós-modernas, que há bastante tempo a crítica literária e arquitetônica não mais identificam com futilidade.

Há outra política em jogo, não a dos anos sessenta. Destaque-se a figura de Rosinha, cuja interação com Grilo só existe na minissérie/filme: ela pensa *com* Grilo, ou seja, com a mesma rapidez, o que não é pouco. Grilo era o personagem mais astuto, o de cérebro mais rápido, criativo e ardiloso, até que Rosinha dá sucessivas demonstrações de perspicácia, tanto que Grilo declara que achou "uma parceira na inteligência". Essa figura feminina altamente positiva indica um vetor político em direção à valorização das mulheres, grupo "ex-cêntrico" que é tema freqüente de manifestações pós-modernistas.

Por outro lado, a representação de Grilo não está isenta de referências sociais, também com fundo político. O que, por exemplo, eram somente três linhas na peça ("*A Compadecida*: João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa.") transforma-se num dos trechos mais interessantes da minissérie/filme, quando, no julgamento de Grilo, surgem imagens

estáticas de pobres e miseráveis. Observe-se, de passagem, que se essa inflexão narrativa, em ritmo desacelerado, não for o que alguns exigem para um filme se alçar à condição de cinema, é difícil dizer o que mais poderia ser. Além do mais, nesse segmento a minissérie/filme expõe a alegoria que Grilo encarna na peça de forma discreta: ele não é só um indivíduo, mas a representação de imensa parcela da população, de várias idades, de ambos os sexos e múltiplas tonalidades de pele. A intercalação de fotografias estáticas com imagens em movimento produz a colisão e a conseqüente fusão entre as representações de Grilo e do povo. A síntese entre o personagem e o referencial exibido nas fotos constrói uma representação positiva do sertanejo.

Seria absurdo dizer que se trata de um *Deus e o diabo* pós-moderno. Mas é admissível supor que um certo trabalho político tenha sido feito dentro da programação da Globo. Mais do que isso, é plausível assinalar que o abandono da concepção revolucionária combina com a adoção de recursos impuros, somente possível porque já não se pressupõe a demarcação entre os meios, assim como não mais se costuma pensar em termos de luta de classes.

Por fim, assinala-se a mais estranha hibridação da minissérie/filme, agora de natureza cultural. Segundo Hutcheon, que tinha diante de si a produção pós-moderna do Primeiro Mundo, o conceito de pós-modernismo desafia, mas não nega o humanismo liberal, ou seja, a idéia de um caráter universal para a humanidade.¹⁷ Sem dúvida a autora teria dificuldade para compreender como *O Auto* combina pós-modernismo com o humanismo de Suassuna, sem que haja o desafio que Hutcheon assinalou no primeiro. Há no *Auto* a enunciação que põe a realidade entre aspas, mas também existe consideração por aquilo que supostamente igualaria os seres humanos, ou seja, a coexistência de falhas e virtudes, exatamente o que Panofsky definiu como a base do humanismo, com certeza de origem cristã.¹⁸ Esse pós-modernismo que ultrapassa a conceituação de Hutcheon, juntando o que não poderia ser juntado, talvez seja possível apenas no Brasil, com sua tradição antropofágica e a capacidade de associar o estrangeiro ao local de forma inesperada.

Notas

¹ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003, p. 13.

² GARDNIER, Ruy. (1999). "Xuxakespeare ou Cinderela Bacana". www.contraponto.he.com.br/autodacompadecida.htm (acesso em 06/08/04).

³ FECHINE, Yvana. *Montagem e remontagem na produção visual de Guel Arraes*. CD do XXVII Congresso da

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

Intercom, realizado na PUC de Porto Alegre, de 30/08 a 03/09/2004.

⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* – vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 279-280.

⁵ GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico* in: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 52-53.

⁶ Ibidem, p. 53-54.

⁷ Ibidem, 115.

⁸ BURKE, Peter. *Op. cit.*, p. 54.

⁹ GERBASE, Carlos. *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p.24-25.

¹⁰ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 142-156.

¹¹ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 19.

¹² Para uma conceituação, v. PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: estilo paradoxal*, em direção a uma poética. Tese doutorado. ECA-USP, 2003.

¹³ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p. 26.

¹⁴ Com a mesma caracterização (sofisticação e acessibilidade a um público mais amplo), Arlindo Machado pôs o *Auto* entre os trinta programas mais importantes da história da televisão, em *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 42.

¹⁵ A rigor, o filme de Glauber não é puro cinema, haja vista a óbvia existência de narrativa e o que há de teatral em sua composição (XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 71, 83, 100).

¹⁶ HUTCHEON, Linda. *Op. cit.*, p. 94

¹⁷ Ibidem, p. 22-23.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 19-22.

***Cidade de Deus, Cidade dos Homens* e a nova relação entre cinema e TV no Brasil**

Pedro Butcher – UFRJ

Este trabalho integra uma pesquisa que pretende analisar o impacto da criação da Globo Filmes na produção cinematográfica brasileira. Ela parte de três perguntas básicas:

- 1) por que a TV Globo, que sempre se manteve afastada do cinema brasileiro, resolveu se aproximar dele?
- 2) qual é o caráter dessa aliança tardia entre o cinema e a televisão e a que interesses ela atende?
- 3) qual é o efeito da nova relação cinema-TV no interior e no exterior do filme brasileiro, ou seja, em sua estética e em sua relação com o público?

O movimento da TV Globo em direção ao cinema é parte de uma estratégia ampla e complexa da qual a Globo Filmes é apenas uma das peças. Essa estratégia está

ligada, em primeiro lugar, à crise financeira que se abateu sobre o grupo desde o fim da década de 90 e, em segundo, à possibilidade da reformulação da política audiovisual pelo governo, que começou a se desenhar no governo Fernando Henrique Cardoso, com a criação da Ancine, e ganhou forte possibilidade de aprofundamento no governo Luís Inácio Lula da Silva.

A nova estratégia inclui ações como o seminário "Conteúdo Brasil", realizado em parceria com a PUC-SP em fevereiro de 2004, a divulgação de uma ampla campanha destacando a importância da TV Globo na produção cultural brasileira e a criação do projeto "Brasil Total", desenvolvido pela atriz Regina Casé e pelo antropólogo Hermano Vianna, buscando incorporar produções regionais na grade de programação da emissora, entre outras.

Em relação direta à produção audiovisual no Brasil, a nova estratégia da Globo se baseia em dois movimentos:

- a) a *antecipação* (tomar como iniciativa própria itens como a abertura à produção independente, a regionalização da produção e a co-produção de longas-metragens para cinema antes que tais medidas sejam regulamentadas por lei) e
- b) a *intervenção* (controlar o cinema brasileiro como produto estético caso a parceria com produtores independentes se torne obrigatória e caso seja estabelecida uma cota de tela para a exibição de longas-metragens na TV).

Tanto a "antecipação" como a "intervenção" fazem parte de uma tentativa de manter o controle sobre a produção e sustentar a hegemonia no campo da produção de narrativas audiovisuais do país, posição que a TV Globo assumiu a partir de meados da década de 70, mas que começou a se desestabilizar, principalmente, com o surgimento de novas tecnologias de difusão e consumo de imagem.

O exemplo que vou tomar como paradigmático da forma de atuação da Globo Filmes e da nova relação entre cinema e TV no Brasil é o caso do longa-metragem *Cidade de Deus* e da minissérie *Cidade dos Homens*. *Cidade de Deus* foi lançado em agosto de 2002 e se tornou um dos grandes fenômenos de público do cinema brasileiro recente, com mais de 3,3 milhões de espectadores. *Cidade dos Homens* foi ao ar pela primeira vez em outubro de 2002 e, em função de seu grande sucesso de audiência (com resultados em média superiores a 20 pontos), transformou-se em um megaprojeto de cinco temporadas, cuja etapa final será o retorno ao formato de um longa-metragem, em 2006.

Em linhas gerais, *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens* foram realizados fora da

estrutura da Rede Globo. Fato nada desprezível considerando-se que a empresa sempre se gabou de realizar a imensa maioria de seu conteúdo audiovisual “dentro de casa”, sob total controle artístico, com profissionais técnicos e artísticos contratados em tempo integral. Filme e minissérie representam a ocupação de brechas do sistema, aproveitando a possibilidade de aberturas de novos campos de mediação para desestabilizar o *modo de representar* o Brasil que a Globo desenvolveu ao longo da sua história, principalmente por meio da telenovela.

Cidade de Deus foi co-produzido pela Globo Filmes, mas seu sucesso não se explica exclusivamente como fenômeno de mídia. *Cidade dos homens*, por sua vez, é fruto de um acordo da Globo com uma produtora independente, algo praticamente inédito em mais de 30 anos de atividade da emissora. Entre outros fatores a se considerar, *Cidade dos homens* trouxe uma participação inédita de atores negros em programas da casa, bem como uma representação da favela e da pobreza que ainda não havia ganhado o formato de um “produto televisivo” no Brasil.

Breve histórico da Globo Filmes

A Globo Filmes foi criada em 1997 como o braço cinematográfico da TV Globo. Suas motivações básicas oficiais são:

- a proteção do conteúdo nacional,
- o estabelecimento de uma parceria entre cinema e TV,
- a identificação de novos talentos e
- a busca para se atingir o grande público.¹

No princípio, a atuação da Globo Filmes foi titubeante. Durante quatro anos, sua atuação foi parcial e limitada, em alguns momentos apontando para sua dissolução.

A empresa só começou a atuar de fato a partir de 2000, depois do bem sucedido lançamento-teste de *O auto da Compadecida*, de Guel Arraes.

A partir desse momento, a emissora intensificou sua participação no cinema brasileiro, mas praticamente desistiu de recauchutar produtos da casa em um novo formato (o que, provavelmente, se configuraria como um suicídio político). A opção foi pela co-produção de longas inéditos que poderiam até ter origem em programas da casa (como *Casseta & Planeta* ou *Os normais*). Mesmo estes filmes, porém, seriam realizados por produtoras independentes, sob supervisão da Globo (ou não), com diretores da casa (ou não).

A Globo Filmes jamais se associa a um filme como co-produtora entrando com capital próprio. Ela pode “aderir” a um filme em qualquer fase da produção. Tanto pode

participar de sua concepção como pode aceitá-lo quando já está pronto. Segundo Daniel Filho, diretor artístico da casa, a preferência é por um acompanhamento direto do projeto, de sua formatação inicial à sua edição final. Mas a prática nem sempre foi assim. O "capital" que a Globo Filmes oferece aos produtores não é dinheiro, mas uma moeda ainda mais valorizada no mercado do audiovisual: espaço em mídia.

Foi dessa maneira que a Globo demonstrou imenso poder para alavancar o filme nacional naquilo que ele tem como maior fraqueza em relação ao produto hegemônico norte-americano: os altos investimentos em *marketing*. Esse investimento foi crescente a partir de *O auto da Compadecida*. Depois dele, foi *Cidade de Deus*, em 2002, que se configurou como o primeiro grande fenômeno da participação da Globo Filmes no cinema brasileiro.

Cidade de Deus

Cidade de Deus foi um projeto desenvolvido por mais de cinco anos por Fernando Meirelles dentro de sua produtora, a O2 Filmes, situada em São Paulo. Adaptado do livro homônimo de Paulo Lins, o filme descreve o surgimento de uma das maiores favelas do Rio de Janeiro contando como o tráfico de drogas se implantou ali, entre o fim dos anos 60 e o começo dos anos 80.

A carreira de *Cidade de Deus* se desenrolou em meio a uma intensa polêmica e à extrema divisão de opiniões. Antes mesmo de entrar em cartaz nos cinemas, em agosto de 2002, o filme havia se tornado centro de debates inflamados em relação a questões estéticas e socioculturais, ligadas, principalmente, à representação das minorias. Não me interessa, aqui, retomar essa polêmica, que já foi bastante desgastada, mas sim perguntar de que forma *Cidade de Deus* se encaixou na estratégia da Globo Filmes e de que forma se inseriu em sua trajetória e a influenciou de forma determinante.

O histórico deste filme em relação à busca de financiamento é singular. Com o projeto já adiantado e o roteiro em mãos, Fernando Meirelles partiu em busca de parceiros via Lei do Audiovisual, o principal dispositivo de financiamento de filmes da retomada, baseado em incentivos fiscais. Mas não conseguiu nada. A alegação principal era de que nenhuma empresa gostaria de associar seu nome a uma história de violência, com atores desconhecidos.

Como é um realizador paulista, Fernando Meirelles sabia da necessidade de uma ampla base de apoio no Rio. Procurou a Videofilmes de Walter e João Moreira Salles, que se tornou co-produtora do filme. Pela parceria com a Videofilmes, Fernando chegou a um possível parceiro internacional, a Miramax, que se interessou pelo projeto mas não chegou a se comprometer antes que a obra estivesse pronta. Sem outras opções, Fernando bancou os quase R\$ 3 milhões de orçamento com dinheiro do próprio

bolso. Foi só quando ficou pronto que *Cidade de Deus* despertou interesse. O filme teve seu lançamento no Brasil pela distribuidora Lumière e, nessa fase, confirmou-se a co-produção da Globo Filmes.

Montou-se uma estratégia de divulgação e *marketing* ampla, mas ainda relativamente tímida se considerados os tamanhos de lançamento da época. *Cidade de Deus* estreou com 100 cópias, num período em que o mercado dos grandes lançamentos no Brasil já comportava estréias bem maiores. Para efeitos de comparação, neste mesmo ano *Missão impossível 2* estreou com 307 cópias e *X-men: O filme*, com 341 cópias.

Isso porque o sentimento geral que antecedia a estréia era de apreensão. Apesar da confiança no potencial do filme, havia a dúvida de como o público brasileiro reagiria a uma história interpretada por atores desconhecidos, a maior parte jovens negros vindos das favelas cariocas, e de teor extremamente violento. Parte do vaticínio dos profissionais do mercado, na época, apontava para um fracasso retumbante. Outros, menos pessimistas, chegaram a apostar em 600 mil espectadores. A Lumière acreditava em um milhão.

Quando *Cidade de Deus* estreou, a chamada “retomada do cinema brasileiro” completava sete anos, mas ainda não se sabia ao certo como dialogar com um público elitizado com a adoção do formato multiplex e a transferência da maior parte dos cinemas para os *shoppings*. Acreditava-se na preferência absoluta pelos filmes infantis, produções de época e comédias românticas. Boa parte delas formatada, aliás, segundo parâmetros estéticos da própria televisão. Alguns exemplos claros são os filmes da Xuxa, o romance histórico *O quatrilho*, o épico *Guerra de Canudos* (transformado em minissérie pela Globo) e a comédia romântica *Pequeno dicionário amoroso*.

Cidade de Deus quebrou esse paradigma ultrapassando todas as expectativas. O filme foi capaz de atrair espectadores que estavam longe dos cinemas, lotando os multiplex mais elitizados e os “cinemas de rua” mais populares. *Cidade de Deus* instaurou-se no centro do debate nacional ultrapassando o nicho dos cadernos culturais e configurando-se como um “filme evento” brasileiro. A violência urbana deixou de ser um tema tabu para o cinema da retomada.

Cidade dos homens

Em 2001, um ano antes da estréia de *Cidade de Deus*, a TV Globo procurou cinco produtoras independentes pedindo propostas de programas para serem realizados em regime de co-produção. A Conspiração, a Videofilmes, a Trama, a Casa de Cinema de Porto Alegre e a O2 (quase todas com farta experiência em filmes publicitários) foram contactadas, mas apenas a O2 e a Casa de Cinema levaram adiante seus projetos.

A O2 apresentou o projeto de *Cidade dos homens* como um desdobramento do filme *Cidade de Deus*. Nas palavras de Fernando Meirelles: "São os mesmos criadores, a mesma equipe, os mesmos atores. Mas podemos dizer também: que um é o avesso do outro: *Cidade de Deus* é um drama com toques de comédia sobre traficantes no Rio; *Cidade dos homens* é uma comédia com toques de drama sobre uma comunidade do Rio de Janeiro, mas os traficantes só aparecem como pano de fundo. Um projeto complementa o outro".

A TV Globo já tinha levado ao ar, dentro de um programa chamado *Brava Gente*, o curta-metragem *Palace II*, que funcionou como um laboratório estético para o longa-metragem *Cidade de Deus*. Durante a realização deste curta foram testados elenco, fotografia e direção de arte, e foi para este curta que o roteirista Bráulio Mantovani criou os personagens Laranjinha e Acerola, dois meninos moradores de uma favela carioca, sobrevivendo na linha da miséria e na fronteira do crime.

A primeira temporada de *Cidade dos homens* foi ao ar na chamada *Semana da Criança* de 2002, entre 15 e 18 de outubro, no horário de 22h30. Foram quatro episódios que obtiveram excelentes índices de audiência para o horário, garantindo a realização de uma segunda temporada em 2003. Em 2004, foram feitos mais cinco episódios. Aos poucos, *Cidade dos homens* tornou-se um grande projeto, com uma nova temporada em 2005, e um novo longa-metragem, a partir da série, em 2006.

No quadro geral da programação da TV Globo, *Cidade dos homens* chamou a atenção pela representação inédita da pobreza e a visibilidade de atores negros. Nunca, antes, a pobreza havia aparecido em uma obra televisiva com contornos não-idealizados. Nunca, antes, tantos atores negros encontraram papéis interessantes a serem defendidos.

Em contraste com o próprio filme *Cidade de Deus*, *Cidade dos homens* não apresentou a favela como um meio exclusivo de propagação da violência e da brutalidade. Houve uma preocupação de se falar do cotidiano, de amizade, de namoro, de luta pela sobrevivência, de diversão. Quatro episódios se destacaram nesse sentido: *Uolace e João Vitor*, da primeira temporada, *Sábado*, da segunda temporada (sobre uma noite no baile funk), e *Foi sem querer* e *Pais e filhos*, da quarta temporada.

Considerações finais

O surgimento da Globo Filmes levanta questões importantes relacionadas aos novos papéis da mídia e à reestruturação da indústria audiovisual no Brasil, abarcando desde a crise da TV aberta e dos grandes grupos de mídia diante da nova realidade política, econômica e tecnológica até a inserção do país no processo de globalização, passando pelas conseqüências estéticas das novas relações entre cinema e TV.

Politicamente, não existem dúvidas de que a Globo Filmes representa o sinal de uma aliança inédita no Brasil entre cinema e televisão. Mas a pergunta é se essa aliança significa a criação efetiva de uma base para o estabelecimento de uma nova indústria audiovisual/midiática ou atende a interesses específicos e transitórios, tanto por parte da Globo como por parte do cinema brasileiro. Interesses que terminariam por reproduzir velhas estruturas de poder e de hierarquia do país em nome da defesa do "cinema nacional", agora um apêndice de algo maior, o "conteúdo nacional". É preciso frisar, no entanto, que apesar da ambição totalizante e unívoca da posição hegemônica da Globo, ela não está imune às mudanças.

Notas

¹ Carlos Eduardo Rodrigues, diretor da Globo Filmes, em entrevista ao *Filme B*, número 284 (22/4/2003).

Bibliografia

- ALMEIDA, Paulo Sérgio. e BUTCHER, Pedro. *Cinema – Desenvolvimento e mercado*, Rio de Janeiro: BNDES, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CROFTS, Stephen. "Concepts of national cinema" In: HILL, J., GIBSON, Pamela Church (orgs.). *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University, 1998.
- GINDRE, Gustavo. *Crise da mídia*. Edição especial do *Boletim Prometheus*, publicação semanal do Instituto de Estudos e Projetos em Comunicação e Cultura (INDECS), distribuída pela internet em 9 de março de 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. "A questão multicultural". In: *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovic. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

Cidade dos homens: anotações sobre a adaptação do livro Uólace e João Victor para o seriado de TV

Luiz Antonio Mousinho – UFPB

O seriado *Cidade dos homens* teve três episódios inspirados no texto infanto-juvenil *Uólace e João Victor*, de Rosa Amanda Strausz¹. Vamos tratar aqui do episódio propriamente adaptado, que tem o mesmo nome do livro e foi dirigido por Fernando Meirelles e Regina Casé, roteirizado por Guel Arraes, Jorge Furtado e novamente Regina Casé.

Na versão televisiva, a história e os dados discursivos do texto literário são aclimatados ao ambiente do seriado. Uólace, na versão audiovisual, é encarnado pelo personagem Laranjinha, que faz dupla com Acerola como protagonista no seriado, mas que, neste episódio, aparece como coadjuvante. João Victor, o outro protagonista, é um garoto de classe média baixa da zona sul carioca. Mora em um prédio em frente à favela onde habitam Laranjinha que, no livro de Rosa Strausz, é um menino de rua, mas no seriado tem família na favela.

A rotina de vida de cada um é delimitada pelas fronteiras urbanas contrastantes, tão características do Brasil, tão explícitas na situação geográfica do Rio. A informação narrativa de um modo geral é filtrada pelo que eles vêem, pelo que percebem, pela maneira como interpretam o mundo. A voz em *off* sumariza as suas respectivas rotinas de vida, suas expectativas diante do dia, perante o futuro, aliás, futuro este que é uma obsessão dos personagens do filme e do livro.

Nos dois textos, o escrito e o audiovisual, a construção é feita em paralelos, com capítulos dedicados a cada um dos dois protagonistas. Logo no início do filme, um rap, assinala os conflitos da grande cidade, mostrando imagens da zona sul urbanizada e de uma favela vizinha (“essa cidade que tem esgoto/ se chama Rio de Janeiro/ essa cidade que não tem esgoto/ se chama Rio de Janeiro”).

Na seqüência seguinte há uma concentração de dados do texto escrito. O acordar dos dois meninos se dá pelo barulho da mesma sirene de polícia, o que não ocorre no livro e é bem eficaz por conferir unidade e ressaltar esses mundos contrastantes². Na fala em *off* dos dois, há uma das muitas confluências em suas vidas: a ansiedade da mãe de cada um deles por um “bom futuro” para os filhos.

Mamãe me botou esse nome porque é um nome nobre. Cada vez que diz “João Victor”, é como se estivesse prevendo um futuro glorioso para mim. E é claro que o futuro João Victor glorioso será um homem educadíssimo, culto, charmoso e rico.

Meu nome é Uólace mas todo mundo diz Uó. Minha mãe quis me botar um nome importante, americano feito tênis novo. Mas como aqui ninguém fala americano, virei Laranjinha mesmo.

Numa trama ficcional em que os dois personagens vão se evitar, postando-se a uma distância que se mede à base de uma gradação que vai da desconfiança ao ódio pela diferença do outro, essas recorrências vão marcando a força das narrativas, com extremo aproveitamento do gestual e do silêncio no texto fílmico.

O segundo capítulo dos dois meninos reafirma a construção em paralelo, começando com a mesma frase: “café com leite, pão com manteiga? Comida de velho!”, reclama João Victor, clamando por hambúrguer na lanchonete da esquina. No livro, uma resposta da mãe, dizendo preferir uma mesa farta com iguarias que descreve e o esclarecimento ao filho de que o dinheiro está curto, é substituída por gestos e por frases curtas como “hambúrguer nem é comida”. E é completada por um hilário resmungo de palavras na boca cheia do garoto, quase chorando enquanto mastiga o pão com voz

chorosa e revoltada no café da manhã rotineiro.

O café da manhã de Uólace é pago por um senhor na padaria da esquina. A cena, rápida, troca uma justificativa mais didática e irritada do homem que paga o café, no livro, por um tom mais compreensivo e bem-humorado, no filme.

No livro, lê-se:

Café com leite pão com manteiga? – desânimo./ O homem já está com a mão no bolso. Pára e me olha, meio invocado/ – O que tem de errado com isso? Não estou pagando um lanche para você? – Mas não dava para ser um hambúrguer?/ -- Dava nada! Hambúrguer é muito caro. Além disso, não é bom para a saúde. Olha aqui, ô, moleque, estou lhe fazendo um favor. Se não quer, azar o seu³.

No episódio, o diálogo fica assim:

Uólace: Café com leite, pão com manteiga?/ Homem de terno: --Tá reclamando de quê?/ Uólace: Isso é comida de velho...!/ Homem de terno: Eu não acredito...! (rindo). Eu tô pagando um lanche para você e você tá reclamando.../ Uólace: Dá pra ser um hambúrguer...?/ Homem de terno: Você...! Abusadinho você, hein, rapaz...Um leitinho gostoso, um pãozinho com manteiga ... (vira para o balconista, aponta para o lanche) Pode levar. / Uólace Não, tá bom, tá bom.../ Homem: Ah, valeu aí! / Uólace: Brigado. (brindam, batendo de leve a xícara de café no copo de café com leite).

Essa é uma seqüência chave dentro da narrativa, em sua continuação (Os ordinários) e na minissérie em geral, por parecer abrir uma possibilidade de entendimento entre diferentes. A violência e ou a agressividade como única resposta para resolver os conflitos não é sentida como possibilidade única. É contraposta a uma outra possibilidade: a de se desenhar certa generosidade na convivência, reunindo os cacos de humor e a solidariedade partilhada ainda possíveis nas ruas dos grandes centros urbanos brasileiros. Isso sem abrir mão de dar a visão de um país exacerbadamente injusto e da solidão que termina minando as relações entre as pessoas, dentro e fora de cada extrato social.

A narrativa tem, para citar a síntese de G. Genette, focalização interna, em que o narrador apenas diz o que certa personagem sabe⁴. Mas aqui é interna múltipla, com os focos se alternando. Genette lembra que “uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente bem, deixar-se definir como uma focalização interna sobre outro”. No caso do filme e do livro, há a alternância entre as visões de

mundo dos dois garotos, cujas mentes filtram a informação diegética⁵. E muito do que tais narrativas revelam advém dessa altemância, quando pontos de vista e de cegueira dos narradores se contradizem, desconstruindo estereótipos, assumindo diferenças e revelando insuspeitáveis semelhanças nas dores e no desejo dos dois garotos.

Em *Uólace e João Victor*, o temor quanto ao futuro sintetiza todos os mínimos medos cotidianos. Mas mobiliza também todas as vontades, do hambúrguer de cada dia ao tênis caro que está na loja e na publicidade, mas que eles não podem ter. Que o garoto classe média João Victor deseja e parece poder ter, mas não pode; que Uólace (Laranjinha) pensa que João Victor tem, e sabe que não vai ter. Uólace/ Laranjinha que odeia o excesso de hambúrguer, tênis caro e pai de sobra que imagina que os meninos de classe média tenham. Ele que sofre ainda pelo pai que não tem, e pensa que João Victor tem, mas não tem de fato. Enquanto João Victor acha que ele tem hambúrguer porque roubou, mas ele, Laranjinha, não tem, quando finge que come um.

Esse ódio nos dois e nos amigos dos dois está posto de maneira bastante forte numa seqüência na qual os dois grupos se cruzam na rua. Os garotos de classe média com medo, os pobres com retorcido nojo. Em câmera lenta se encaram, num trecho do episódio que sintetiza vários aspectos do livro, reconstruindo vigas centrais da narrativa escrita. Lá as vozes em *off* se alternam, arrastadas, concentradas em ódio, em *closes* e câmera lenta, trilha percussiva tensa, num trecho que apanha e potencializa bem diversos momentos do livro.

Babaquinha, ladrãozinho, filho de urubu, filhote de deputado, maconheiro, surfistinha maconheiro são alguns dos adjetivos grunhidos em *off* e inscritos na maneira como os grupos se olham, detestando-se.

No final as vozes se sobrepõem e coincidem no xingamento final (racista!). Ora, o filme não escamoteia as diferenças, de classe e de cultura. Ele nos dá a visão disso⁶. Por exemplo, ao mostrar como se tratam os pretos e pobres, na seqüência em que os dois grupos de meninos, os pobres e os de classe média, simulam que podem comprar um tênis e recebem tratamentos bem diversos da vendedora da loja. Da vendedora negra, assustada diante de um possível quadro de assalto, ávida diante de um possível gesto de consumo.

O episódio *Uólace e João Victor* não maquia as diferenças, mas trabalha extraordinariamente bem com os pontos de cegueira dos narradores autodiegéticos: onde os meninos não vêem a possibilidade de entendimento, as semelhanças, o espectador as percebe⁷. A estruturação da narrativa, fundada em seqüências que paralelamente mostram a vida de cada um e que revelam o que se passa em suas mentes e vidas cotidianas, acena para o reconhecimento do valor do outro, sem sonegar tensões e contradições. A permuta entre os focos narrativos revela o que é velado, recalcado, na

visão de mundo e de classe dos garotos. Uma focalização vai desconstruindo a outra, minando seus preconceitos, desarmando seus enganos.

E o que é negado é também o que se deseja inclusive o próprio entendimento de si que pode ser achado no outro. Ora, o gesto etnocêntrico, como rejeição da vida e dos valores do outro, tem em sua raiz a perda de estabilidade do solo familiar pelo que o estranho lhe revela do mesmo, de si próprio, de sua naturalidade falsa, de suas verdades recalçadas. Nos textos que aqui tratamos, a alternância da visão dos narradores-focalizadores inscreve na própria estrutura da obra a diferença – e os possíveis pontos de contato.

A falta do pai – comum aos dois – insinua a dor não repartida. Aliás repartida num pólo forte dos textos: a amizade que bate forte dentro dos grupos e que ampara os garotos das barras da vida. Acerola, mesmo zoando, arrasta Laranjinha/Uólace para um encontro desajeitado com seu possível pai. Zé Luís segura as pontas de João Victor ante a insensibilidade canastrona de seu “pai-sumido”, que reaparece quando ele já tem 14 anos. E quando o pai de João Victor passa a mão na cabeça de Zé Luís, perguntando ao filho se ele é seu “amiguinho”, o amigo de João Victor acerta o cabelo e responde discretamente irônico: “É, o amiguinho que viu ele crescer”, noutro achado sutil do episódio de tv.

No livro, Uólace é um menino de rua, sua mãe uma alcoólatra. No episódio, é o mesmo Laranjinha que tem família pobre, mas que cuida, inclusive para que ele não caia na mendicância ou no narcotráfico. O menino vive horas de maior aperto por ter perdido o dinheiro deixado pela mãe, que dorme no trabalho e só aparece no barraco em que vivem no fim de semana. A câmera percorre seu dia com as tomadas instáveis que caracterizam as imagens de rua do seriado.

Sob o aspecto de tranqüilidade do pequeno apartamento, a ansiedade quanto ao futuro assinala a imagem estável no lar de classe média baixa do garoto João Victor, acentuando um tempo esmagador e a possibilidade de ultrapassá-lo. Num momento, vigora o tempo abstrato do relógio, que mina o sono e aponta para o tempo perdido – tempo sozinho nessa cidade do Rio, de seis, oito, dez milhões de habitantes ⁸.

No episódio, o aparente equilíbrio, assinalado por essa câmera quieta, traduz de maneira feliz essa estabilidade por vezes ilusória. Cito *off* de João Victor (seqüência 4 do episódio, capítulo 9 do livro): “Quando chego em casa parece que entrei em outro mundo. Um mundo sem pivete, sem tênis, sem hambúrguer, sem cruzamento. Um mundo onde só existem comidas saudáveis, livros, notas altas, futuros gloriosos. A única coisa que estraga é a cara de cansada dela”.

Em seguida, após um rápido diálogo entre mãe e filho, é enfocada a decepção dela com uma nota baixa numa prova, que o garoto revela de um jeito esperto, enquanto vai passando pelo corredor (“viu o jogo do Flamengo ontem? Três a zero em cima do

Botafogo, que nem eu na prova...”).

A mãe de João Victor se desestabiliza e promete arranjar tempo no dia seguinte para cuidar dos estudos do filho, enquanto volta a mexer na papelada espalhada na mesa. A próxima cena cria um intervalo na seqüência.

João Victor vai à cozinha e prepara um jantar. Os detalhes da preparação do prato, *closes* de como corta o espinafre, manipula a panela, trazem como trilha ele cantando à capela, baixinho, “Tempo perdido”, do Legião Urbana. Em dado momento os instrumentos entram acompanhando o canto dele e os planos da comida sendo preparada. “Temos nosso próprio tempo”. Aqui o tempo não parece ser medido pelo tempo do *time is money* ou pelo tempo da angústia ante a possibilidade do fracasso no futuro, da solidão nã multidão. Não foi tempo perdido, temos nosso próprio tempo, dizem os versos.

E dizem mais: “Todos os dias quando acordo/ não tenho mais o tempo que passou/ mas tenho muito tempo/ temos todo tempo do mundo”; aqui o tempo dá um tempo, a canção e o preparo da comida alteram a angústia da sua passagem medida em números. Há como que uma trégua, uma suspensão: muita calma pra pensar – temos todo o tempo do mundo. Esta cena preenche um momento entre a revelação da nota negativa na prova e a conversa que necessariamente vai se seguir depois. Trata-se de uma pausa, que desacelera a narrativa, deslocando-a para esse tempo suspenso.

A música sobe forte (na gravação do Legião) e intercala planos de Acerola na batalha das ruas, fazendo malabarismos no trânsito. Depois cai lentamente, enquanto João Victor atravessa para a sala, no apartamento. Esse dado é do filme, esse tempo criado, essa trégua no tempo, no medo do futuro. Na mesa ele pergunta pelo trabalho da mãe. Ela mostra o texto que corrige, o livro de um rico empresário que conta como enriqueceu. O garoto vê os inúmeros erros de português do empresário e dispara: “O cara é um semi-analfabeto! Táí, eu posso ser que nem ele, burro e rico”. Ao riso irônico da mãe, ele diz algo para constrangidamente se arrepender logo depois: “– Melhor que você, mãe, que estudou pra caramba e não se deu bem na vida...”.

A frase final, explícita e que esbate na cara da mãe, existe só no filme. O livro pára na sugestão de que ele teria enriquecido a despeito de escrever tudo errado. Se no livro a focalização aponta o estado da mãe ante a revelação para ela mesma de uma mentira essencial da sua vida, a imagem da personagem, sua voz embargada, seu mudar de assunto, a representação em *cena* do *sumário* do texto escrito, os silêncios e o *off* sofrido do filho, ampliam fortemente a dor e o delicado entendimento do momento.

Ih, deixei ela triste. Parece que eu peguei ela numa mentira. Não devia ter falado isso. Eu nem sei direito o que eu falei mas... foi uma coisa que ela tá com vontade de chorar.

Eu também tô com vontade de chorar. Mas eu não vou pagar esse mico não.

Não há ali, entre mãe e filho, naquele tempo concentrado e que é agora, nenhum gesto e nem uma sílaba que não esteja saturada de ternuras e temores. O afeto desconcertado se instala quando ele desnuda a mentira do mundo de futuro glorioso, mas, aos poucos, a comida em comum ganha corpo como num rito.

A cena atinge o telespectador (adulto) ao qual se dirige, num enternecimento difícil, até constrangedor, mas marcadamente verdadeiro. Em ambas as narrativas predomina, como nesse momento, o investimento na linha das *sensações* e não das *ocorrências*, como diria Eisenstein⁹; predominam menos os *fatos* do que a *repercussão dos fatos nos indivíduos*, para falar com Clarice Lispector¹⁰.

Fernando Meireles aponta Cidade dos homens como um desdobramento mas, ao mesmo tempo, como o avesso do filme Cidade de Deus. Meireles ressalta que

“Cidade de Deus é um drama com toques de comédia sobre traficantes do Rio; a comunidade aparece apenas como pano de fundo. Cidade dos homens é uma comédia, com um toque de drama, sobre uma comunidade do Rio de Janeiro; os traficantes aparecem apenas como pano de fundo”¹¹.

Alguma recepção crítica apontou o seriado como uma diluição de tensões, mas, na verdade, o seriado tem dado uma contribuição estética interessantíssima, renovando a linguagem da tv brasileira. E inclusive desconstruindo os estereótipos na representação do mundo dos pobres, onde várias formas de vida se fazem para além da violência ou do narcotráfico, aqui só pano de fundo. Isso se torna forte e original, num tempo em que a onipresença (automatizada) da representação crua da violência já se tornou um novo centramento, aí sim, com sintomas de diluição.

Uólace e João Victor adapta de forma extremamente feliz o livro infanto-juvenil, incorporando-o ao universo do seriado. O filme recria o livro de maneira sintética, o amadurece em amplo e bom sentido. O episódio potencializa a visão das diferenças. Revela muito do Brasil urbano, com seus anúncios luminosos, que são a cidade a mentir; mas que são ainda a assunção das tensões e contrastes na grande cidade, espaço também de fascínio e mapa de possibilidades de encontro.

Notas

¹ STRAUSZ, Rosa Amanda. *Uólace e João Víctor*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. O livro de Rosa Amanda inspirou ainda um outro episódio, "Tem que ser agora", no qual a escritora participa também como co-roteirista, em parceria com Jorge Furtado e Regina Casé (que também dirige o episódio). Cf. DVD *Cidade dos homens*. 2ª temporada. Globo Vídeo, 2003.

² Unidade mesmo no sentido aristotélico; e também no sentido de unidade de tom, proposto por Edgar Allan Poe. Cf. Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966; POE, Edgar Allan. "A filosofia da composição". In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

³ STRAUSZ, Rosa Amanda. *Op. cit.* p. 13.

⁴ GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d, p.72.

⁵ Aqui utilizo a distinção entre *história* ou *diegese* (o que se conta) e *discurso* (como se conta). *Idem*, *ibidem*, p.41.

⁶ E aqui nos vem um eco do formalismo russo: "a automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento:" Cf. CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento". In: Eikhenbaun, B. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976, p.44-45.

⁷ Narrador autodiegético é aquele que narra história da qual participou, como personagem central. Cf. G., *Op. cit.*, p. 251.

⁸ "Nesta cidade do Rio/ de dois milhões de habitantes,/ estou sozinho no quarto/ estou sozinho na América". ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.18-20.

⁹ EISENSTEIN, S. "Sobre o 'Capote' de Gogol". *Revista USP*, São Paulo, nº 2, jun-ago./89, p.71-84. Apud: *Manuel o Audaz, o primo pobre dos manuais*. São Paulo: Educine, 2003. Mimeo. p.135. O referido manual de roteiro foi publicado mais recentemente. Cf. SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo: Conrad, 2004.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. crítica organizada por Benedito Nunes Ed. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle. Brasília, CNPq, 1988, p. 296.

¹¹ Texto publicado na contracapa do DVD *Cidade dos homens*. 1ª temporada. Globovideo, 2002.

A construção do “outro” como não civilizado em *Nanook of the North**

Paulo Menezes – USP

Este trabalho visa, por meio da análise de *Nanook of the North* (Flaherty), investigar os procedimentos e artifícios adotados por nossos primeiros cineastas para a conceituação e construção do “outro”, bem como a posterior fixação e naturalização desta perspectiva enquanto imagem padrão de referência de como se “retratar” a “alteridade”, perspectiva essa que seria adotada sem muitas mediações pelo cinema documental durante muitas décadas.

Francastel, em *L'image, la vision, l'imagination*, afirma que a percepção e a construção de significados realizada a partir de um filme em projeção são muito mais fruto de regras intelectuais e arbitrárias do que a reprodução ingênua de estruturas da natureza. Neste sentido, para Francastel, o filme seria uma arte da ilusão, uma linguagem fundada em um alfabeto constituído por elementos simbólicos e conceitos culturais.¹ A câmera, portanto, nada mais seria do que um sistema de registro tão artificial como

qualquer outro e, portanto, só a imaginação, bem ao gosto de Merleau-Ponty, teria a capacidade de tornar vivos, uma tela ou um filme.

Devem se perguntar os espíritos iluminados sobre a inutilidade desta preocupação. Mas, se insistência é, e o é, isto se funda no fato direto e indelével de que para a esmagadora maioria do público, mesmo o versado nas lides das ciências sociais e das teorias de cinema e comunicações, o filme é uma expressão do real, mais ou menos fiel, mas sempre real², o que não deve de nenhuma maneira ser desprezado se tentamos pensar o cinema e o filme documental como elementos de cultura e expressões das formas, conceitos e preconceitos com os quais construímos o mundo e nos posicionamos dentro dele³. Não podemos nos esquecer do alerta que nos fez Bazin e que a mente culta costuma não encarar com a seriedade que mereceria.

“O fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside em um simples aperfeiçoamento material (a fotografia ficará ainda muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas em um atributo psicológico: a satisfação completa de nosso apetite pela ilusão de uma reprodução mecânica da qual o homem está excluído. A solução não estava no resultado mas em sua gênese.”⁴

Em *Nanook*, logo nos primeiros intertítulos, Fiaherly relata suas aventuras pela terra esquimó e, em um certo momento, pronuncia que, após algum tempo, ele “got out to civilization”. É evidente que, colocado nestes termos, temos uma separação entre o mundo do esquimó e o mundo civilizado, sem que ainda nenhum julgamento de valor seja proferido, apresentando-se apenas uma demarcação espaço-temporal. Sobre este conceito, uma grande trajetória foi traçada por Starobinski em *As máscaras da civilização*⁵. No mesmo século XVIII, o conceito de civilização é associado a outro, caro ao surgimento da filosofia social de Comte e da sociologia de Durkheim, o conceito de progresso, mola motriz do desenvolvimento da sociedade em sua analogia biológica funcional-positivista.

Assim, o conceito de civilização aparece como conceito bipolar, com a definição de seu par antitético, do qual não mais se separará, e que assumirá, variando segundo quem fala, três acepções iniciais: primitivo, selvagem e bárbaro. Nesta direção, a questão da alteridade, do outro do civilizado, desloca-se para a do “outro”, entendido como primitivo, bárbaro ou selvagem, fundada em um duplo critério de hierarquização: de um lado, um critério econômico, de desvalorização da atividade manual e agrária em favor da industrial e comercial; de outro, um critério moral, de bons hábitos e de boas maneiras em detrimento do modo de ser rústico, mesmo que não rude.

Norbert Elias apresenta alguns poemas que serviam de instrumentos de “modelação” ou de “condicionamento” dos indivíduos aos modos de comportamento que suas condições sociais exigiam. “Não limpe os dentes com a ponta da faca, como fazem algumas pessoas.” “Não escarres por cima da mesa.”⁶

No final do século XIX, este embate vai assumir formas muito diferentes. A civilização, já cindida em suas perspectivas evolutivas, faz com que seus habitantes lancem sobre o mundo distante um olhar que agora é pleno de saudosismo, um olhar que lá busca o que a Europa já não mais pode propiciar. O heroísmo é substituído pela busca do horizonte perdido. Busca-se lá fora não mais *outro* da civilização, mas o *antes* da civilização.

Como dissemos, Flaherty introduz a clivagem com a civilização nos primeiros intertítulos do filme. *Nanook* abre com uma cena de localização geográfica, que nos mostra o lugar onde vivem os esquimós, “menos de 300 almas”, a Baía de Hudson, nordeste do Canadá. “As misteriosas Barren Lands – desoladas, glaciais, varridas pelo vento, espaços ilimitados que terminam o mundo”.

Mas, logo depois de nos apresentar *Nanook* e *Nyla*, a sorridente, Flaherty nos apresenta também o *white's man big igloo*, o posto de troca, o posto de comércio. E chegar lá não é fácil, o que aumenta ainda mais a distância entre este mundo e o mundo esquimó. Não será, portanto, à toa que Flaherty vai denominar este lugar, onde o mundo das mercadorias penetra a vida aparentemente equilibrada e auto-suficiente de *Nanook*, de *trader's precious store*. Mas, o que haveria de tão precioso nesse lugar para valer tão difícil empreitada? Um intertítulo nos diz que ele vai até lá para trocar suas peles por facas, contas e balas coloridas.

Repete, afinal, a maneira como sempre começam as trocas com os povos tidos como “primitivos”, povos que desconhecem o valor de troca das mercadorias em um mundo capitalista, mesmo que ainda nos primórdios da revolução industrial. Essa perspectiva se acentua a seguir. Um intertítulo nos diz que “algumas das crianças de *Nanook* são banqueteados com biscoito salgado e banha”. Como *Allegoo*, filho de *Nanook*, come muito começa a passar mal. Novamente temos a chance de ver o dono de tão precioso lugar vir a eles salvar a situação, oferecendo como lenitivo uma colherada de óleo de rícino. *Allee* toma aquele líquido, com um sorriso nos lábios. Novamente, independente do gosto bastante duvidoso que se parece atribuir a alguém que se desmancha em prazeres ao tomar óleo de rícino, o resultado da seqüência de cenas é que nos parece ser mais significativo. Se tomarmos esta primeira narrativa do posto de troca, apresentado como um lugar de mercadorias preciosas, que ainda por cima é habitada pelo homem branco, gentil, acolhedor, hospitaleiro e prestativo, se olharmos esta proposição em sua dimensão

mais macro, em seus pressupostos sociológicos, veremos que Flaherty constrói a civilização – aqui materializada e simbolizada pelo seu lugar limite, pela sua fronteira, pelo lugar de encontro com um mundo que não é o seu e com o qual não se mistura – como sendo o lugar que traz para lá objetos que eles não são capazes de fabricar, por mais inúteis que nos pareçam, como contas e doces. Mas, e mais significativo que isso, ele acaba por apresentar para nós a civilização como *benesse*, como o lugar que *alimenta e cura*; ao lado de, como já observamos acima, fazer com que esta singela cena marque, sub-repticiamente, a distância não mais só geográfica entre este lugar e o mundo civilizado. Pescando, caçando, construindo, as técnicas e instrumentos de Nanook, apesar de argutos, são, para o mundo pós revolução industrial, de um *primitivismo* evidente, por mais interessantes que possam ser para um olhar sedento de curiosidade pelo “passado” dos outros.

Reforçando essa idéia, o filme nos mostra, por três vezes, Nanook e seus companheiros, ou sua família, comendo a carne de suas presas, sem qualquer mediação culinária, um banquete à guisa de sashimi de foca e morsa.

Mas, afinal, quão simples era, de fato, Nanook?

Logo no início do filme, Nanook nos é apresentado como sendo o grande chefe do Inuits, *The Bear*, tomado em um *close*, quase fotográfico. A seguir nos é mostrada uma mulher, depois apresentada por letreiros como Nyla, a sorridente. É evidente que esta apresentação visual, que nada diz sobre o *status* marital deste casal, os constitui como uma *família nuclear tradicional*. Logo a seguir, na curiosa cena em que um inúmeras pessoas saem de dentro de um caiaque, vemos Nanook, Nyla, Allee, que deduzimos ser seu filho, Cunayo e por fim Comock, o pequeno husky siberiano. Nas cenas de dormir, internas aos iglus, vemos novamente Nanook, Nyla, Allee, Cunayo, e, no decorrer do filme, as duas mulheres que carregam, por dentro das vestes, cada uma um bebê, além de mais uma criança da idade de Allee.

Assim, se Nyla é, de fato, a “esposa”, quem seria essa misteriosa e nunca devidamente designada Cunayo? O que faria ela ali, no meio da “família”, dormindo despida entre eles, compartilhando de suas atividades e de suas intimidades, carregando um filho que não sabemos de quem é? É interessante a estratégia narrativa de Flaherty. Ao nos apresentar um casal primordial, deixa passar, como se não fosse nada, a aparição, desde os primórdios do filme, de mais uma mulher, e depois de vários filhos, o que, no mínimo, deixaria claro que a estrutura familiar daquele povo não é exatamente igual à nossa, por mais que visualmente Flaherty nos tente induzir a acreditar que seja. Em decorrência, o que apontamos aqui é uma das inúmeras manifestações fílmicas de um *processo de simplificação* que permeia o filme como um todo, adequando-o aos nossos conceitos culturais, apesar de aparentemente estar nos mostrando o seu oposto, o

relativismo cultural.

Suas imagens limpam a “civilização” da vida dos esquimós. Na cena da caça das morsas, vemos quatro esquimós de costas observar o mar, com a ajuda de um *binóculo*. Mais para a frente, a corrida em direção das morsas deixa à mostra, no ombro de um dos caçadores, a coronha perfeita de um rifle que, pela cena a seguir, de árdua luta com arpões, não teria ali o seu lugar histórico, e menos ainda seu lugar imagético e, principalmente, narrativo⁷. Nesta direção, o que temos no filme são esquimós que assim vivem apenas para as lentes das câmeras, em um filme que ao “retratá-los”, que ao construí-los, exclui de suas vidas os indícios da “civilização” que já ali haviam penetrado. Com esta exclusão filmica, e conceitual, Flaherty os faz mais primitivos do que são, empurra-os para baixo na linha da história, em direção aos seus primórdios, em direção à infância de sua própria cultura.

Mas, as cenas do gramofone me parece a mais significativa. Quanto mais o disco gira, mais Nanook olha e aponta para dentro da caixa de madeira. Começa a rir, perante tão inusitado objeto. O comerciante pára o disco, retirando-o do gramofone e, apontando para ele, enquanto Nanook, demonstrando sua incompreensão, aponta para o lugar de onde os sons vinham, da trelça que esconde o alto-falante. O comerciante passa o disco para as mãos de Nanook. Neste momento, parecendo não acreditar que o som pudesse sair daquele disco metálico, Nanook o leva até a boca e o morde, descobrindo sua dureza e desvelando sua incompreensão. Como se não bastasse, Nanook leva-o mais duas vezes à boca, segurando-o com as duas mãos e mordendo-o novamente, como a ressaltar sua imensa estranheza com aquele insólito e reluzente objeto.

Essa cena no meu entender desvela um ponto de partida que de ingênuo não tem nada. Essa maneira de *construir* a narrativa ressalta a imensa incompreensão de Nanook perante os objetos vindos “de fora”, da “civilização”, mais ainda por associá-la à música infantil, semelhante a um parque de diversões⁸. Essa cena tem implicações mais profundas. Primeiro, apresenta para nós a imagem de que a civilização é algo inatingível e inalcançável para o mundo esquimó. Morder o disco, aqui, é muito mais do que uma cena jocosa. É uma cena que dota a civilização, aqui simbolizada e materializada em um de seus produtos, de um mistério insondável, transformando por meio dela a técnica em mistério derradeiro, em mito supremo, em algo inatingível pela mente simples, mesmo que sorridente. E é evidente que isso se acentua pela exclusão de outros objetos da civilização, tão ou mais sofisticados tecnologicamente, que Flaherty tirou das mãos dos esquimós e escondeu de nós, e de seu público. Assim, ao manter o que conota incompreensão e retirar o que denota reapropriação, empurra-se Nanook em direção ao primitivo das técnicas, ao mundo natural, o que é reforçado ao colocá-lo em convivência

harmônica com os animais, em um mundo ainda paralelo para lembrarmos os termos de Berger. Ao infantilizá-lo, imbecilizando-o ante a tecnologia, Flaherty constrói o seu *Nanook of the North* muito mais ao norte do que ele estava, muito mais distante da civilização, muito mais simples, mais bravo e mais amável do que de fato deveria ser. Evidentemente, a manutenção dos outros momentos em que a “civilização” penetra a vida esquimó daria uma mediação que problematizaria não só a pretensa ingenuidade imputada ao “outro” como também a possibilidade de vê-los como expressão desta pureza perdida da civilização. Diversamente, Flaherty materializa visualmente o “bom selvagem”, o homem pré-civilizado⁹, o “outro”, e não o que seria uma criteriosa construção do *outro*, o não civilizado, o outro da civilização, aquele que por referência a um mundo paralelo, não hierárquico e não inferior, poderia fazer-nos olhar para nós mesmos para perceber o que somos, ou aquilo no que nos transformamos.

O processo de simplificação mais contundente, e, portanto, o que também passa mais despercebido pela naturalização das imagens, é justamente o processo de simplificação do *simbólico*. Aqui, em *Nanook of the North*, todas as dimensões simbólicas que fazem dos esquimós um povo fascinante foram, pura e simplesmente, aniquiladas. *Nanook*, bem como seu povo, é construído pela narrativa como desprovido de qualquer dimensão simbólica, pois não se vê em nenhum momento qualquer alusão a qualquer simbolismo em qualquer dimensão que se possa conceber. Ele absolutamente não existe. Esta postura filmica não deve ser menosprezada, pois ela legítima de maneira insuspeita mas contundente o lugar *primitivo* do primitivo na história, perto da natureza, indissociável da natureza. Nesta direção, Flaherty, ao construir *Nanook* como um ser simples, transforma-o, para as vistas da civilização, em uma pessoa apenas simplória, em algo que restou de um passado já acabado e já extinto. A dicotomia definidora não se resolve pela mera inversão de sinais, pois não deita por terra os fundamentos dos conceitos e preconceitos que os constituíram como par antitético e que os mantêm sempre separados.

Isso cria um “padrão” de como “filmar” essas sociedades. Em contraste com o mundo da “civilização”, devem, portanto, sempre construir um homem simples. Se ele não o é, deve tornar-se. Ele deve ser simplificado. E qual é a forma fundamental desta mutação? Nega-se sua dimensão simbólica, retratando-o com a platITUDE naturalista de captar com a câmara o que os olhos vêem, ou parece que vêem, numa articulação sucessiva de planos-sequência e cenários naturais. Simplifica-se sua família, simplifica-se sua luta pela existência¹⁰. Mais ainda, criam-se sociedades que de tão simples que são aparecem nas telas como de uma homogeneidade impressionante. Alguém, transformado em “típico”, como o próprio Flaherty anuncia ser *Nanook*, alguém típico de seu povo, opera uma espécie

de metonímia social porque, individualmente, passa a ser e a fazer em nome de todos.

Essa homogeneidade faz ainda uma última transmutação: retira essas sociedades da história, do tempo histórico, transformando-as em sociedades que parecem ser imutáveis, que parecem não ter tempo, não se modificarem, não sofrerem o desgaste das brisas e o peso dos anos. São sociedades congeladas no tempo, na verdade sociedades às quais o tempo foi negado, as quais a história foi excluída, para que a imagem se torne mais clara, para que o cineasta-pesquisador possa reproduzir o que percebe, recriando nelas os conceitos que traz, sem perceber, na algibeira.

Nesta direção conservando-as em formol no passado, transformando-as em mais selvagens, mesmo que boas, reduzidas à mera expressão de sua luta natural pela existência, pela sua vida simples, pela sua família simples, pelo seu trabalho simples, mesmo que árduo, pelos seus hábitos simples, fazemos com elas e delas algo não muito diferente do que podemos ver todos os dias nos filmes didáticos do Animal Planet e do Discovery Channel: como eles comem, como eles moram, como eles reproduzem. E, neste último caso, ainda com a interdição cristã da cópula, permitidas apenas aos animais.

para Ana Lúcia

Notas

*Agradeço à Fapesp e ao CNPq.

¹Cf. Franca, P. *L'Image, la vision, l'imagination*. Paris: Denoel, 1983, p. 181.

² Eduardo Coutinho, ao falar sobre as diferenças entre seu filme (*Peões*) e o de João Moreira Salles (*Entreatos*), disse que "o filme de João só podia ser assim, é um filme de observação. Ele abre a câmera e deixa as coisas acontecerem." (*Folha de S.Paulo*, 13/11/2004, p. A10).

³ O filme carrega consigo dois momentos de legitimação desta proposição que vê em *Nanook* a história real e verdadeira dos esquimós. Um, logo no início do filme, quando um intertítulo nos diz ser aquela uma história de vida e amor "in the actual Artic". Outro, talvez mais importante, na entrevista que Mrs. Flaherty dá a Robert Gardner sobre o filme e o trabalho de seu marido. Seu trecho mais significativo é quando ela afirma que no filme "arte e ciência estão juntos. O processo é o mesmo, a busca é a mesma: a busca por verdade". Tudo isso fundado no fato de Flaherty ter "morado com eles, ter acompanhado a sua luta diária por comida em um lugar onde nenhum outro povo poderia viver". Ele filmou "as pessoas fazendo o que fazem, o seu dia-a-dia, sendo elas mesmas". "O segredo de *Nanook* foi que eles eram eles mesmos, não atuavam".

⁴ Bazin, A. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Cerf, 1985, p. 12, grifo meu.

⁵ Starobinski, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

⁶ Elias, N. *O processo civilizador*. V 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 96, 154.

⁷ Flaherty confessa, em seu diário, que fingia não ouvi-los pedindo para acabarem a luta a rifle, com medo de serem arrastados para as águas onde não teriam mais defesa. Curioso também é o fato de Barnouw afirmar que esta cena não apresentava o menor vestígio das armas, o que, como vimos, não é uma observação precisa. (Cf. BARNOUW, E. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York: Oxford University Press, 1993, p. 37).

⁸ Pessoas me disseram ver aqui apenas uma reação divertida e jocosa de Nanook em relação ao gramofone, como vê Barnouw (cf. p. 38). Não consigo concordar com essa interpretação, no meu modo de ver excessivamente condescendente. Vejo-a, por outro lado, pelos conceitos que engendra e valores que dissemina na construção de um certo tipo de Nanook, de "bom selvagem", como veremos abaixo. Acho que, ao contrário, este tipo de leitura leniente projeta de fora valores não só em Nanook, mas, e principalmente, em Flaherty, deixando o embevecimento do "conhecer" o "outro" tomar conta da perspectiva crítica que se deveria tomar em relação à sua narrativa como um todo, como um discurso que funda e dissemina valores, culturais e visuais, de quem o constrói, e não de quem nele aparece como protagonista.

⁹ É imperativo notar que, se invertidos os valores do público, este pré-civilizado se transforma rapidamente no incivilizado, naquele que ainda não alcançou o "nosso nível de civilização".

¹⁰ Mesmo que às vezes em nome de uma discutível "reencenação de momentos culturais importantes" que, se não fossem ali refeitos por alguém que ainda tem lembrança deles, perder-se-iam para sempre. O que Barnouw, entre outros, chama de etnografia da salvação. (*Op. cit.*, p.45)

Os manipuladores: considerações em torno de imagens suspeitas

Ivone Pinto – USP

Há duas maneiras de enfrentar diretores que trabalham com imagens (supostamente) documentais: tentando a união entre o que é verdade e o que é mentira numa só gênese-gênero, ou pela contradição. Na primeira, um deus Janus de duas faces, anjo e demônio em um só corpo. Na segunda opção, aceita-se a impossibilidade da síntese-simbiose entre verdade e mentira, realismo e ficção, e trabalha-se com a contradição como valor, em aproximação com o conceito de *inverdade*, termo que sugerimos a propósito do cineasta iraniano Abbas Kiarostami no artigo *O cinema inverdade de Kiarostami*¹.

Partindo do discurso do próprio Kiarostami, poderíamos ainda admitir uma terceira via de leitura: a via que transforma verdade+mentira, amalgamados, num substantivo novo, a ser pensado. Algo que se poderia chamar de “idealidade”, ou seja, estratos de realidade e fantasia porosos, que se contaminam e que formam o (um) ideal do cineasta. Em uma das lições de *10 on Ten*, Kiarostami diz: “Na estética do cinema, creio que o

primeiro passo é quebrar a realidade. Na prática, separamos as coisas e, com um novo agenciamento, obtemos uma nova coisa diferente da realidade corrente." "Separar as coisas" significa isolar o que é real do que não é, reordenando os dados e criando algo novo a partir daí. Este parece ser o imperativo categórico de Kiarostami. Separar é, pois, manipular, e manipular, por sua vez, é "imprimir formas, forjar e maquinar situações e contribuir para o funcionamento de um conjunto de idéias e crenças"².

Por *real*, convém reforçar que não se trata de um conceito em que todas as áreas do conhecimento comunguem. Sob o ponto de vista da sociologia, por exemplo, Paulo Menezes, no artigo *Representificação*, lembra que os primeiros estudiosos do funcionamento das sociedades humanas já sugeriam três possibilidades de real. "...três reais absolutamente diversos, nenhum deles, além de tudo, passível de ser apropriado diretamente pelos olhos, nem mesmo os dos positivistas."³

Se observarmos em seguida o que se entende por *realismo*, vemos que na literatura, ao menos desde Flaubert, ele foi ultrapassado como estética. Apoderar-se de *faits divers* e transformá-los, como fez Flaubert com *Madame Bovary*, era um exercício de criação, em que não cabia a cobrança de reprodução precisa de fatos. Além do que, o escritor francês não estava interessado em reproduzir pura e simplesmente conteúdos de notícia de jornal.

Um pouco antes de Flaubert, mais ou menos 2.140 anos antes, Aristóteles já defendia na *Poética* que o poeta (e mesmo o historiador) não deve se ater ao relato de acontecimentos. Para isto, lança mão da mimesis para re-presentar, ou voltar a apresentar o objeto.

Estando todos de acordo com que ao poeta Kiarostami, no sentido aristotélico, não se questiona a prerrogativa de recriar os fatos sem que isto deixe de se chamar realismo, detenhamo-nos no aspecto da verdade e da mentira e o que isto significa no contexto da sétima arte.

Desde o nascimento do cinema mistura-se realidade e ficção. Nos primórdios, a questão da veracidade não representava um problema, era apenas "teatro filmado", nas experiências dos Lumières com câmera fixa. Quando Méliès inventou as trucagens é que as coisas se complicaram. E quando os ingleses mandaram cinegrafistas para cobrir a Primeira Guerra Mundial e o material captado passou a ser selecionado, montado, é que o real se configurou em impossibilidade. A partir do momento que o cinema passou a ser analisado com a preocupação do realismo (Bazin) e, à luz da psicanálise e da filosofia (Metz e Deleuze), esta preocupação é estendida à dimensão da ética, entendemos por legítimo problematizar as opções estético-éticas de certos diretores cujos discursos, dentro e fora da tela, estão recheados de concepções em torno do *real*, do *realismo* e da *verdade*.

Nanook padrao

Nanook do Norte (*Nanook of the North*, 1922), de Robert Flaherty, é considerado o pai do documentário. Tomando-o numa perspectiva mais atenta ao foco da verdade-mentira, poderíamos dizer que o filme é o padrao do documentário. E somente uma visão obtusa, ou ingênua, poderia considerá-lo um exemplar etnográfico. Há ali tanta interferência do diretor quanto em um filme de ficção qualquer. Nem os vários depoimentos da esposa e colaboradora das expedições do diretor, Frances Flaherty, salientando o grau de veracidade das filmagens, nem as anotações publicadas de Flaherty⁴ convencem que o documentário flagrou um extrato puro, inquestionável da realidade dos esquimós do começo do século passado. A própria tempestade, cena de grande impacto do filme, não é “a” tempestade, mas o resultado da montagem de 24 tempestades ocorridas em diferentes dias.

Numa leitura imanente, num só exemplo, podemos também destronar Flaherty da condição que ocupa na etnografia e na antropologia.

Uma das teses do filme é desmascarada pelas imagens. Nanook é apresentado – e é aceito como tal por antropólogos e sociólogos – como um exemplar acabado do inuíte, o nativo das geleiras do norte do Canadá, que desconhecia completamente a tecnologia, a indústria. Vivia da caça e da pesca, construía seu iglu de gelo. Para demonstrar o quanto Nanook era primitivo, Flaherty mostrou um gramofone a ele. Nanook pegou o disco e o mordeu, como faria uma criança diante de algo desconhecido. Pode ter sido a primeira vez que Nanook tomou contato com um gramofone, mas morder o vinil nos leva a desconfiar de Flaherty e seu personagem, pois que, em outra seqüência, surge num canto do quadro um inuíte observando o mar através de um binóculo. Ora, se o aparelho que possui alguma sofisticação industrial já pertencia ao universo de Nanook, era sinal de que dificilmente ele cravaria os dentes num vinil. Outra imagem que desmente, ou que pelo menos coloca em dúvida o primitivismo de Nanook, é a dos rifles que aparecem nas mãos de inuítes, também em um canto do quadro. Se havia rifles naquela comunidade, por que Nanook precisava caçar as morsas com arpões?

Catherine Russe⁵, analisando *In the Land of War Canoes*, de Edward S. Curtis, filme de 1914, prefere o tratamento de Curtis ao de Flaherty. Curtis optou por deixar claro que estava promovendo, por meio dos próprios nativos, uma representação de como aquela tribo vivia numa época anterior a deles. Propôs uma espécie de docudrama *avant la lettre*.

Russe sugere aproximações, na primeira vista imperfeitas, entre etnografia e drama, mas que, ao demonstrar as contradições internas da primeira, aproxima-a da segunda. Com inextricável contaminação da ficção, pode-se concluir que imagens documentárias são, mais do que ilustrativas, constitutivas de uma realidade. Fabricam a

realidade. Neste sentido, os exemplos de Jean Rouch, principalmente *A Caça ao Leão* (*La Chasse au Lion à l'Arc*, 1965), sempre rendem inúmeras considerações a este respeito. E nos soa apenas retórico o conceito "cinema-verdade" de Rouch, amparado pela defesa da "verdade do cinema" e não "a verdade no cinema". O que parece produtor investigar é a honestidade da direção, para além do jogo de palavras. Optar por deixar claro que se trata de uma representação é uma coisa, levar o espectador a acreditar que a câmera de Rouch porta-se como testemunha isenta, e não de fato que se trata de *mise-en-scène*, é postura questionável.

Rouch, no entanto, já havia discutido "em cena" a problematização do *fake* no filme *Crônica de um Verão* (*Chronique d'un été*, 1960), que assinou com Edgar Morin. Foi um marco para o cinema, em especial o diálogo de uma atriz com Morin, quando ela diz que determinada fala sua caminhando na Praça da Concórdia em Paris, em *off*, ficou falsa. Morin e Rouch não concordam, mas o filósofo Morin profetiza: "Temos um problema".

Este é o mote para Brian Winston em seu artigo *Documentary: I Think We Are in Trouble*⁶, cujo título ironiza a frase de Morin. Brian contesta o cinema de Morin no que ele tem de, justamente, cinema-verdade⁷. A única verdade possível era a que incluía o cineasta, como se o assunto fosse o documentário em si, afirma Winston. Portanto, o "problema" seria bem mais sério.

Verdade do cinema

Rithy Panh, diretor cambodjano incensado pelos documentários de denúncia às atrocidades do Kmer Vermelho, disse que a verdade contida nos seus filmes não é a verdade dos personagens, ou do real, mas a sua verdade⁸. Mais ou menos como dizer "a verdade do cinema", uma variável do discurso de Rouch, Kiarostami e tantos outros.

Não se trata de negar este direito ao autor. Aliás, mais do que um direito, manipular, no sentido de mexer, é da essência, do DNA do cinema fazê-lo. Trata-se de uma liberdade inerente ao cinema, mesmo porque, manipulando ou não os fatos, o espectador jamais terá acesso a uma realidade que não seja mediada, interpretada, que seja nua. O que se coloca aqui em discussão é o significado e a importância do real no pensamento destes diretores. Em *10 on Ten*, Kiarostami afirma: "Antes de mais nada, um artista precisa ser realista. É preciso perseguir a realidade, mesmo se nós não a aceitamos ou se ela não nos convém. É preciso perseguir a realidade. A realidade é o ponto de partida de toda mudança."⁹

Em *10 on Ten*, na última das dez "aulas" sobre o processo de criação dos seus filmes, a realidade foi o ponto de chegada. Kiarostami pára o carro ao lado de uma árvore sob o pretexto de mudar a câmera de lugar. Sai do automóvel e a câmera continua

ligada mostrando o banco do motorista ausente. Passam-se 30 segundos e notamos que Kiarostami faz a volta, abre a porta do passageiro e pega a câmera dizendo que antes quer mostrar algo que o fez lembrar um poema japonês. Caminha com a câmera na mão, fora de foco, enquanto recita o poema que fala em “acender o fogo para ver o que os outros não podem ver”. Feito o ajuste na lente, mostra o cenário: uma árvore, um pássaro e o chão de terra. Vemos grandes formigas negras que levam comida para dentro de um buraco, num balé que parecia estar só esperando ser flagrado. Exibir a cena em baixa velocidade nos leva a concluir que não há cortes. A “realidade” estava ali esperando por alguém que “acendesse o fogo” para poder enxergá-la.

Em se tratando de Kiarostami, podemos inferir que ele parou o carro exatamente ali porque sabia da existência das formigas (a marcação poderia ser muito bem a árvore, onde à direita, abaixo, há um riacho). A aceitação do acaso não se faz por desconfiança de ofício: por que ele teria saído do carro e deixado a câmera ligada se era a última lição? Por que falou em mudar a câmera de lugar? Encontrar formigas na terra é por certo uma possibilidade realista, mas não seria uma encenação para forjar casualidade?

O que Kiarostami parece estar propondo é um realismo sem representação, que vai encontrar em Habermas um fio de estrutura conceitual que pode nos ajudar. Habermas trabalha com duas idéias integradas. Diz ele que, por um lado, o viés pragmático não nos permite duvidar da existência de um mundo percebido independentemente de nossas descrições e visto como o mesmo para todos nós. Por outro lado, não nos é possível sair do círculo da nossa linguagem, de modo que nosso conhecimento falível não pode ter justificações fundamentais.

Se encarmos estes dois aspectos como um processo de conhecimento, ainda segundo Habermas, não existiria separação entre o momento “passivo” de como vemos determinada imagem e do momento “ativo” de construir, interpretar e justificar. “Não há necessidade nem possibilidade de ‘limpar’ o conhecimento humano dos elementos subjetivos e das mediações intersubjetivas, ou seja, dos interesses práticos e dos matizes de linguagem. Isto não deve conduzir à negação da verdade e da objetividade”.¹⁰

No mesmo raciocínio, Habermas afirma que a verdade de uma sentença só pode ser justificada com a ajuda de outras sentenças já tidas como verdadeiras. O filósofo está falando de verdade e coerência, termos que se imbricam quando o assunto é Kiarostami.

Lembremos rapidamente duas seqüências especialmente importantes na obra do diretor iraniano e que se encontram, a nosso ver, no filme que melhor simboliza seu cinema como um todo, *Close-up (Namay-e Nazdik, 1990)*¹¹. A seqüência do julgamento e do encontro de Sabzian com Makhmalbaf. Na primeira, Kiarostami inseriu *takes* do juiz durante conversa do diretor com o réu (Sabzian). Fez o público acreditar que o juiz assistiu

passivamente Kiarostami “interrogando” o réu, como se tal procedimento fosse comum nos ritos de uma sessão de tribunal. Na segunda, Kiarostami propositalmente cortou o som do diálogo entre Makhmalbaf e o homem que se fez passar por ele. Inventou uma falha técnica para não tornar pública a informação de que Sabzian não queria participar do filme.

Close-up funciona como uma espécie de matriz na filmografia de Kiarostami, pois parece deflagrar uma possibilidade essencial para o diretor: a possibilidade de mentir. Mentir não somente no sentido deste vício de origem do cinema, mas um mentir/enganar em várias camadas, em que a cena do som é extraordinariamente emblemática.¹²

Pois bem, Kiarostami, em *Close-up*, reconstitui os momentos que antecedem a prisão de Houssein Sabzian como se tivesse uma câmera escondida portada por algum deus onisciente. Assim como Samira Makhmalbaf em *A Maçã (Sib, 1998)* reencena o drama das duas irmãs que viviam trancadas em casa por seus pais, também *O Quadro Negro (Takhté Siah, 2000)*, da cineasta, procura reconstituir a travessia de curdos entre o Curdistão iraquiano e o iraniano, documentariamente, escamoteando a representação.

Há, nestes filmes, um fingimento a priori, o de que a câmera não está ali. Que realismo é este em que os personagens são proibidos de olhar para a câmera? No caso de Samira, todo o esforço para parecer realista fica evidente no *making of* produzido por Maysan Makhmalbaf, filho de Moshen Makhmalbaf e irmão de Samira¹³.

As marcações rígidas, os ensaios com Samira movimentando os curdos como se fossem marionetes, a lama jogada nas roupas para garantir o aspecto de sujos, são a síntese clara do quanto custa parecer genuíno. O resultado na tela é convincente, o objetivo é alcançado. Mas é o que se pode chamar de real?

Imagens transgênicas

Não fosse a conotação porventura condenatória, poderia-se afirmar que estes diretores, de Flaherty, passando por Rouch até Kiarostami e Samira Makhmalbaf, produzem imagens transgênicas. Artificialmente transferem genes de um real produzindo um outro organismo de real. Naturalmente, a associação com a transgenia soa – ou pode soar – negativa, já que a idéia aqui não é discutir se é bom ou ruim, certo ou errado manipular fatos para chegar a uma dada realidade (do cinema, do cineasta). Seria mais adequado, talvez, lembrar a “encamação”, ou seja, o uso da cor de carne, principalmente pelos artistas do Barroco, para dar mais realismo às figuras humanas nas imagens e estátuas. As alusões e referências podem ser várias, porém a idéia é, tão-somente, retirar de alguns filmes um véu diáfano de representante de um ideal de verdade. Ou melhor, é sugerir que o véu que cobre estes filmes encobre movimentos de manipulação.

Há quem defenda que, em razão das fronteiras entre o que é verdade e o que é

ficção serem tênues demais, não existindo a chance de uma representação objetiva do real, o filme documentário sequer existiria de fato.

A complexidade deste tema culminou em projetos experimentais que se prestavam a avançar no problema. Câmeras digitais fixas foram deixadas captando imagens 24 horas, ininterruptamente. Estas imagens revelariam a verdade daquele lugar? Não houve manipulação de um diretor, nem cortes de um editor, no entanto, ao escolher fixar a câmera em um ponto específico, já há uma escolha. Ligar uma câmera numa rua X e determinar que o enquadramento deixe de fora prédios de um dos lados desta rua, por exemplo, seria uma forma de edição, que, por sua vez, revelaria uma formulação, um recorte, uma tese, uma construção que não é mais a realidade daquela rua, com prédios à direita e à esquerda. É ficção.

A tentativa dos cineastas que perseguem a objetividade/captação absoluta do real beira o desespero, tanto quanto a tentativa dos ascetas de tradição bramânica na Índia, os jainistas, que no dever de nunca prejudicar qualquer ser vivo, usam máscaras para evitar que, involuntariamente, matem micro insetos pela aspiração.

Parece-nos razoável supor, então, que não há saída ante a impossibilidade da existência do real mediado por uma câmera. Esta questão, *per se*, seria estéril e sua discussão, pífia, não fosse encerrar um conteúdo ético. E "a ética é uma espécie de irmã siamesa da estética", como bem disse Evaldo Mocarzel⁴, o que justificaria introduzi-la nesta análise, já que estamos tratando de juízos de valor no universo fílmico. É, pois, legítimo perguntar por que mostrar isto, em detrimento daquilo, a um cineasta que se apresenta como alguém preocupado em revelar a verdade e que submete sua obra ao julgamento do público e da crítica sob esta perspectiva.

Notas

¹ PINTO, Ivonete. "O cinema inverdade de Kiarostami", in: CATANI, Afrânio Mendes... et al. (org.) Estudos SOCINE de Cinema, Ano V. São Paulo: Panorama, 2003, p. 320-328.

² FERREIRA LEITE, Sidney. *O Cinema manipula a realidade?* São Paulo, Paulus, 2003. p. 6.

³ No artigo *Representificação*, o autor refere-se aos conceitos de Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx e Walter Benjamin. In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 18.

⁴ *How I Filmed Nanook of the North - Adventures with the Eskimos to Get Pictures of Their Home Life and Their Battles with Nature to Get Food. The Walrus Fight.* Robert J. Flaherty, F.R.G.S. (1922) http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/23_rf1_2.htm

⁵ RUSSEL, Catherine. *Experimental Ethnography*. London: Duck University Press, 1999.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

⁶ WINSTON, Brian. "Documentaire: I think we are in trouble". In ROSENTHAL, Alan (org.). *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 21.

⁷ A expressão cinema-verdade foi proposta por Edgar Morin e Jean Rouch no Manifesto publicado quando do lançamento de *Chronique d'un été*. O texto propunha um novo tipo de cinema documentário, em que os cineastas participam das filmagens, não escondem a câmera nem o microfone e intervêm no desenrolar do filme. São autores narradores e a câmera é um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. cf. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003: p. 50-51.

⁸ Entrevista à revista *Teorema-Crítica de Cinema*, nº 7, no prelo.

⁹ *10 on Ten*, de Marin Karmitz e Abbas Kiarostami (87'), Última Lição. (Bônus do DVD *Ten*, lançado na França).

¹⁰ HABERMAS, Jürgen. *A ética da discussão e a questão da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57.

¹¹ Para mais detalhes ver PINTO, Ivonete. *Op. cit.*

¹² As duas seqüências foram exploradas em diversos textos, em que é revelado, quanto ao corte do som, que Kiarostami teria mentido também em entrevistas sobre as razões do truque. As reflexões mais expressivas encontram-se nos livros: KÉY, Hormuz. *Le Cinéma Iranien: L'Image d'une Société en Bouillonnement*. Paris, Éditions Karthala, 1999, e BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹³ *How Samira made the Blackboard (Samira cheghoneh 'Takhté siáh' rol sakht)*. Makhmalbaf Film House, Iran, 2000, 73min.

¹⁴ MOCARZEL, Evaldo. "A Palavra no Documentário". In *Revista Cinemais - Especial Documentário*, nº 36, p. 73.

A propósito da análise de narrativas documentais

Francisco Elinaldo Teixeira – Unicamp

Como proceder com a análise de documentários? Indagação pragmática, que se impõe no momento em que o pesquisador tem que recortar um *corpus* de filmes, recolher a visão e escuta flutuantes do espectador comum e assumir o lugar de analista. Lugar cada vez mais povoado de riscos, nas atuais circunstâncias em que uma espécie de babelização da cultura documental introduz novas questões de carácter metódico-epistemológico, tornando a desestabilizar certezas adquiridas nos campos da teoria do cinema e da análise fílmica. Instabilidade esta que não surpreende numa área cuja normatividade foi desde sempre instável e efêmera.

No domínio específico do documentário, vive-se hoje uma sensação de desbloqueio, de fronteiras alargadas, com muitos desafios ainda pela frente. De fato, uma reflexão mais sistemática de procedências francesa, inglesa e americana, que recolhia as grandes

transformações operadas nos anos de 1960 em relação à cultura documental clássica, começou a se delinear apenas de meados dos anos 1970 em diante. Ela foi providencial no sentido de desvencilhar o campo do documentário da economia teórica do cinema ficcional a que estava subsumido e relegado. Mesmo que ao preço de contradições como as que o afirmam pela negatividade, de “cinema de não-ficção” (pensamento americano) ou que, no limite, traduzem e assimilam o que nele é hoje da ordem da incerteza e indiscernibilidade, relativamente ao campo ficcional, como algo da ordem de uma confusão que acaba por tomá-lo por “uma ficção como outra qualquer”¹.

Poder distinguir que as relações entre realidade e ficção, suas reversibilidades, choques ou intercâmbios, não são da ordem de uma confusão, é crucial por três razões: 1) para que se possa contornar os riscos de uma diluição e banalização mortíferas da cultura documental, mantendo sua especificidade; 2) para se poder admitir que, embora haja uma lógica de simulação operando no cerne de vários processos culturais contemporâneos, nem por isso se deixa de opor resistência ao abismo do simulacro como alternativa; 3) pelo simples absurdo de que confundir realidade e ficção talvez seja interessante como metáfora, ou até mesmo como estado psicopatológico passageiro, mas não como condição de uma cultura na qual seríamos todos esquizoparanóides.

Recentemente, o cineasta Abbas Kiarostami, ao responder a pergunta de um jornalista a respeito de sua postura filmica como a de um “provocador de imprevistos e improvisos”, devolveu do seguinte modo: “Ninguém pode dizer qual método será utilizado antes de começar a fazer o filme. O importante é a experiência e a originalidade de cada método”². Sem centrar meus comentários no grande interesse dessa proposição para um cinema concebido como acaso, risco e aventura, ou no que diz respeito a uma importante diferenciação que aí se faz entre um cinema direto (que procede por meio de representação de uma realidade preexistente ou que a ela reporta) e outro indireto (que instaura seu próprio acontecimento como filme), quero dela ressaltar essa visão de que o método de trabalho é imanente ao processo de criação e não o porto seguro que, dado a priori, funcionaria ao modo de uma gestão dos riscos que garantiria seus resultados.

Evidentemente estamos falando de criação filmica, artística. Mas, se podemos conceber nosso trabalho de analistas não como mera representação de objetos criados por outrem – o conhecimento como criação e não mera corroboração –, então, essa proposição de um método que não se antecipa como experiência prévia, mas que compõe um mesmo ato experimental com o seu objeto, certamente nos concerne. Estamos aqui nos antípodas das práticas universitárias mais corriqueiras, com suas insistentes demandas de metodologia e teoria aplicadas, um tipo de visão esterilizante que também nos faz muitas vezes presas dóceis das assessorias de projetos das instituições financiadoras.

Quando se lança a questão operacional de como analisar documentários, não se trata de normativismo ou relativismo. Trata-se de construir um modo de encaminhamento para uma inquietação que irrompe do encontro mesmo do pensamento com os filmes. Tem-se de um lado as peças documentais, do outro uma série de *insights*, procedimentos, percursos analíticos dados como um a priori – o tal “estado da arte”, e nesse interstício um pensamento que se agita. O trabalho criativo não só consiste em contornar e dar uma forma a esse caos, mas também construir uma distância em relação ao que já está dado como senso comum. Nesse sentido, o trabalho intelectual e o artístico são igualmente cerebrais: desafios lançados ao caos das coisas e a um mundo de significações estabelecidas por um cérebro-pensamento.

Como é mais comum se proceder nessas circunstâncias? Freqüentemente, a teoria, ou um corpus de conhecimentos firmado de antemão, se antecipa e compõe um objeto meramente derivado, um objeto cuja existência é função de sua captura numa rede de noções, conceitos, regras de funcionamento que o cercam como uma exterioridade. Tal é a visão da teoria como sobrevôo, teoria “sobre”, teoria aplicada. O conhecimento que ela acaba expondo é muito mais da ordem da descoberta, do desvelamento, da confirmação do que, propriamente, da invenção. Conhecimento que, certamente, tem a sua importância e a seu favor o fato de ser o mais difuso e, assim, de constituir a pedra de toque do mundo das opiniões que, no limite de sua circulação irrefreável, se transformam nos clichês que povoam à exaustão o imaginário.

Nesse tipo de empreendimento perceptivo-cognitivo, um filme documentário acaba por se transformar num objeto de todo redundante, e sua análise, uma redundância de segundo grau. Pois, qual é o sentido de uma atividade analítica que procede por meio de uma relação especular entre significações dominantes, consensuais, e o seu objeto? Ao se analisar um processo de criação documental como da ordem de um mimetismo com um sistema categorial estabelecido, não se sai do âmbito de uma teoria reflexa, que opera por reprodução, por representação a partir de um modelo/cânone que vem reiterar uma ordem da semelhança. Como sustentar tal inércia analítica diante, por exemplo, dos inúmeros traços de auto-reflexividade que hoje integram o rol dos materiais de que se compõem os documentários? Ou seja, em seus processos de feitura são os próprios documentários que há tempo constroem seus códigos de acesso, seus movimentos de pensamento que os enredam entre o sensível e o inteligível, o dentro e o fora, enfim, que se propõem como um experimento em que não há método preexistente que faça antever seus resultados, constituindo-se cada filme como uma experiência específica, singular.

E aqui se chega a um ponto de inflexão que é necessário sublinhar. É o próprio filme em sua espessura, funda ou rasa, que se impõe à análise em primeiro lugar; o filme

em sua qualidade de objeto estético autônomo, que se sustenta independentemente de quem o criou e que, nesse sentido, nada deve a um sistema de conhecimento que o espreita desde um sobrevôo exterior. Trata-se de um ponto sensível, na medida em que nele refrata uma boa dose dos narcisismos intelectuais vigentes, daquele tipo de projeto intelectual que continua a propor o seu pensamento como passível de "fazer escola", se instituir como referência secular, auto-referência que reduz os objetos à condição de meros pretextos para o exercício de um pensamento recalitrante. Projeto narcísico, indiferente à exigência de que o pensamento mais expande sua potência quando consegue efetuar um desprendimento de si. Entretanto, também não é o caso de se agir diante de um conhecimento já prescrito com a arrogância que não o leva em conta.

Um outro aspecto dessas considerações se coloca. De que referenciais analíticos se dispõe, atualmente, para o conhecimento do filme documentário? Existe uma significativa tradição reflexiva, continuamente ativada e atualizada a cada ruptura, embora só recentemente tenha adquirido maior relevo, certamente pelo prestígio do documentário na atualidade. Pode-se ressaltá-la por grandes blocos conceituais como:

1) O pensamento dos chamados fundadores ou do "documentário clássico", ora abordado como um gênero dentre outros do cinema, com suas próprias convenções, ora como escola ou movimento em ruptura com um padrão ficcional, no período entre as duas grandes guerras do século passado. Mas quanto mais se adentra nesse conhecimento histórico, mais se percebe a sua falta de univocidade e os vários matizes que nele se infletem. Não foram poucos os documentaristas que também propuseram uma reflexão sobre sua atividade, subtraindo da crítica a exclusividade do trabalho interpretativo. É Robert Flaherty com suas considerações sobre os temas e personagens nativos, a observação participante como método de criação filmica³; John Grierson com sua concepção de um documentário social como "tratamento criativo da realidade"⁴; Alberto Cavalcanti com suas pesquisas pioneiras sobre o som ambiente no documentário⁵; Dziga Vertov com suas proposições de um "cine-olho" / "cinema-verdade" não apenas como extensão, mas como ampliação do campo perceptivo humano⁶; Jean Vigo com sua visão de um documentário social como "ponto de vista documentado"⁷. Portanto, isso que se costuma inscrever sob a rubrica extensiva de "documentário clássico" logo pode mergulhar num regime de instabilidade quando do contato direto com os filmes, com o pensamento de seus autores, quando se pode ter a medida da distância entre um processo de abstração conceitual e seu objeto. Desde quando o sentido de tradição começou a perder sua conotação negativa de uma temporalidade passada e inativa, tem sido possível um movimento de revisão e refinamento da percepção que se tinha da cultura documental clássica. De modo que, na atualidade, o pensamento estético dos

fundadores, ao invés de convergir para a visão identitária de um mesmo fazer, para uma organicidade, expõe-se cada vez mais sob a figura do múltiplo e não do uno. Como Grierson e Vertov, fundadores de duas vertentes que partem da base comum de uma significação sociopedagógica do documentário e que divergem radicalmente em termos técnicos, éticos e estéticos.

2) Um segundo corpus de conhecimento disponível é o do chamado “documentário moderno”, do pós-segunda guerra. Um de seus traços mais visíveis é a reivindicação de uma ruptura contundente com o anterior, com uma ênfase que muitas vezes atinge o nível da mistificação e mitificação, para os aspectos técnicos dos novos dispositivos de captação de imagem e som. Esse sentido de ruptura exacerbada certamente está na origem da visão generalista que nos habituou a considerar o documentário clássico como da ordem da semelhança. Com o composto “cinema direto” (proposto por Mário Ruspoli em 1963), pretendeu-se sobrepujar sua primeira denominação que era a de um “cinema-verdade” (proposta por Edgar Morin em 1960), ambos propondo suplantarem o termo estabelecido nos anos 1920 – documentário (John Grierson). De um modo sintético, o programa mais amplo do cinema direto propunha uma nova técnica de captação da realidade (a câmera leve, com película sensível e som sincronizado), um método de captação (filmagem ao natural, personagens reais não profissionais, abolição do tripé para a câmera na mão, roteiro mínimo ou sua ausência) e uma estética colada à ótica da realidade (a “estética do real”)⁸. Com essas grandes linhas, um pouco à maneira do que aconteceu nos anos 1920 com os embates entre um “cinema de ficção” e um “cinema de realidade”, esse programa também abstraiu diferenças inconciliáveis no que diz respeito a como considerar e proceder com esses três aspectos de base (técnica, método e estética). De modo que foi a partir dos anos 1970 e 1980 em diante que se começou a repor, por cima das denominações de direto ou verdade, as mais usuais, uma série de visões antagônicas que aí fervilhavam a respeito do que era verdade, realidade, direto, ao vivo, de como proceder em relação às novas funções adquiridas pela câmera, se ela reproduzia, representava ou produzia acontecimentos etc. Mesmo assim, até hoje, não é incomum uma visão indiferenciada dessa diversidade de concepções que pontua o cinema direto, na Europa ou América.

3) Um terceiro referencial de que se dispõe diz respeito aos denominados “modos de representação” documental que foram se configurando ao longo de sua história. Trata-se de pesquisas mais recentes, sobretudo as do teórico americano Bill Nichols. Ele propõe, primeiramente, a existência de quatro modos de relação/aproximação entre imagem e realidade, relação essa concebida num horizonte representacional: a) o “modo expositivo”, que se desenvolve como uma espécie de tese sobre o seu tema, sob o comando do comentário em *off* a quem as imagens se subsumem como uma ilustração, sendo

esse o tipo privilegiado pelo documentário clássico; b) o "modo observacional", com sua crença de um acesso imediato à realidade por meio da prerrogativa do plano-sequência, intervenção praticamente nula do documentarista em termos de recusa da encenação, de evitação do comentário, música ou quaisquer materiais estranhos à realidade filmada, correspondendo mais de perto ao cinema direto americano; c) o "modo interativo", uma espécie de reverso do anterior, com a hipertrofia da intervenção do documentarista, do depoimento e entrevista, música e atos de fabulação dos personagens reais, com o filme assumindo-se como artifício que produz seu próprio acontecimento, sendo o modo mais próximo do cinema-verdade; d) o "modo reflexivo", que vem desconstruir todo o ideário de acesso direto, privilegiado, do documentário à realidade, verdade, objetividade, por meio de recursos de distanciamento, métodos antiilusionistas que, no limite, contornam e expõem as convenções mesmas de toda representação da realidade; e) um "modo poético"¹⁰, de feição mais ensaística; f) um "modo performático"⁹, que privilegia o entorno do realizador e seus modos de subjetivação. Tal reflexão leva bastante em conta os matizes da feitura documental no decorrer de sua trajetória. Mas ainda é problemática a sua elaboração de "modos", que na verdade são "tipos ideais" de documentários, ou seja, um modo de conhecer ainda no mesmo solo que concebe a teoria como sobrevôo do espírito em relação ao mundo e as coisas. Não é por acaso que a categoria que articula todo esse conhecimento é a de "representação", mesmo que ela seja concebida como uma não-"reprodução", como um ponto de vista, uma perspectiva ou, como ele propõe, um "argumento sobre o mundo"; de qualquer modo, se nela é possível inscrever uma parte da filmografia documental, seu uso extensivo torna-se abusivo para o restante; afinal, a auto-reflexividade do quarto modo corresponde a uma total precipitação dos limites heurísticos da noção de representação.

Fiquemos com esses três grandes blocos que hoje servem de referência para o conhecimento do documentário – o pensamento dos fundadores, do cinema direto e dos modos de representação. A segunda indagação lançada anteriormente, após se firmar a prerrogativa do filme para a análise, foi a respeito da função desse conhecimento no processo analítico. É indiscutível a sua apropriação prévia por parte do pesquisador. O problema é o de sua utilização que não leva em conta a autonomia do objeto estético que, assim, acaba por se transformar numa mera ilustração ou peça de um exercício discursivo tautológico. Antes de se inserir numa corrente de conhecimento estabelecida, o documentário tem uma espessura própria que o sustenta e que impugna esse tipo de exercício paralelístico, de cotejo, simetria, de correspondência, em que a teoria se antecipa à análise, à descrição densa, numa palavra, deixa de ser teoria "do" filme para se converter em teoria "sobre" ele.

Num projeto atualmente em desenvolvimento, a respeito do documentário brasileiro das duas últimas décadas¹¹, venho trabalhando numa metodologia específica para um corpus de filmes, metodologia ensaística, se assim se pode dizer, que privilegia os usos e mudanças de função da câmera, algo que considero crucial no que diz respeito à consistência imagético-narrativa do cinema documental. O processo de análise aí em curso, levando em conta a hibridez como um traço marcante dessa produção, propõe: 1) um inventário do que chamo de materiais de composição (composição no sentido plástico de traçar um plano de imanência das coisas no mundo), entre outros, as várias mídias agenciadas no filme (música, literatura, poesia, livro, jornal, rádio, fotografia, cinema, vídeo, internet etc); 2) um inventário dos modos de composição, que são as várias combinações desses materiais na criação de sentido; 3) e um terceiro ponto que diz respeito à narratividade documental, por enquanto ainda restrita a duas modulações (no sentido pictórico de variação tênue dum espectro de cores) da função da câmera, uma representativa que eu chamo de narrativa direto-indireta (o que a câmera vê, o que a personagem vê, suas diferenças e por sobre elas a identidade de ambas), e outra propositiva que eu chamo de narrativa indireta livre (a incerteza ou indiscernibilidade do que a câmera e a personagem vêem); ambas as narrativas, combinando-se de maneiras diversas no filme, expõem o circuito de relações entre o objetivo e o subjetivo no cinema e suas transformações.

Os resultados do percurso analítico desse projeto em curso, obviamente, em função do exposto, são ainda desconhecidos, incertos, mas o simples fato de poder experimentar essa condição "poiética" do conhecimento, no contexto de uma racionalidade enrijecida ou cediça demais, já é um estímulo bastante considerável contra a inércia do próprio pensamento, o que significa, no mínimo, criar uma disponibilidade para questões que não se pensava antes.

Bibliografia

1 DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

2 KIAROSTAMI, Abbas. "São Paulo vira vitrine de Kiarostami". Folha de S. Paulo, 28 de outubro de 2004.

3 FLAHERTY, Robert Joseph. "La función del 'documental'". In: Ramió, Joaquim Romaguera e Thevenet, Homero Alsina (orgs.). *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1985.

4 GRIERSON, John. "Postulados del documental". Idem.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

5 CAVALCANTI, Alberto. Filme e realidade. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.

6 VERTOV, Dziga. "Del cine-ojo al radio-ojo", "Nosotros", "La importancia Del cine sin actores", "El kino-pravda". In: Ramió, Joaquim Romaguera e Thevenet, Homero Alsina (orgs.). *Op. cit.*

7 VIGO, Jean. "El punto de vista documental". Idem.

8 PARENTE, André. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papyrus, 2000.

9. NICHOLS, Bill. La representación de la realidade. Barcelona: Paidós, 1997.

10 _____ . Introduction to documentary. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

11 TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Documentário brasileiro contemporâneo: entre descoberta e invenção". Projeto de pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp.

O documentário pós-moderno: paródia e formas de representação do chicano em *Frontierland*

Anelise R. Corseuil – UFSC

O documentário *Frontierland* (1995) de Jesse Lerner e Rubén Ortiz-Torres apresenta um panorama das diferentes formas de hibridização das culturas mexicana e norte-americana em comunidades fronteiriças, que incluem não apenas a fronteira entre o México e a Califórnia, mas também diferentes comunidades na cidade do México, na Carolina do Sul e turistas europeus que colecionam a arte pré-colombiana. A “fronteira” pode ser vista no filme como espaço cultural que vai além das demarcações geográficas, representando o estado atual das culturas híbridas, mexicana e norte-americana, como

culturas em contato. Desta forma, o filme apresenta a inter-relação de elementos culturais mexicanos e norte-americanos por meio do cinema, música, história, *performances*, arquitetura e pelos depoimentos de diferentes mexicanos, norte-americanos e *chicanos*. Esses elementos da narrativa traçam um panorama do imaginário coletivo daqueles que vivem entre duas culturas, a mexicana e a norte-americana, independente de suas localizações geográficas.

A narrativa de *Frontierland* é construída a partir de uma montagem de vários filmes e imagens sobre o México em uma mescla de filmes antigos, danças mexicanas, paradas populares e imagens emblemáticas de um México turístico em imagens feitas para a televisão norte-americana, imagens reminiscentes de um pan-americanismo dos anos 40. O documentário apresenta também reencenações de eventos históricos das *missiones* da baixa Califórnia feitas especificamente para o filme de Lerner e Ortiz-Torres, em que narrativas históricas sobre as *missiones* são apresentadas no próprio documentário. O filme explora *clips* musicais feitos por *chicanos*, em que ritmos como *rap*, *hip hop* e *rock-and-roll* são reapropriados a um contexto *chicano*. Esta hibridização cultural revela a situação do *chicano* nos EUA como indivíduo mestiço entre duas culturas, a mexicana e a norte-americana. O trabalho de Lerner e Ortiz-Torres se insere também no que Stella Bruzzi define como o “novo documentário”, apresentando uma forma narrativa paródica e consciente de seu próprio ato de narrar. Neste contexto, este trabalho discute a importância do documentário como forma de representação, seguida de uma análise das relações entre a paródia e o hibridismo cultural em *Frontierland*, reforçando a força política e histórica do *chicano*.

Em *New documentary: a critical introduction*, Stella Bruzzi define a narrativa utilizada em documentários contemporâneos como narrativas auto-reflexivas, que possibilitam um questionamento de suas próprias formas de representação. Na sua análise de diferentes documentários, Bruzzi enfatiza o uso de elementos tais como a ironia narrativa em *The atomic café* (1982), de Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty, a deliberada ausência de um fechamento narrativo em *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann e o questionamento sobre as formas de compilação da imagem em *London* (1992) de Patrick Keiller. Bruzzi argumenta que a busca “objetiva” do real no documentário tem sido uma impossibilidade, pois o documentário “afirma-se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, revelando as tensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade”¹. O documentário pós-moderno caracteriza-se por apresentar formas narrativas questionadoras do suposto realismo tradicionalmente associado ao documentário, possibilitando uma revisão de formas narrativas tradicionais, em que a suposta impessoalidade da narração, a chamada

"voz de Deus" do documentário ou a representação de uma realidade específica dão lugar a documentários que tendem a questionar as suas próprias formas de representar. As formas narrativas auto-reflexivas dos documentários atuais possibilitam uma revisão das tradicionais formas de representar indivíduos ou elementos culturais associados a diferentes etnias ou nacionalidades.

Críticos culturalistas como Ella Shohat e Robert Stam também já apontaram para a necessidade de uma revisão das formas de representação dada a influência e proliferação de imagens e narrativas no momento contemporâneo capaz de fabricar ícones culturais e fatos históricos que fazem parte de um imaginário coletivo globalizado². 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, resume bem a influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo.³ 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. As imagens de Zapruder do assassinato de J. F. Kennedy ou a re-encenação 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 ou documentários podem exercer no imaginário de uma coletividade globalizada. Os documentários veiculados na grande mídia podem também ser vistos como representações com cunho ideológico específico por meio do qual certas etnias e nacionalidades são representadas na grande mídia.

O questionamento de formas narrativas tradicionais também relaciona-se a questões crítico-teóricas que podem ser explicadas pelas teorias do multiculturalismo. Questões associadas ao multiculturalismo, que estão na base do filme de Lerner e Ortiz-Torres, revelam que o processo de formação de identidades culturais é contingente a fatores históricos e culturais. Estes fatores estão necessariamente relacionados a uma série de circulação de discursos culturais e históricos acerca das diferentes comunidades étnicas e podem ser explicados, no contexto dos anos 90, pelo debate sobre o multiculturalismo. Conforme explica Robert Stam,

Multiculturalismo não tem em si uma essência, mas refere-se a um debate. Considerando-se suas ambigüidades, pode-se colocar o multiculturalismo no contexto de um debate radical sobre relações de poder, como um chamado

para questões mais substanciais e recíprocas de diferentes comunidades. ...Multiculturalismo possibilita uma visão mais equilibrada das relações de poder. Um multiculturalismo radical tem, na nossa percepção, menos a ver com produtos, cânones e representações do que com as comunidades que estão por detrás dos produtos. Neste sentido, um multiculturalismo radical clama por uma profunda reestruturação e reconceitualização das relações de poder entre comunidades culturais. Rejeitando um discurso separatista, o multiculturalismo associa as culturas de minoria para um questionamento das hierarquias que transformam algumas comunidades em minoritárias e outras em normativas ou mais importantes. Desta forma, o que os neoconservativos vêem como ameaçador nas formas mais radicais de multiculturalismo é o que isso possibilita como reagrupamento intelectual e político através do qual diferentes minorias podem se tornar maioria, indo elas além do fato de serem apenas "toleradas" para formarem uma coalizão ativa intercomunitária¹⁴.

Em produções culturais norte-americanas recentes, há duas questões convergentes: o debate sobre o multiculturalismo e o processo de revisão da história oficial. De forma emblemática *Frontierland* associa multiculturalismo e paródia, revelando processos históricos de exclusão e hegemonia: o filme inicia com uma longa exposição sobre uma teoria migratória que propõe que o México foi povoado por astecas que viviam em Aztlan (atual sudoeste norte-americano), enfatizando, assim, a longa permanência dos astecas em território norte-americano. A forma como essa exposição é feita por um descendente asteca realça o caráter profético da migração, com descrições poéticas de uma genuína terra asteca em pleno solo norte-americano. O documentário reforça a tese migratória por meio do depoimento de um ativista mexicano, de um historiador mexicano e de um cantor de rap. Essa inversa corrente migratória que teria ocorrido aproximadamente mil anos antes de Cristo, subverte a idéia de nação, fronteiras e da ordem vigente, instaurando uma origem étnica anterior a fundação de um estado norte-americano. Em um dos depoimentos desta seqüência inicial do filme coloca-se a questão que, para esses primeiros habitantes, a noção de propriedade da terra não se vinculava à origem ou ao nascimento do indivíduo, pois a posse vinculava-se apenas a um fator de conquista da terra, sendo permitido aos grupos a conquista de outras terras em constante processo migratório. O tom profético e quase mítico de vários destes relatos/depoimentos remete o espectador ao momento contemporâneo, em que demarcações impostas pela fronteira México/EUA ou pela origem de um indivíduo reinam absolutas. Neste sentido, as trocas culturais entre EUA e México mostram-se muito mais representativas na formação

da subjetividade do indivíduo fronteiriço chicano, mexicano e norte-americano do que as imposições criadas pela narrativa oficial do Estado/Nação.

Frontierland também questiona a hierarquia do binômio originalidade/cópia, por meio do depoimento de copiadores da arte pré-colombiana que revendem as peças como se fossem originais. Um destes "copiadores" explica que levou várias dessas peças aos seus locais de origem, enterrou-as e tirou fotos desenterrando-as para que elas se tornassem autênticas aos olhos do comprador. Ele continua o depoimento, explicando que, para os turistas europeus, a fotografia da peça em seu lugar de origem ocupa um valor de grandeza absoluta como documento capaz de comprovar sua autenticidade. O depoimento adquire um tom irônico, pois o entrevistado parece perceber que a fotografia pode se tornar um documento comprovador de autenticidade. O trabalho do copista justifica-se também pela indústria do turismo: as cópias são vendidas a turistas que adquirem o trabalho do copador, ocorrendo aí uma quebra da hierarquia entre a "cultura alta e cultura baixa", tornando-se a réplica o substituto legítimo do original.

Os depoimentos sobre uma possível migração de astecas no sentido *Aztlan*/Califórnia para o México vem também inverter ordens prestabelecidas, pois justapõe a história dos astecas às narrativas oficiais sobre a conquista do oeste norte-americano pelos brancos, como fundação anterior aos brancos. Essa inversão de ordem histórica problematiza o direito "legítimo" que os brancos anglo-americanos teriam sobre a terra, demonstrando que o processo de hegemonia cultural e político exercido pelo branco norte-americano sobre *chicanos* e indígenas não se sustenta. Ao mesmo tempo que se pode dizer que "os mexicanos estavam na Califórnia antes dos norte-americanos", uma possível corrente migratória de Astecas da Califórnia para o México demonstra que "os astecas estiveram na Califórnia antes mesmo dos mexicanos".

O processo de implosão de fronteiras geográficas e históricas e hierarquias de valores também se evidencia na forma como o filme focaliza a mistura de estilos arquitetônicos na Califórnia, grandemente influenciada pela arquitetura mexicana. Neste contexto, definições como autenticidade, originalidade ou arte elitizada não se sustentam, pois o filme evidencia a mescla de estilos, a réplica e os processos de reprodução. Se os EUA se caracterizam como a sociedade de consumo e reprodução de bens de consumo, os *chicanos* ali inseridos parecem absorver tal lógica para o seu próprio benefício ao extinguir noções de originalidade e disseminar a idéia de hibridismo. A Cidade do Sul na fronteira da Carolina do Sul, as *missiones* e a arquitetura hollywoodiana confirmariam esse processo de hibridização de formas onde a hierarquia associada ao original perde efeito. Da mesma forma, a absorção da música norte-americana por grupos *chicanos* produz um gênero musical híbrido, paródico e político, pois só se refere a um original

como paródia dele mesmo.

As formas de hibridização cultural apresentadas no documentário *Frontierland* possibilitam um deslocamento de noções culturais e históricas legitimizadas por narrativas oficiais e sancionadas por instituições como estado, escola, nação. A hibridização cultural do *chicano*, na forma como ela é representada no documentário, está intrinsicamente ligada a um tipo de narrativa paródica, questionadora das formas oficiais e vinculada à formação de uma identidade *chicana* em constante processo de formação e que se dá, ao mesmo tempo, às margens e no centro de uma cultura hegemônica, deslocando e parodiando uma suposta cultura original e anglo-americana. Desta forma, a montagem de várias narrativas apresentadas em *Frontierland*, como a narrativa de viagem, *clips* musicais, história oficial e *performance* de diferentes artistas, constitui-se não apenas um projeto estético, mas narrativa política transformadora capaz de dar conta da fluidez de uma identidade *chicana*. O filme vai, assim, além de uma representação das formas de hibridização de culturas de fronteira (México e EUA), para revelar que a representação do *chicano* é um processo de engajamento político, consciente de seu próprio ato de narrar e de se constituir.

Notas

¹ BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge, 2000.

² Em "Literatura Comparada e Globalização", Tânia Franco Carvalhal apresenta uma discussão aprofundada sobre globalização e produção literária. CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

³ BURGOYNE, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 105.

⁴ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. New York and London: Routledge, 1994, p.47. Tradução minha.

⁵ SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Idem*.

Bibliografia

BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London: Routledge. 2000.

BURGOYNE, Robert. *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

GUYNN, William. *Cinema of nonfiction*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1990.

NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington: Indiana U. P., 1992.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media*. New York and London: Routledge, 1994.

WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1987.

Gêneros híbridos: *Passadouro*

Eduardo Tulio Baggio – UTP

Passadouro, de Torquato Joel (1999), é um filme de gêneros híbridos, é documentário e é ficção. Mas de que maneira essa afirmação pode ser sustentada? Em que medida esse curta-metragem tem características que podem ser consideradas ficcionais e outras que podem ser consideradas documentais?

Tradicionalmente, por uma questão de presença e até importância, o documentário é que tem que afirmar seus limites diante da ficção. É comum se questionar se um filme é ou não um documentário, mas raríssimas vezes se questiona se um filme é ou não uma ficção. Mas no caso de um filme híbrido, os limites são perceptíveis no próprio filme, no decorrer da narrativa.

Para esse estudo, parto de um ponto fundamental de diferenciação entre o cinema de ficção e o cinema documentário: a relação diversa que existe entre o Profílmico

e o Afílmico na ficção, e a relação de similaridade entre o Profílmico e o Afílmico no documentário¹. Essa mesma diferenciação pode ser expressa usando os conceitos de espaço *in* e espaço *off*.²

Nesse sentido, as características significantes no cinema documentário são distintas das do filme ficcional no que diz respeito ao caráter indicial da imagem câmera, que é o principal tipo de representação utilizada pelo documentário. Podemos então perceber, tendo como base conceitos semióticos da segunda Tricotomia de Peirce, que há, entre ficção e documentário, diferentes relações entre objetos imediatos e objetos dinâmicos³. Na expressão fílmica ficcional o objeto imediato e objeto dinâmico são distintos, enquanto na expressão fílmica documental o objeto imediato e objeto dinâmico são similares.

Tendo como diferenciação entre ficção e documentário a relação entre seus objetos, *Passadouro* apresenta características claras da ficção, perceptíveis no seu processo de realização e em aspectos como os ligados à fotografia, aos cenários e aos personagens do filme. Em outros momentos, percebem-se as características documentais relacionadas à captação de imagens *in loco*, às situações e também aos personagens. Assim, é possível caracterizar como híbrido esse filme e ter tal padrão de diferenciação como referência para outros trabalhos e análises.

Distinções

A imagem câmera do filme documentário não tem um caráter indicial mais forte do que a imagem câmera do filme ficcional. A questão é a forma como essas imagens, essas tomadas, são realizadas. Enquanto no filme ficcional a tomada é completamente distinta da circunstância que a envolve, no filme documentário a circunstância da tomada é relativa ao filme e pertinente ao seu conteúdo.

É no momento da captação, na circunstância da tomada, no estar fenomenológico da câmera em relação ao que é filmado, que se encontra uma das marcas mais características e diferenciadoras do filme documentário. Ao se fazer uma entrevista ou se captar imagens para um filme documentário, a situação que envolve a câmera e a equipe de filmagem é, em geral, muito semelhante à situação natural naquele ambiente, ou seja, em geral são feitas poucas ou nenhuma alteração de iluminação, de cenário, de figurino e de outros elementos que alterem o ambiente.

Obviamente, a simples presença de uma equipe de filmagem já altera muito da postura e das considerações de pessoas presentes em um ambiente, mas isso é inerente ao processo de construção referencial a que está submetido todo indivíduo que passa a ser objeto de uma filmagem, especialmente em um documentário, em que, a princípio, não há uma preparação ou ensaio antes da filmagem, como nos filmes de ficção.

Entretanto, o que pretendo destacar é a construção em torno do ambiente de filmagem que é feita em filmes de ficção. Mesmo filmes ficcionais que utilizam locações alteram a circunstância da tomada no que diz respeito ao figurino, à luz, aos objetos, à inclusão de pessoas (atores) que não são naturais de um ambiente, à própria construção a partir de um texto preexistente e mesmo à repetição exaustiva de tomadas em busca de uma fala ou gesto que se considere adequado. Já nos ambientes de filmagem dos filmes documentários muito pouco ou nada é construído ou modificado no ambiente natural, no ambiente da vivência dos personagens e/ou situações relacionados ao tema. Também não são inseridas pessoas estranhas ao ambiente (atores), exceto nos docudramas, formas diferenciadas que devem ser tratadas separadamente.

É possível afirmar que essa característica de semelhança entre o ambiente de captação e o que aparece no filme torna as marcas do filme documentário muito particulares – mesmo levando em conta que existem fatores como a montagem e o recorte do quadro da câmera que, sem dúvida, promovem escolhas e intervenções, características natas de processos de mediação, e que, nesse sentido, são análogas aos da ficção.

Aumont e Marie apresentam definições dicotômicas sobre o que está diante da câmera no momento da filmagem, o Profílmico, e o que faz parte do mundo usual independente de qualquer circunstância fílmica, o Afílmico. Segundo os autores, o Profílmico é tudo o que está disposto diante da câmera e que lhe diz respeito, “tenha sido disposto ali intencionalmente ou não”, e o Afílmico “é em particular o grande critério distintivo do documentário, que representa ‘seres ou coisas que existem positivamente na realidade afílmica’, diferentemente do cinema de ficção, que representa uma realidade profílmica.”⁴

A afirmação de que o “critério distintivo do documentário” está relacionado ao aspecto Afílmico, e sabendo que o Afílmico se refere ao que está além do campo de “visão” da câmera, demonstra que para Aumont e Marie a não construção cênica e fotográfica no ambiente de captação dos filmes documentários é um fator essencial que os distingue da ficção.

Também podemos buscar as definições de campo e, conseqüentemente, de espaço *in* e espaço *off* para auxiliar neste raciocínio distintivo entre o ambiente de filmagem de documentários e ficções. Jean-Claude Bernardet afirma, no vocabulário introdutório de seu livro *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*, que:

A porção de espaço apresentada na tela é chamada de campo. A noção de campo determina a de espaço in e espaço off. O primeiro é aquele visto no campo, na tela. O outro não é visto, está fora de quadro. Todo campo determina espaços off: são aqueles que prolongam o espaço in para além das bordas laterais,

*superior e inferior da tela; é off também o espaço ocultado na perspectiva, isto é, na profundidade de campo, além da linha do horizonte ou ocultado por um objeto qualquer, uma porta ou um biombo, por exemplo. Também deve ser considerado off o espaço que se encontra diante da tela, que é o espaço da câmera durante a filmagem, e o da sala durante a projeção.*⁵

Nessa perspectiva, a característica indicial do filme documentário, baseada no seu estar fenomenológico, promove marcas do mundo muito distintas das marcas do filme de ficção, que também tem seu caráter indicial muito forte, pelo próprio fato de ser cinema e de o cinema estar fundado num procedimento indicial, porém são marcas que provêm da encenação, marcas a partir de uma construção prévia que envolve todo o ambiente e a própria encenação.

Com base nessa relação de distinção é possível afirmar que existe uma diferença entre a característica de indicialidade da imagem documentária e a característica de indicialidade da imagem ficcional, o que nos leva a uma diferenciação fundamental entre ficção e documentário.

Mas qual é essa diferença, de que modo se apresenta e como podemos caracterizá-la?

O caráter indicial na ficção e o caráter indicial no documentário

Para falar do caráter indicial no cinema devo lembrar que para a concepção de Charles S. Peirce, que utilizo como referência, um signo “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”⁶. E os signos são divididos em três tricotomias básicas: a primeira “diz respeito ao signo em si mesmo, a segunda é estabelecida conforme a relação entre o signo e seu objeto, e a terceira diz respeito às relações entre o signo e seu interpretante”⁷.

Por sua relação significante com o objeto, a segunda tricotomia é a mais relevante para a análise fílmica, bem como é a mais conhecida e utilizada. É por meio da segunda tricotomia que podemos destacar a existência do objeto, ou do referente.

A segunda tricotomia estabelece a divisão dos signos em ícone, índice e símbolo:

Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não. (...) Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. (...) Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei,

*normalmente uma associação de idéias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.*⁸

Sabemos que a classificação dos signos é uma correlação de variáveis e que por isso e pelas múltiplas possibilidades envolvidas, a imagem, mesmo a cinematográfica, pode estabelecer com o objeto uma relação de semelhança, ou de traço, ou ainda de convenção, e, portanto, pode ser icônica, indicial ou simbólica.

Em princípio, se levarmos em conta a questão da analogia com o objeto, podemos pensar em designar o ícone como a categoria de signo mais relevante para a análise fílmica, isso porque é indiscutível o caráter icônico da imagem cinematográfica, assim como o da imagem fotográfica, no seu sentido de representação análoga. Porém, segundo o próprio Peirce, ao referir-se às fotografias – mas pode ser aplicado perfeitamente aos filmes, por também serem registros fotoquímicos –, a característica de semelhança “deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física”. Ainda segundo Peirce, o índice, por ser afetado pelo objeto, tem sempre alguma qualidade em comum com o objeto, torna-se portanto uma espécie de ícone, “um ícone de tipo especial”.⁹

Assim, fica descrita a característica fundamental da imagem cinematográfica como indicial, e estabelecida sua relação icônica pela própria relação que o índice tem com o ícone.

Do ponto de vista específico do caráter indicial da imagem do cinema documentário e sua distinção com relação à imagem do cinema de ficção, temos que nos ater ao processo de realização fílmica, definitivamente, ao momento da captação das imagens. A captação das imagens em um filme ficcional corresponde à captação de situações previamente construídas, preparadas, ensaiadas e repetidas. Podemos afirmar que a imagem do filme de ficção é a representação fílmica de outra representação, da encenação com todos os seus desdobramentos, enquanto no documentário a representação fílmica se estabelece a partir de uma relação com o mundo e seus desdobramentos, portanto, a distinção está na circunstância da tomada.

Ao pensarmos essa relação do ponto de vista semiótico, surge a questão-chave que é a diferenciação entre o índice no filme ficcional e o índice no filme documentário. Como eles se apresentam e como é possível diferenciá-los?

Num primeiro momento poderia apontar para a diferença entre os índices naturais e os índices artificiais. Segundo Coelho Netto, índice natural é uma marca tal qual a pegada de um tigre na areia e um índice artificial é uma marca tal qual uma fotografia de

um tigre. Mas não posso dizer que o traço do cinema documentário é um índice natural e o traço do cinema de ficção é um índice artificial, pois em ambos se estabelecem pela representação fílmica, que obviamente se trata de índice artificial.

Segundo Peirce, "se a Secundidade for uma relação existencial, o índice é genuíno", por outro, "se a Secundidade for uma referência, o índice é degenerado."¹⁰ A partir desse outro sentido diferencial também não é possível afirmar diferenças entre o índice da imagem documentária e da imagem ficcional, visto que em nenhum dos dois casos os filmes são compostos por índices genuínos, pois nenhum filme, documentário ou ficção, estabelece uma relação existencial que determine a secundidade. Todo filme estabelece relações de referência que determinam a secundidade, portanto, compõe-se de índices degenerados.

Porém, quanto ao tipo de objeto, a diferença entre documentário e ficção pode ser afirmada. Peirce conceitua o objeto dinâmico como o objeto tal qual ele é, ou o objeto que o signo não consegue expressar, mas apenas indicar. Já o objeto imediato é o objeto representado pelo signo.

No documentário, o objeto imediato tem uma relação de similaridade com o objeto dinâmico, portanto são análogos, pode-se dizer que há entre eles uma relação icônica. Na ficção, o objeto imediato não é similar ao objeto dinâmico, pois este é uma ação de representação, que leva, por ser uma convenção, ao simbólico. Assim, o documentário é a secundidade de uma primeiridade e ficção é a secundidade de uma terceiridade.

E é a partir dessas definições que podemos conceituar o objeto imediato denotando diretamente o objeto dinâmico, chamado signo singular, ou a forma proeminentemente física do cinema documentário; diferente do objeto imediato estabelecido por limites entendidos, chamado signo distributivo, ou forma predominantemente intelectual do cinema de ficção.

Passadouro: hibridação

O filme *Passadouro* tem, como o próprio nome diz, seu tema relacionado ao processo de correr do tempo e suas mudanças, descreve a passagem entre dois momentos no tempo, designados pelas tecnologias utilizadas pelo homem.

Passadouro é uma ode ao tempo, ao transcorrer tranqüilo de um tempo que passava em outro ritmo até ser interpelado pelo tempo moderno, o tempo da informação, com o qual divide espaço.

Minha proposta é de que *Passadouro* é um filme de gêneros híbridos, é documentário e é ficção. Mas em que medida esse curta-metragem tem características que podem ser consideradas ficcionais e outras que podem ser consideradas documentais?

Tendo como padrão de diferenciação entre ficção e documentário a relação

entre seus objetos, *Passadouro* apresenta características da ficção, perceptíveis no seu processo de realização e em aspectos como os ligados à concepção de cenários e à preparação dos personagens do filme. Tais características podem ser percebidas na seqüência em que a câmera entra na casa dos dois moradores idosos, atravessa a cozinha onde a mulher está cozinhando, passa por um corredor, uma sala e encontra o homem ao lado do rádio ouvindo um programa religioso. A situação descrita pela câmera nessa seqüência se refere a elementos que encontram similaridade entre os objetos, como a própria casa e os moradores, bem como suas roupas e suas atividades; porém também apresenta elementos de diferenciação entre os objetos, como a postura ensaiada dos dois moradores e, principalmente, as alterações na decoração da casa, em que foram inseridos elementos que ali não estavam antes da filmagem.

Da mesma forma, a casa do personagem jovem, que aparece vendo televisão, também foi preparada cenograficamente e as ações do personagem foram ensaiadas; porém, também nesse caso, como na casa do casal idoso, as roupas, as atividades e o próprio personagem encontram-se como objetos dinâmicos, similares aos objetos imediatos do filme.

Por fim, a seqüência inicial de *Passadouro* permite uma percepção mais clara de características documentais, pelo registro associado ao local em que vamos encontrar a casa dos idosos da primeira seqüência. As marcas da indicialidade em *Passadouro* permitem afirmar que, em muitos momentos, o objeto imediato é similar ao objeto dinâmico.

Por essa mistura e pelo próprio conflito entre o que vemos nas imagens extremamente preparadas, nas poses dos personagens, na preparação das paredes da casa, em oposição ao seu tratamento do real, a casa verdadeira, os velhinhos que ali moravam e o jovem morador da outra casa, as imagens do ambiente rural, das criações, da mata, e o caráter indicial destacado nesses momentos, é que podemos dizer que *Passadouro* é um filme híbrido entre documentário e ficção. Um híbrido especial, não como tantos outros docudramas que vemos por aí. É na imagem câmera e no que ela nos revela sobre a circunstância da tomada que mora a característica mista de um filme que muitas vezes tem seu objeto dinâmico muito semelhante ao objeto imediato, então é documentário; em outros momentos tem o objeto dinâmico extremamente deslocado do objeto imediato, então é ficção.

Considerações finais

Penso que não podemos deixar de dar o devido destaque aos filmes documentários e sua enorme tradição em função de dificuldades de definição, não basta dizer que a fronteira é muito tênue e que por isso não se justifica afirmar que um filme é documentário ou é ficção.

Nem mesmo deveríamos opor tão diretamente documentário e ficção; fazemos e eu faço pela importância da tradição de filmes de ficção e de filmes documentários e pela constante presença de ambos. Porém a oposição direta deve ocorrer entre filmes de ficção, como uma categoria, e filmes de não-ficção, como outra categoria. Dentro dessas categorias, encontramos gêneros diversos que pertencem a uma e a outra, e o documentário é um gênero da não-ficção.

Outras considerações importantes surgem entre esses dois modos de fazer filmes, tanto quanto a meios, estilos, estéticas e, principalmete, quanto a posturas éticas. Mas o que pretendo com esse trabalho é ajudar a estabelecer diferenças que há muito são expostas – pelo menos em nomenclatura, ou nunca teríamos usado os termos ficção e documentário – e que ainda são muito difíceis de serem conceituadas.

Notas

1. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
2. BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
3. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
4. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Op. cit.* p. 12 e 242.
5. BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p.23-4.
6. PEIRCE, Charles Sanders. *Op. cit.* p. 46.
7. COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.57.
8. PEIRCE, Charles Sanders. *Op. cit.* p. 52.
9. Idem, p. 52 e 65.
10. Idem, p. 66.

Filme-dispositivo: *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães

Cezar Migliorin – UFRJ

O sentido do documentário será assim de dever se expor sem parar às pressões de suas representações coletivas que nós chamamos realidade.

“ (J.-L. Comolli)

O filme-dispositivo pode ser visto como um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como cinema-verdade. Assim como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dão com o contato do filme (aparato, diretor etc.) com o mundo filmado. Portanto, a idéia de “se expor” às pressões do real não é nova, esta lógica é central em *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch, momento-chave desta prática moderna.

O filme, classificado como interativo por Bill Nichols (1994), se fará com a constante intervenção do realizador na filmagem e na montagem. O que será narrado pelo filme não é mais um mundo *in-naturã*, mas um universo aberto ao movimento das ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema. O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch, vai, durante as décadas seguintes, radicalizar-se e constituir-se não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade. No filme de Rouch a imagem rompe com um ideal verista, mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado.

O que nos parece significativo hoje é percebermos a diferença da produção contemporânea em relação a esta produção moderna, uma diferença que se faz sobretudo porque vivemos uma relação bastante diferenciada com a imagem. Se compararmos o efeito da presença de uma câmara em um determinado ambiente na época em que Rouch e Morin realizaram as primeiras experiências de cinema-verdade e o efeito deste aparato hoje, podemos perceber que há uma significativa transformação; vejamos três importantes mutações na relação câmara/personagem/público.

Parece consenso que a produção de imagem contemporânea "pode tudo", ou seja, falar para uma câmara não é produzir um discurso, mas sim produzir material para que um discurso, separado do momento da filmagem, seja feito. É assim que funciona a TV, é assim que as pessoas reagem às câmeras; o que freqüentemente costuma ser uma armadilha para o documentarista. Toda pessoa filmada sabe que pode ser cortada na montagem – apesar de não saber o nome do processo que a exclui – e, para que isso não aconteça, irá utilizar uma pluralidade de métodos: exagerar na história, pensar no ritmo mais apropriado para a TV (toda câmara é uma câmara de TV). Em resumo, o personagem faz o papel que ele imagina que o documentarista deseja que ele faça. A armadilha é clara, o que restou para as câmeras é o próprio mundo das imagens.

Outra diferença significativa vem da presença de câmeras de vigilância disseminadas nos espaços públicos: ainda estamos tateando no que diz respeito a seus efeitos sobre nossas construções subjetivas, mas a efetivação desta sociedade controlada obriga cineastas e artistas a dialogar com essa situação. Como fazer para que haja filme se tudo é filmado, se nada escapa às imagens? Como filmar o mundo se o mundo é o fato de ser filmado?

Finalmente, essa intercessão entre imagem e vida trouxe para o senso comum a idéia de direito de imagem. Idéia curiosa, como coloca Comolli, pois pressupõe que a imagem exista independente de quem a vê. Ou seja, para que algo seja uma imagem, é necessário que alguém esteja vendo, enquanto o "direito à imagem" privatiza para o objeto o efeito de ser visto.

Essas três “situações” (poder das imagens, proliferação do controle e direito de imagem) estão diretamente ligadas à íntima conexão que a produção audiovisual e midiática passou a ter com a vida a partir da segunda metade do século XX. É o que Neal Gabler define, ao narrar a sociedade moderna, como um “gigantesco efeito Heisenberg, em que a mídia não estava de fato relatando o que as pessoas faziam; estava relatando o que as pessoas faziam para obter a atenção da mídia. Em outras palavras, à medida que a vida estava sendo vivida cada vez mais para a mídia, está estava cada vez mais cobrindo a si mesma e seu impacto sobre a vida”. É desta nova consciência que a produção contemporânea audiovisual deve partir. Não há olhar ingênuo, não há realidade que se entregue sem se espetacularizar, não há mundo sem que um olhar esteja colocado sobre ele e o crie simultaneamente.

É diante deste estado da imagem contemporânea que afirmamos a possibilidade de as produções via dispositivo serem produtoras de efeitos singulares no mundo. A utilização de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. É desta criação de efeitos imponderáveis, de acontecimentos, que surge a invenção de mundos possíveis com esta prática audiovisual. Mundos que não se constituem como desdobramentos em profundidade do que já conhecemos, mas que são ampliações em extensão de possibilidades de cruzamentos de subjetividades e potências de invenção.

Dispositivo como estratégia narrativa

Trata-se aqui de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo. Desenvolvo a idéia de dispositivo de criação e produção de acontecimento no documentário *Rua de mão dupla* (2003)¹, de Cao Guimarães.

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou preexistente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio – do dispositivo – e uma larga falta de controle – dos efeitos e eventuais acontecimentos.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes, e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais,

a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio.

Em *Rua de mão dupla*, pares de pessoas que não se conhecem são convidadas a trocar de casa durante 24 horas. Durante este período passado na casa do outro, a pessoa filma o que quiser tentando descobrir quem morava ali, seu sexo, características, gostos etc. Depois de filmar e dormir uma noite na casa estranha, cada pessoa dá um depoimento para falar da sua experiência e das características do desconhecido dono da casa.² Está dado o dispositivo que analisaremos mais adiante.

A utilização de dispositivos na construção narrativa implica uma operação temporal. Se o que está sendo narrado é um encontro, um efeito de encontros entre corpos colocados em contato por um dispositivo, podemos falar de um "ao vivo" que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado, se dissolve quando o dispositivo é desarmado; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado – nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares – nem dá pistas para o futuro.

Acreditamos que a utilização de dispositivos em produções audiovisuais recentes está ligada a um desejo de referencialidade no real contido nestas obras. Se tudo é cena, se tudo está dado para ser filmado, se "o funda da imagem já é sempre uma imagem" (Serge Daney), a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe, e só existirá quando dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real.

É nas 24 horas que cada personagem fica na casa do outro que tudo se dá. Mas este *tudo* caracteriza-se por uma forte aproximação dos dois mundos ali presentes, do dono da casa e do hóspede, ao mesmo tempo que esta aproximação não é articulada por nenhuma ordem preexistente. Não procuramos histórias de vida nem explicações lógico-causais que expliquem o que vemos nem que expliquem as opções de quem filma a casa do outro. As imagens filmadas na casa "invadida", podemos dizer, não se conectam jamais de forma vertical, não se desdobram umas nas outras, não estabelecem continuidades, não constroem uma linha. Cada imagem aparece e desaparece apontando sempre para uma multiplicidade. Em *Rua de mão dupla* o que vemos é um ao vivo que aponta para um infinito para frente e um infinito para trás.

A noite solitária, a casa estranha, a troca, as 24 horas; em paralelo, o diretor Cao Guimaráes nada filma para o seu filme, não domina focos de concentração da câmera

nem estilos. Depois das 24 horas o cineasta interveio para orientar os depoimentos dos personagens. A organização do *set* durante essas seqüências reproduz a ordem clássica. A câmera/diretor como centro e o personagem se direcionando para este centro. Entretanto, na edição final, a tela se divide em dois e vemos, ao mesmo tempo, tanto o personagem que fala quanto aquele do qual se fala.

Este projeto leva a fundo a idéia de filme-dispositivo. A criação do cineasta transitando entre o extremo controle e a falta dele. O filme de Guimarães se faz especialmente interessante pelos desdobramentos narrativos e estéticos que este dispositivo produz. Nenhum personagem fala de si no filme, o que já traz significativa mudança ante a produção contemporânea dominante. Mas, é ao falar do outro que cada personagem se revela de maneira singular. É ao filmar as coisas do outro que cada personagem expõe o seu próprio mundo, seus interesses, histórias, preconceitos etc.

No caso de *Rua de mão dupla* o dispositivo é produtor de uma rica triangulação que envolve o espectador. Cada personagem narra o que imaginou sobre o outro, baseado nos índices presentes na casa visitada. O primeiro pólo deste triângulo é constituído pelo encontro entre o personagem e a casa visitada. Encontro mediado pela câmera e levado ao espectador. Desse encontro produzem-se imagens únicas, narrações que se concentram ora no eu que vive a experiência, ora no outro e por vezes mesmo na tentativa de escapar ao dispositivo, filmando a rua, a casa vizinha etc. A partir da forma como o personagem viveu e filmou dentro do dispositivo, ele constrói uma narrativa sobre o outro, o dono da casa; sendo esta a segunda face desta triangulação. Frequentemente esta narrativa sobre o dono da casa é marcadamente verídica, ou seja, ela é expressa como discurso de verdade, generalista, universalista, deixando pouco espaço para dúvidas, perguntas ou ambigüidades. Quando o personagem vê algo que não consegue encaixar em seu sistema de valores, que escapa à forma como o mundo deve ser normalmente organizado, ele recorre à interpretação, construindo falas como: "Ele deve ser solitário posto que sua cama tem 7 travesseiros", ou "Ele deve estar de passagem porque na sua casa há apenas uma panela".

O espectador, em contato com estas narrativas verídicas sobre o outro, encontra-se em posição privilegiada. Ele constitui a terceira face deste triângulo. O espectador recebe esta narrativa sobre o outro ao mesmo tempo que já viu quem é o outro, já teve imagens deste de quem se fala, enquanto para o personagem que está em sua casa, ele – esse outro – é feito apenas dos indícios presentes na casa. O lugar do espectador então é o lugar de quem pode levantar dúvidas sobre as falas frequentemente taxativas e, por vezes, preconceituosas dos entrevistados. Há um curto-circuito entre o que o personagem diz e o que o espectador sabe. Ao mesmo tempo há uma experiência vivida por eles e não

por nós, o que nos devolve ao lugar de quem tem menos informações sobre o que é dito: o cheiro, o barulho da madrugada, por exemplo.

Temos, então, de um lado, o encontro entre os personagens e as casas alheias; de outro, o discurso dos personagens sobre a experiência e, na terceira face deste triângulo, o espectador que nunca tem acesso à totalidade dos fatos e dos afetos envolvidos na experiência. Ao mesmo tempo, o espectador tem informações suficientes para perceber a fragilidade das narrativas verídicas que aparecem em algumas falas. É este lugar do espectador que faz com que o dispositivo seja especialmente interessante. Ele não corrobora nem nega as visões de mundo colocadas pelos personagens, não é uma relação retórica ou dialética que está posta, mas uma inconcretude fundamental que mantém os encontros não resolvidos e abertos. Um exemplo disto é a opção que o filme faz em não ilustrar as falas dos personagens; quando eles falam, não re vemos os elementos por eles filmados. Somos demandados em nossa memória, na forma que nós mesmos retivemos elementos e imagens da casa alheia.

Um dos interessantes desdobramentos estéticos desse filme é a maneira que Eliane Marta filma o apartamento de Roberto Soares. Cada objeto da casa de Roberto filmado por Eliane ganha um tratamento especial com a *zoom* da câmera. Eliane faz movimentos de ida e volta, aproximando-se e distanciando-se oticamente das coisas de Roberto até encontrar uma exata medida para colocar o objeto inteiro no quadro. Por meio desta curiosa técnica de filmar, ela cataloga tudo que possa falar sobre aquele universo. Há um desejo de totalidade, de não deixar escapar nada. Em algum lugar deve estar a pista, a chave para desvendar o morador desta casa, parece acreditar Eliane. Sua maneira de filmar, que não deixa de ser rica para as suas intenções, acaba por revelar a fragilidade e as convenções da "forma correta" de se filmar.

O filme de Cao Guimarães materializa uma tendência da produção audiovisual contemporânea que abandona a montagem e a decupagem como métodos centrais na produção para privilegiar o dispositivo. Em termos teóricos, essa abordagem retira dos conceitos de opacidade e transparência a sua preeminência na análise das obras. A montagem não é o que refaz o mundo na tela, não é mais o que organiza o espaço e o tempo como no cinema clássico, nem é o que nega o clássico e releva o cinema como construção. A montagem e a decupagem perdem o reinado. Não é mais a montagem que revela o mundo ou o aparato. Não é mais a transparência ou a opacidade que estabelece o lugar do espectador. Na tela não encontramos um espaço e um tempo reconstruídos para o olhar do espectador, mas blocos de experiência, na e com a imagem, compartilhados com o espectador.

Há ainda nas imagens que vemos no filme um misto de roubo e voyeurismo. Os

personagens fizeram um pacto entre si no sentido de que cada um passaria 24 horas na casa do outro, mas, apesar da autorização mútua, há uma dúvida que permeia as imagens: até onde eu posso ir? Será que filmo as gavetas, a intimidade? As imagens acabam sendo fruto deste agenciamento entre um eu privado que exerce seu voyeurismo solitário e um eu público que filma para o outro. Mas, para alguns personagens do filme, há sempre um eu mais profundo, talvez escondido no fundo de um armário ou no interior de uma gaveta; novo curto-circuito: em nenhum lugar encontra-se a chave para a profundidade. A própria casa no filme de Cao já reflete este lugar fronteiro entre o público e o privado, entre uma antiga casa e a rua. A casa contemporânea é lugar de espetáculo, de construção de um eu público, seja no *Big Brother*, na revista *Caras* ou na nossa própria onde escolhemos a iluminação, a decoração, o melhor livro para estar na mesa etc.

Em *Rua de mão dupla* filmam-se imagens do outro, imagens que não são mais imagens de algo (uma capa de revista, uma mulher pelada, um cantor na capa de um disco), mas pontes entre aquela imagem e seu dono. Desta forma, as imagens que pertencem aos donos das casas perdem sua conexão única com seu referente para apontarem também para quem as escolheu, quem as separou e a possibilidade de aquelas imagens conterem pistas de quem as destacou do mundo.

A consequência desta estratégia narrativa aparece na própria transformação do objeto audiovisual. Se a relação com o real sempre foi central para pensar o cinema: reprodução, imitação, cópia, o que apontamos aqui é para o cinema não mais separado do real, mas parte integrante deste. A obra não é mais o que fala ou que revela a sua impossibilidade de falar do mundo; torna-se, antes, o próprio mundo.

O dispositivo como mecanismo de produção cria uma situação em que os personagens são colocados a agir. Podemos dizer então que nesta ação acontece uma efetivação de potencialidades do real. Há algo que se passa, que acontece, que ganha realidade e que não existe sem o filme; uma fala, um movimento corporal, um pensamento sobre si e sobre o outro. O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja, algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente. O interesse deste tipo de obra é no acontecimento, não na necessidade.

Notas

¹Este trabalho de Cao Guimarães foi originariamente apresentado na XXV Bienal de São Paulo em forma de instalação de vídeo com o nome de *Iconografias Metropolitanas*. O diálogo entre uma instalação e um documentário é dos mais importantes temas do audiovisual contemporâneo, apesar de aqui não me deter nesta questão.

²Dois outros exemplos de filme-dispositivo a título de ilustração: *Time Code*, de Mike Fighs – uma ficção constituída de quatro núcleos narrativos, colocados em movimento ao mesmo tempo. Cada grupo de técnicos e atores começa sua ação simultaneamente. São quatro câmeras, quase que documentando quatro ações simultâneas que eventualmente se cruzam. Na tela, dividida em quatro, o que temos são quatro planos-sequências com cerca de uma hora cada; *O Resto Nosso de Cada Dia*, de Pablo Lobato e Cristina Maure – cinco equipes em cinco países diferentes seguem os catadores de lixo simultaneamente em uma mesma noite.

Bibliografia

- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Paris: Verdier, 2004.
- DANEY, Serge. *Ciné Journal*. vol 1. Paris: Cahier du Cinéma.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. "Carta a Serge Daney: Otimismo, Pessimismo e Viagem". In: *Conversações*.
- _____. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- EHRENBERG, Alain. *L'individu incertain*. Paris: Pluriel, Hachete, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LINS, Consuelo. *Deux voyages à travers l'Amerique: une approche kaléidoscopique du documentaire*. Tese de Doutorado, Paris, 1992.
- LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Rios Ambiciosos, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Blured borderies*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

O movimento opaco e cego da cidade habitada¹

Henri Arraes Gervaiseau – USP

A história começa no nível do chão, com passos. São miríades, mas não completam uma série. ... Sua massa fervilhante é uma coleção inumerável de singularidades. Os seus passos entrelaçados talham espaços, tecem lugares.²

(Michel de Certeau)

O objetivo do meu trabalho é discutir algumas das opções metodológicas subjacentes ao processo de pesquisa e de gravação do documentário de longa-metragem *Em trânsito*, de minha autoria. O mote principal do documentário é o dia-a-dia de diversos moradores da Grande São Paulo, no trânsito e no transporte coletivo. Por meio deste mote, procuro entender também um pouco do movimento da vida destas pessoas, a sua circulação não apenas física mas também social no espaço da metrópole.

Ao iniciar o projeto, parti da constatação de que em muitas metrópoles latino-

americanas que viveram, no curso do século XX, um processo de urbanização acelerada, a conjugação de territórios espalhados e de sistemas de transporte público relativamente deficientes leva muitos dos seus moradores a passar um longo tempo, diariamente, para se deslocar de suas residências até o seu trabalho, e vice-versa.

Neste quadro, meu interesse principal era sobretudo de descobrir e de mostrar o que ocorre neste longo tempo dedicado ao deslocamento, de colher narrativas sobre experiências cotidianas do ir e vir da residência para o trabalho; bem como de apontar formas de articulação desta vivência com outras esferas da vida dos personagens enfocados.

Considerando, à semelhança do antropólogo francês Marc Augé, que os meios de transporte são também lugares onde as pessoas vivem, e onde, para além do isolamento e da solidão, freqüentes, se tecem relações, amistosas ou conflituais, o meu interesse primeiro era tentar desvendar algumas das relações sociais que se tecem no transcurso do tempo em que viajantes da Região Metropolitana de São Paulo vivem estas experiências de deslocamento.

Cabe ressaltar que, ao iniciar o projeto, meu interesse se voltava não apenas para as experiências de passageiros de meios de transporte coletivo, mas ainda para o confronto destas experiências com a de alguns outros grupos de moradores da metrópole — motoristas de ônibus e de carro particular, motoboys — que também circulam, diariamente, no espaço urbano, e encontram-se, de um modo ou de outro, envolvidos em diversas gamas de relações sociais próprias a este tipo de circulação.

Num primeiro momento, pensei em circunscrever a minha investigação em torno de uma locação estratégica e única, situada no centro da cidade, para onde convergissem rotas de diversos meios de transporte coletivos e individuais, como é o caso, em São Paulo, da estação da Barra Funda, em que passageiros transitam do trem para o metrô, ou para o ônibus. Em volta da estação também circulam motoristas de ônibus e de carro particular, bem como motoboys.

Entretanto, à medida que ia me aprofundando na bibliografia, e desdobrando o diálogo com os meus parceiros de pesquisa, fui progressivamente abandonando a idéia, dramaticamente sedutora, de centrar as gravações do documentário numa locação única e me convencendo da necessidade de identificar critérios de escolha dos locais onde se realizaria a pesquisa de campo mais adequada ao tema de investigação documentária escolhido: a viagem metropolitana³.

Cabe mencionar que, embora não ambicionasse poder compor, ao cabo da pesquisa, uma amostra de personagens representativos do conjunto da Região Metropolitana de São Paulo, a minha idéia era de tentar *extrair*, se assim posso me exprimir, *personagens dos fluxos*. Em outras palavras, tratava-se de buscar encontrar

personagens que circulassem em determinadas regiões da metrópole atravessadas por grandes fluxos de pessoas que usam determinados meios de transporte.

Fui levado progressivamente a perceber que não apenas a estação da Barra Funda não podia ser considerada um centro nevrálgico de convergência destes fluxos, mas ainda que não havia propriamente, em São Paulo, um único centro de convergência, multimodal, mas diversos pólos de convergência, diferentes segundo os tipos de veículos utilizados.

Nesta etapa da investigação, o termo de *não lugar*, proposto por Augé (1992), tornou-se uma categoria central para o desenvolvimento do projeto. Cunhado em oposição à noção sociológica de lugar, o termo designa, segundo o antropólogo francês, realidades distintas mas complementares: as instalações necessárias à circulação acelerada de pessoas e de bens (vias férreas e/ou rodoviárias, estações de trem ou de metrô, terminais de ônibus etc); os próprios meios de transporte envolvidos nesta circulação; as relações que os indivíduos estabelecem com estes espaços — ou ainda, as relações que os indivíduos estabelecem entre si, dentro destes espaços, no curso dos seus itinerários.

Na medida em que são percorridos, salienta Augé, os *não lugares* medem-se em unidades de tempo. Os itinerários dos viajantes metropolitanos têm horários, pontos de partida e de chegada que constituem *um trajeto*. As observações de Augé tiveram um papel fundamental no processo de definição dos locais onde se realizaria a pesquisa de campo. Busquei identificar trajetos representativos de alguns dos grandes fluxos de pessoas que circulam pela região metropolitana de São Paulo.

Com o avanço da pesquisa, consegui identificar, no que tange os meios de transporte coletivos, três grandes regiões, cada uma marcada pela predominância de um determinado tipo de veículo: na zona Sul, o ônibus; na zona Oeste, o trem; na zona Leste, o metrô. Na medida em que o meu interesse se voltava para fluxos de pessoas que diariamente saem de suas residências e se dirigem para o seu trabalho, tendo como destino o centro expandido de São Paulo, decidi que o ponto do trajeto em que se concentraria, inicialmente, a pesquisa de campo, no que tangea estes meios, se situaria no ponto de partida dos trajetos, seja no interior das estações (ou dos terminais), seja dentro dos próprios veículos.

Na zona Sul, a pesquisa concentrou-se em torno do ponto final de dois ônibus; na zona Oeste, na linha Júlio Prestes—Itapevi—Amador Bueno; na Zona Leste, em torno da Estação Corinthians Itaquera. Na medida em que, na região metropolitana de São Paulo, a maior circulação de carros e de motos se dá no interior do centro expandido, decidi, por outro lado, que a pesquisa de campo, no que tangea estes meios individuais de transporte, se concentraria em alguns distritos deste centro expandido, envolvendo pessoas que se dirigem àquele centro, diariamente, para trabalhar.

Uma vez definido o critério básico de localização dos personagens, ou, em outras palavras, para retomar uma expressão cara a Eduardo Coutinho, uma vez definida a nossa *prisão* (os trajetos), eu e minha equipe iniciamos a pesquisa de personagens. Antes de evocar as modalidades de realização desta pesquisa, cabe, preliminarmente, indicar os dois principais tipos de registros previstos, para, em seguida, discutir, de forma mais específica, a peculiaridade de cada um.

O primeiro tipo de gravação prevista consistia no acompanhamento de trajetos de uma gama diferenciada de pessoas anônimas, moradores da metrópole, de suas casas até os seus locais de trabalho. Estava previsto, por outro lado, como indiquei no início do texto, o recolhimento de narrativas destas mesmas pessoas, nas suas residências, sobre as suas experiências cotidianas do ir e vir.

Coordenei esta pesquisa de personagens, sem dela participar diretamente. Uma equipe de pesquisadores percorreu as locações escolhidas e foi tentando estabelecer contato com as pessoas, puxando conversa em filas de ônibus, vagões de trem e de metrô, estacionamentos etc. As informações recolhidas nesta primeira tentativa de aproximação eram sintetizadas numa ficha de personagem padrão. A partir deste contato inicial, segundo a receptividade da pessoa e uma avaliação do seu perfil, os pesquisadores registravam uma curta entrevista. Estas entrevistas serviram de base para a seleção dos personagens, em função da capacidade de cada um de relatar a sua própria experiência. Eu só tive contato com os personagens no momento da filmagem, para preservar o frescor do contato e da conversa.

Na medida em que julguei que as entrevistas com as pessoas selecionadas poderiam ser mais densas a partir do momento em que a equipe tivesse compartilhado com elas, preliminarmente, a experiência da realização de um trajeto, tentamos, sempre que possível, planejar as gravações para que o registro do trajeto de cada personagem fosse efetuado antes do registro do seu depoimento.

O nosso interesse, no caso do registro de trajetos, era tanto de mostrar a heterogeneidade dos espaços urbanos atravessados pelos personagens, quanto de observar gestos e posturas, seja do personagem focado, seja das pessoas em sua volta. Ao registrar cada trajeto, a proposta era, por outro lado, sempre que possível, de ter por fio condutor o ponto de vista do personagem. Nesta perspectiva a câmera devia focar o campo espacial oferecido pelo seu ângulo de visão, em busca da percepção singular do espaço que cada personagem teria ao circular pela cidade.

Cabe ressaltar que o dispositivo de gravação escolhido impunha à equipe uma nova "prisão": não sair do veículo em que o personagem se encontrava. Na medida em que, por outro lado, pretendia, no momento da montagem, poder suscitar no espectador a

sensação da duração dos trajetos, julguei imprescindível que a gravação fosse realizada em vídeo, para que os mesmos pudessem ser captados através de longos planos seqüências.

Parti do pressuposto de que a presença da câmera interfere na realidade observada, embora tivesse instruído a equipe para ser a mais discreta possível durante a realização dos trajetos. A consciência da possibilidade desta interferência me levou a montar o seguinte dispositivo de gravação. No momento do contato inicial com os personagens, na entrada das suas residências, toda a equipe de gravação encontrava-se presente, mas, de modo geral, este encontro inicial da equipe com o personagem, mediada pelo pesquisador (única pessoa conhecida até então por ele), era registrado por uma segunda unidade. Um microfone sem fio era então colocado na pessoa cujo trajeto ia ser documentado pela equipe principal.

A partir do momento em que o trajeto se iniciava, a presença da segunda unidade tornava-se mais esparsa e limitava-se, geralmente, a documentar a gravação da caminhada do personagem principal até a sua entrada no veículo (vagão de trem ou de metrô, carro ou ônibus) bem como a gravação da sua saída do veículo. Dentro do veículo, apenas permanecia a equipe principal. Nos meios de transporte coletivos, a técnica de som e eu, como diretor, procurávamos nos colocar em algum ponto do veículo distante do personagem, para diminuir o impacto da presença de uma equipe de filmagem naquele espaço e propiciar uma interação mais direta entre a câmera (e, evidentemente, as duas pessoas encarregadas da sua operação), o personagem e o seu entorno humano imediato dentro do veículo. No acompanhamento dos trajetos dos automobilistas, apenas a câmera e o seu assistente, e, algumas vezes, a técnica de som, encontravam-se presentes.

Não havia, da nossa parte, a ilusão da possibilidade de registrar situações imprevistas sem que a presença da câmera fosse percebida ou influenciasse o seu desenrolar, mas a preocupação em criar a possibilidade do registro destas situações, tanto aquelas que poderiam ocorrer independentemente da nossa presença, quanto aquelas propiciadas por ela, na certeza do interesse de poder revelar algo da verdade de *seres em situação*⁴.

Cabe ressaltar a importância, neste quadro, do fato de os personagens estarem sendo filmados com um microfone de lapela e do acompanhamento constante e próximo, pela câmera, da ação dos personagens. Podem ser destacados alguns exemplos de cenas gravadas em meios de transporte coletivos. Um de nossos personagens, Guiné, durante o seu percurso de metrô, atende a uma chamada de celular, e a sua fala fornece informações imprevistas e preciosas sobre um episódio recente da história da sua família; Sônia, passageira de ônibus, conversa, na fila de um terminal, com uma companheira de viagem,

sobre a postura do motorista durante uma parte do seu trajeto que acaba de ser gravado, Kall, também usuário de ônibus, puxa conversa com uma vizinha de banco, desconhecida, tematiza a filmagem e se apresenta. Tanto no caso de Sônia quanto no de Kall, assistimos ao encontro casual dos personagens com pessoas anônimas, e registramos uma interação e um diálogo, provocados pela nossa presença.

É claro que outras situações, conhecidas de antemão por meio da pesquisa, também foram registradas, caso, por exemplo, do rito evangélico que ocorre todo dia da semana, às cinco da manhã, no segundo vagão do trem que passa pela estação de Itapevi, em direção à estação Julio Prestes, e do qual participa Antonio, um dos nossos personagens.

Tentamos, sempre que possível, como indiquei acima, planejar as gravações para que o registro do trajeto de cada personagem fosse efetuado antes do registro do seu depoimento. A experiência do deslocamento, compartilhada, criava uma empatia do personagem com a equipe⁵ e uma primeira aproximação, por parte desta, do personagem e do seu trajeto.

Embora presente no acompanhamento dos trajetos, e não me furtando a responder a eventuais interpelações dos personagens, procurei, como diretor e futuro entrevistador, permanecer silencioso, e em posição de retiro, resguardando a conversa e as minhas perguntas para o instante decisivo da entrevista, sempre realizada nas residências das pessoas.

A minha postura, durante as entrevistas, poderia ser qualificada de *neo-coutiniana*: buscar trazer à tona a fala de alguém sobre a sua própria experiência⁶, partindo sempre, no caso, da sua experiência cotidiana de deslocamento, sem deixar de estimular, entretanto, a evocação de fragmentos de sua história pessoal, na busca da compreensão de formas de articulação da sua vivência no transporte com outras esferas da sua condição de existência. E, em última instância, na busca da emergência de uma reflexão, por parte do personagem, sobre a singularidade de sua trajetória como ser *em trânsito* na metrópole paulistana.

Um dos depoimentos mais densos que pode ser citado, nesta perspectiva, é o de Kall, morador do Capão Redondo, filho de uma empregada doméstica e de um pedreiro, *rapper*, estudante de primeiro ano em ciências sociais e integrante da ONG Criança Esperança.

Kall aborda inicialmente o seu dia-a-dia no ônibus. Lembra, na seqüência, a importância do mesmo na sua história de vida, na medida em que passando muitas horas diárias se deslocando, fez, no veículo, muitas amizades; viu companheiros de viagem tocando samba⁷; foi assaltado por jovens da mesma idade e do mesmo bairro que ele. Ao lembrar do assalto ocorrido no ônibus, Kall evoca o diálogo que travou com os assaltantes, enfatizando

o argumento que apresentou para não ser roubado: a relativa proximidade social e física que, de certo modo, os unia. A evocação desta ocorrência leva progressivamente Kail a reflexões mais abrangentes sobre a condição dos jovens na periferia, intimamente relacionadas à questão do tempo, ou, mais precisamente à sua falta.

Busquei sempre, por outro lado, apostar, durante a entrevista, na espessura da relação intersubjetiva entre mim e o meu interlocutor, sem perder de vista a natureza peculiar da circunstância da conversa, mediada pela presença da câmera e da equipe⁸, ciente da importância da duração dos planos ser generosa, para que fosse possível compor "um olhar e uma escuta capazes de satisfazer às demandas de uma descrição fenomenológica, com uma abertura para o acontecimento e uma compreensão não escorada em categorias predefinidas, atenta ao que permite ao entrevistado pontuar o processo, o ritmo da cena"⁹.

A recorrência, relativamente espontânea, das alusões à dimensão religiosa, entre as pessoas de condições mais modestas, foi uma das maiores surpresas que tivemos no curso do processo de gravação das entrevistas. No confronto do conjunto das entrevistas, que envolveram pessoas de condições sociais bastante heterogêneas, ressalta a constante referência a situações de violência, notadamente de assaltos.

Cabe notar que nos dias de gravação dos depoimentos, o câmera da segunda unidade tinha por tarefa registrar o percurso do conjunto da equipe até a residência dos entrevistados, bem como momentos da interação da equipe principal com o personagem antes, durante e depois da entrevista — registrada pela equipe principal.

Aqui, bem como no momento do registro da gravação do acompanhamento dos trajetos, a idéia era, além de possibilitar a futura revelação de parte das condições de produção do filme, de poder sugerir, visualmente, o nosso movimento, *fugaz*, de aproximação da condição destes seres em trânsito na metrópole paulistana, no curso do processo de realização do documentário. No texto que inspirou o título do presente trabalho e muita influência exerceu sobre a minha formação, de Certeau salientava:

Os praticantes comuns da cidade moram "lá embaixo", abaixo do limiar onde a visibilidade começa. Eles caminham – uma forma elementar dessa experiência da cidade; eles são caminhantes. Wandersmanner, cujos corpos acompanham resolutamente um "texto" urbano, que escrevem sem serem capazes de lê-los... É como se as práticas que organizam a cidade habitada se caracterizassem pela cegueira. As redes dessas escrituras que se movem e se entrecruzam compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços: em relação a representações, permanece

*diária e indefinidamente outra.*⁹

Tentei, com este documentário, me situar neste *lá embaixo*, em busca de poder contar fragmentos desta história múltipla da São Paulo de hoje.

Notas

¹ Retomo esta expressão de Michel de Certeau. O ensaísta francês se interessava por práticas espaciais estranhas ao espaço "geométrico" ou "geográfico" das construções visuais panópticas. Segundo ele, "essas práticas do espaço referem-se a uma forma específica de operações (modos de operar), a uma outra espacialidade (uma experiência de espaço antropológica, poética e mítica) e a movimentação opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, migratória, ou metafórica, insinua-se assim dentro do texto claro da cidade planejada e legível." CERTEAU, 1980: 173.

² CERTEAU, 1994: 28.

³ Canclini sublinha que as viagens metropolitanas oferecem perspectivas novas para a antropologia e as demais ciências sociais. Segundo ele, estudar as viagens requer uma mudança do olhar antropológico, demasiado habituado a trabalhar com territórios de investigação *fixos*. Ver CANCLINI, 1996.

⁴ Para retomar uma expressão sartriana, recentemente lembrada por Ismail Xavier em um artigo sobre o cinema de Eduardo Coutinho. Ver XAVIER, 2003: 229.

⁵ No caso específico dos automobilistas, contrariamente ao que acontecia nos meios de transporte coletivos, em que a atenção da equipe se fixava na relação do personagem com o seu entorno, um diálogo intermitente se estabelecia, freqüentemente, entre Adrian (o nosso câmera) e o personagem, pela própria natureza intimista do espaço do veículo, a respeito de detalhes do trajeto ou de pequenas ocorrências advindas durante o mesmo (como a presença, num sinal, de malabaristas).

⁶ "No centro do seu método (i.é, de Eduardo Coutinho), está a fala de alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos a sua condição social". XAVIER, 2003: p.223.

⁷ "Eu lembro que em 89, 90, 91, 92, eu trabalhava de office boy e eu pegava o ônibus Hospital das Clínicas. Toda sexta-feira tinha um encontro, tinha um samba no buzão das 6:30...Um samba de primeiríssima qualidade, porque meu, pra voltar numa sexta-feira pra sua quebrada, velho, era 3 horas".

⁸ Retomo a expressão "espessura da relação intersubjetiva", neste contexto, de Ismail Xavier. Ver XAVIER, 2003: 223 e 230-231.

⁹ XAVIER, 2003: 225.

¹⁰ CERTEAU, 1980: 173-174. Cabe ressaltar que Certeau lembra que Descartes, nas suas *Regulae*, fazia do cego o garante do conhecimento das coisas e dos lugares contra as ilusões e enganos da vista.

Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- BALBIM, Renato. *Práticas espaciais e informatização do espaço da circulação. Mobilidade cotidiana em São Paulo*. Tese de doutoramento. Departamento de Geografia Humanas, FFLCH—USP 2003.
- CANCLINI, Néstor García. Los viajes metropolitanos, in: CANCLINI, N.G. et alii: *La ciudad de los viajeros. Travesías y imaginários urbanos. México, 1940-2000*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Editorial Grialbo, 1996, p. 10-41.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: UGE – 10/18, 1980.
- CERTEAU, Michel de. *Andando na cidade*, in: BUARQUE de HOLANDA, Heloisa (org.): *Cidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. N.23, 1994, p. 20-31
- XAVIER, Ismail. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. in *Cinemas*, n°36. outubro/ dezembro 2003, p.221-235.

Dois massacres

Tunico Amancio – UFF

Nosso campo de reflexão aqui é o imaginário do cinema latino-americano. Colocado entre a tradição cinematográfica narrativa de matriz hollywoodiana e o modelo dito moderno, caudatário das inovações estético-políticas estabelecidas a partir da década de 60 pelo *nuevo cine latino-americano*, vamos pensar alguns trânsitos entre as duas correntes, alguns diálogos, algumas interfaces. Para isto vamos trazer ao primeiro plano este campo do meio, este meio de campo, onde as imagens abandonam sua filiação canônica e se unem e desunem como num jogo, em que o final certamente não atribuirá preponderância a nenhum dos dois. Para demonstrar esta afinidade entre os dois campos evocaremos um terceiro, um novo e indispensável elemento para uma comparação – *um tertium comparationis* – e tentaremos estabelecer enfim o que ambos os termos têm em comum, sublinhando sua semelhança. Os três termos serão sustentados pelo mesmo universo imaginário, de grande peso em nossa memória sul-continental: o enfrentamento entre camponeses e forças militares. Um embate que mobiliza nossa emoção, por seu

caráter alegórico de uma situação de exclusão existente em todos os nossos países, e que aciona ao mesmo tempo nossa racionalidade, para que elas ultrapassem o horror da constatação e se transformem em ações propositivas que possam reverter tal estado de coisas. Uma certa tradição do cinema latino-americano trabalha com esta proposição na medida em que reivindica uma fala diferente dirigida a um espectador particularizado, com ênfases distintas criadas no decorrer de sua história. O virtual espectador desses filmes passa a ser um elemento essencial na montagem do nosso raciocínio, periodicamente utilizado como a medida das coisas, a meta absoluta de todo o processo de criação.

Definido nosso território de ação – o cinema latino-americano (sem nos debruçarmos aqui sobre todas as contradições que o termo evoca) -, explicitado nosso tema cinematográfico e sugerida a relação particular com uma dada platéia, nos propomos a investigar momentos de representação em dois filmes de países diferentes (Peru e Bolívia), filmados em épocas distintas, tratando do massacre perpetrado por militares contra populações marginalizadas. Começamos por situar alguns postulados de seus dois realizadores, Jorge Sanjinés e Francisco Lombardi, em função dos efeitos pretendidos junto a seus respectivos públicos. Os filmes são: *El coraje del pueblo* (1971), sobre um massacre ocorrido em 1942 nas minas de Catavi, e *La boca del lobo* (1988), outra matança ocorrida num povoado peruano, uma patrulha militar contra uma população de civis ameaçados pelo Sendero Luminoso, ficção baseada num fato real. Estes são os dois termos de comparação. O terceiro termo será descrito e interpretado, sucintamente, na esperança de que seja um elemento ativo na elucidação das obras. Rudolf Wittkower, no livro *A migração dos símbolos*, afirma que uma "análise descritiva não poderá jamais explicar o porquê de uma tal escolha, de tal combinação, de tal modificação ou de tal re-interpretação dos signos", mas isto não nos impede de querer elucidar a significação expressiva das obras. E ele avança no sentido de nossa investigação quando diz que será sempre difícil que se explique "porque as obras de qualidade e as mais abomináveis vulgarizações manifestam às vezes os mesmos sintomas"¹, falando aqui de pulsões, conscientes ou não, das quais o estilo é uma manifestação.

A descrição é facilitada a qualquer um capaz de ler corretamente as convenções da representação. Já a interpretação é um campo de acesso mais restrito, ainda mais se formos estabelecer um terceiro nível de leitura, o da significação múltipla ou combinada, operação sempre menos controlável².

O mesmo Wittkower afirma que símbolos visuais não conhecem fronteiras³, mas a inteligibilidade universal só se aplica a elementos relativamente simples, sendo o Homem a única experiência comum possível, advinda de uma conceitualização coerente, sancionada pelo hábito e pela tradição.

Jacques Aumont amplia o raciocínio dizendo que no cinema, uma das poucas máquinas existentes para evitar a perda das imagens (na medida em que multiplica sua circulação), toda imagem provém de outras imagens, a imagem cinematográfica sendo atravessada por dinâmicas múltiplas. Ele se refere à imagem tomada como lugar do "pensamento figurativo", capaz de fabricar o mundo para que ele se pareça com o mundo e, ao mesmo tempo, capaz de lhe acrescentar um poder próprio. Um poder diferenciado de seu poder analógico, uma noção já trabalhada pelas vanguardas cinematográficas dos anos vinte: a de que a imagem do cinema é interessante desde que não se contente com a analogia, mas com outra coisa, algo que "exceda" a semelhança, que a contorne, para alcançar imediatamente aquilo que podemos chamar de um simbolismo. O autor concorda com muitos outros que reconhecem que a eficácia das imagens é superior à das palavras e que a linguagem cinematográfica é onde esta eficácia das formas se torna mais nítida.

Aumont continua: o que a história dos filmes – e não apenas dos filmes de ficção – constantemente confirmou é que *a invenção das obras de cinema se faz pela retomada de obras anteriores*. Ele analisa um arco histórico que vai desde a *nouvelle vague* de Godard até o cinema de Brian de Palma, sem desprezar sequer Walt Disney, usando o exemplo das bonecas russas para definir *camadas de citações que se superpõem, falando em reaproveitamento, em entrelaçamento, em costura de motivos, numa história pautada nessas relações entre imagens*. Ele cita Edouard Manet em seu *Le déjeuner sur l'herbe* se apropriando de uma gravura de Marcantonio Raimondi – *The judgment of Paris* – para falar da proposta moderna de retomada de formas *sem* conteúdos associados, um gesto que permaneceu muito tempo compreensível exclusivamente na esfera da arte, já que "ele só podia ser recebido pelo público se negociado um acesso a seu modo de utilização". Aumont prossegue afirmando que o "cinema pode produzir e produziu estes efeitos nos filmes de arte e nos filmes mais desprovidos de perspectiva artística, e sobretudo nesse *entre-deux*, nesse intervalo, bastante ambíguo, fundador de toda a cinefilia, em que co-habitam a exigência de invenção (artística) e a exigência de repetição (contrapartida de sucesso comercial).⁴

Esses argumentos ilustram esta especulação, porquanto tendem a buscar nas imagens camufladas em outras imagens um *entretempo*, uma herança viva que só a arte propicia porque requer uma intensa participação emotiva. Então reafirmamos o incessante processo de nascimento, degenerescência e renascimento das imagens. Cada nova geração não se contenta em ir buscar significações nas simbologias do passado, mas cria novos sentidos modificando e reutilizando os antigos símbolos. Assim como pode perpetuar símbolos arcaicos esvaziando-os de seus conteúdos.⁵

Então chegamos a nossos filmes e à memória profunda dos descompassos de nossa colonização e vamos ter aí um terreno fértil para o trânsito de imagens que opõem de um lado os excluídos e de outro os agentes da repressão. Não importa quais sejam suas armas nem o teor da resistência, o fim trágico para todas essas tramas está previsto em quase todas as narrativas que brotam na América Latina. E este fim determina que o meio de tornar visível a opressão é *reencená-la continuamente*, com todas as cores e sons, *para que o espetáculo da violência seja um sinal da revolta possível*. Encenação que pode ser conseguida por meio de um cinema feito de *dentro para fora*, no qual as massas protagonizam a história (deixando fora o herói individual), no qual se busca a vitalidade da união, da marcha conjunta com o povo para criar com ele uma arte coletiva, uma arte revolucionária por ter como pressuposto a verdade no seio da coletividade, como diria Sanjinés⁶. Ou se aproximando da realidade para descobri-la a partir da violência, um tema capaz de unir a todos, concretizada numa obra pensada com rigor formal, estimulando a criatividade e seu funcionamento próprio, com o fim de se atingir a um conhecimento de nós mesmos, no dizer de Francisco Lombardi.⁷ A quem interessa, expressamente, que os temas subjacentes (a desintegração cultural, o machismo, a intolerância, o fascismo, entre outros) aflorem na imagem geral do filme porque só assimilando os problemas de fundo é que se pode compreender melhor a situação narrada, reflexo de um conjunto de condições sociais e culturais muito antigas e que vão seguir marcando os acontecimentos futuros. Acercar-se de um pedaço de realidade para refletir sobre temas coletivos.

Já estão delineadas aqui as bases que sustentam a construção retórica dos dois filmes. Mas, por enquanto, na tela, ainda se encena o massacre. De um lado, a memória do horror do tempo suspenso, a responsabilidade compartilhada, a lenta e vigorosa caminhada até o genocídio, os códigos da solidariedade, o dar-se as mãos, o conforto da sensação de multidão, mesmo em perigo. De outro, a segurança da força e das armas, o encanto da instituição e da ordem, a responsabilidade diluída, os códigos de obediência, o poder. E então as palavras de ordem, os gritos, o pipocar dos tiros. As *imagens-choque*, as *imagens-bala*. O silêncio da morte e a voz de comando. *Uma irremediável paisagem latina*.

Os condenados da terra, a vala comum, a volta ao esquecimento, numa mistura de imagens que implode a representação.

Quando da apresentação do presente trabalho no VIII Encontro Anual da Socine, foi preparado um vídeo contendo uma montagem de trechos dos dois massacres descritos nos filmes citados, em que se buscou uma unidade narrativa a partir dos fragmentos escolhidos. Graças à supressão de alguns planos e à ligeira mudança cromática das duas cópias, conseguiu-se um efeito de continuidade passível de ser questionado só por quem tivesse enorme intimidade com *El coraje del pueblo* e *La boca del lobo*. Quem não conhece

bem os dois filmes crê tratar-se de uma única obra, graças à montagem da chegada dos manifestantes e do confronto com a polícia, de onde resulta o massacre, mesmo contando com a diferença estilística de cada uma das obras. Depois de apresentada esta versão, a tela divide-se em duas e vemos os filmes cada um em sua integralidade. Preservamos o início do tiroteio e o recolhimento dos cadáveres como momentos de sincronia. O resultado mostra um diálogo muito interessante entre os dois filmes, nos quais imagens se repetem, em ambas as telas, com uma afinidade espantosa.

El coraje del pueblo foi filmado no altiplano andino, nos acampamentos mineiros de Catavi e Siglo XX.⁸ A multidão entra em quadro, Maria Barbola à frente. São trabalhadores mineiros, mulheres e crianças que reclamam melhores salários. Do outro lado, um destacamento de soldados bem armados prepara suas armas. Seguimos o movimento das pessoas, junto à câmera. Estamos com elas, vendo-as de dentro da marcha, avançando e periodicamente temos no contra-plano a milícia, que em determinado momento abre fogo contra a multidão. As pessoas caem, arrastam-se ou fogem, outros socorrem os feridos.

Um filme feito no lugar dos acontecimentos, com a participação das testemunhas e sobreviventes do massacre original, quatrocentos mortos, mais de mil feridos. Gente do povo, não atores.

El coraje del pueblo é mais que um filme engajado, é uma espécie de laboratório dramaturgico, onde o diretor pretendia incorporar em seu trabalho cinematográfico a criatividade do povo. Um filme inspirado nas propostas teóricas de Serguei Eisenstein sobre o caráter do personagem principal, sobre a necessidade de expressar uma história coletiva por meio de um protagonista coletivo. Por isto a tentativa de quebra da visão idealista da cultura e a busca da expressão de uma identidade própria, ligada ideologicamente à cultura popular. Antes de mais nada, uma recusa do comportamento amorfo imposto pelo neo-colonialismo, afirmação do desejo de inventar livremente a partir da experiência viva. Um cinema voltado para a *captação das estruturas mentais e dos ritmos internos do povo*, estrutura que vai se revelar no uso do plano-seqüência, *continuum* dramático montado sobre a leitura realista de um determinado fato. No caso de *El coraje del pueblo*, um massacre que foi filmado “ininterruptamente desde o momento em que a multidão descia das colinas até o ponto da planície onde é alcançada pelos disparos. Os fotógrafos estavam filmando um *massacre real*. E um grande número de cenas simultâneas devia ser recriado ali mesmo, muito velozmente, para que não se perdessem, porque não poderiam repetir-se nunca mais, como na realidade”⁹. A cena do massacre, realizada para o cinema pelos sobreviventes, seus parentes ou amigos, daria-se uma só vez, num processo que se desencadeava perante a câmera uma única vez. Imagens recordadas

pelo povo, ativando sua capacidade de fabulação, a equipe de filmagem transformada em instrumento do povo, aberta à participação criativa das pessoas empenhadas em recordar os acontecimentos. Forma aberta, expressão autêntica, recomposição do tempo de ação "natural", o programa de Jorge Sanjinés implica uma aceitação da cosmogonia camponesa e indígena, mais do que a elaboração ou transposição de seus valores para um outro veículo. Sanjinés acerca-se do povo e tenta ser seu porta-voz, alargando o tempo cinematográfico. Inibindo o corte, recusa a dramaturgia tradicional, busca a filosofia da solidariedade e da recusa do individualismo, renegando o *close* e o primeiro plano, seus personagens em planos gerais coletivos, épicos, não fragmentados. Movimento solto, nervoso e irregular da câmera na mão ou o deslocamento suave da câmera em movimentos circulares, ou composições fixas e todo o tempo sobre um só pedaço de paisagem.¹⁰

Voltemos a Sanjinés para discutir a experiência boliviana, quando ele descreve a filmagem de *El coraje del pueblo*, narra a ação e comenta o modo de filmar, reafirmando o caráter realista da encenação, conseguida pela ação ininterrupta e pela existência de quatro ou cinco câmeras em operação, sincronizadas. Reviver o massacre seria atualizar as razões para que tenha acontecido. Mais do que uma mostra espetacular de um evento histórico, a cena é o redimensionamento da opressão para seus *atores*, figuração e platéia do próprio drama.

Do outro lado da linha escolhida para este trabalho encontra-se o filme *La boca del lobo*, filmado em 1988 pelo peruano Francisco Lombardi. Trata-se da história de uma patrulha militar antiterrorista (contra o Sendero Luminoso, sempre invisível), que chega a Chuspi, um povoado andino. Nela vem também um jovem chamado Vítin Luna, com a ilusão de fazer carreira militar. Seus superiores vão, entretanto, perder o controle da situação e também ordenar um massacre da população civil. O jovem vai ser obrigado a escolher entre a obediência militar cega ou sua própria consciência.

Aqui, estamos no domínio do cinema espetáculo. Pelos enquadramentos, pelo *casting*, pela retórica desenvolvida, numa mistura de ação e drama que figura nos modelos de representação de Hollywood. Nenhuma transgressão formal, nenhuma prerrogativa revolucionária. Trata-se apenas de trazer a primeiro plano uma história nacional (peruana), dentro de um modelo de fácil assimilação. Nenhuma inovação, nenhum procedimento de filmagem inabitual. O que interessa é o tema, a fábula, e não o discurso, a maneira de associação das idéias.

O filme vai reproduzir também um massacre campesino, mas nele vamos ver uma importante mudança de ponto de vista, já que a câmera se comporta como se fosse apenas uma observadora e não um personagem participante, como no caso de *El coraje del pueblo*. O povo é tratado como personagem, mas a câmera não fala

em nome dele: ela documenta o evento, criando um posto de visibilidade, o olhar de Vítin Luna, o velho herói das narrativas clássicas, de certa empatia por ser um militar em crise, testemunha da falência do exército perante o inimigo invisível e uma chusma tratada como conivente. Confrontados os dois massacres, veremos que, tematicamente, eles são assustadoramente parecidos, variando apenas as ênfases colocadas no objeto observado. No nosso caso, a crise de Vítin, mais do que o massacre popular.

Os filmes vistos em uma disposição disjuntiva servem para nos lembrar do poder da imagem e da facilidade de sua manipulação. Um, o filme boliviano, centrado na adesão a um processo de representação do popular, a diluição da perspectiva mitológica do herói individual, a não-fragmentação da matéria expositiva pelo recurso ao plano-seqüência, e, mais importante, um filme feito por e para seus próprios espectadores, os camponeses e a população camponesa peruana. Um filme dirigido como um manifesto, para seus próprios leitores.

O outro, o peruano *La boca del lobo*, também revolvendo a chaga da sua modernidade como nação de economia periférica, feito para um espectador urbano, não qualificado, não nacionalizado – um espectador ideal do cinema.

Um filme feito dentro das normas de uma linguagem que se quer internacional, com elementos de tipicidade, um filme para agradar ao mundo.

Ambos os filmes, em sua diferença dialógica, representam uma tentativa de levar às telas o drama latino-americano da exclusão, da localização periférica, da miséria e da violência. Se seus recursos narrativos são também diferentes, é porque são diferentes suas estratégias de convencimento, suas perspectivas de veiculação e a predeterminação de suas platéias.

A aproximação desses dois filmes se dá pelo conteúdo de grande impacto emocional e, só para alguns exegetas, pela expressão de sua forma. O cinema, diversão popular, espetáculo concebido para grandes audiências, sempre se alimentou desses eventos capazes de trazer emotividade a seu público fiel. O essencial é que os filmes sejam vistos, que circulem e cada qual reveja por meio de cada um deles, suas narrativas sobre o mundo.

Colocados em sua sincronicidade na tela, eles revelam um diálogo espantoso entre suas imagens, captadas em momentos distintos, a partir de pressupostos políticos bem diferentes, atrelados a modos de produção não coincidentes, falando de realidades sociais e históricas bastante díspares. Finalmente, imagens sem fronteiras.

A memória desses dois massacres, entretanto, constitui um pedaço de nossa experiência latina, e sua permanência no imaginário cinematográfico é a prova de que ela se alimenta de massacres reais que nem sempre serão conhecidos, nem rememorados.

Notas

¹WITTKOWER, Rudolf. *La migration des symboles*. Paris: Thames & Hudson, 1992, p. 30.

²Ibid., p.30-31

³Ibid., p. 13

⁴AUMONT, Jacques. Une image peut en cacher une autre. In : GERVEREAU, Laurent (org.) *Peut-on apprendre à voir?* Paris : L'Image/École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1999, p.261.

⁵WITTKOWER, *Op. cit.*, p. 33.

⁶SANJINÉS, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo Veintiuno, 1979, p. 80.

⁷BEDOYA, Ricardo. *Entre fauces y colmillos – las películas de Francisco Lombardi*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, 1997, p.179-181.

⁸SANJINÉS, *Op. cit.*, p. 226-241.

⁹AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 1995, p. 264.

¹⁰GABRIEL, Teshome H. Towards a critical theory of Third World films. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul (org). *Questions of third cinema*. London: British Film Institute Publishing, 1989, *apud* AVELLAR, *Op. cit.*, p. 258.

Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffmann, Freud e o estranho

Rogério Ferraraz - FIZO/SP

Dentre os aspectos intrigantes observáveis nos filmes do diretor norte-americano David Lynch, um deles é a sensação de incômodo causada a partir de situações cotidianas e cenas decorridas em ambientes comuns e familiares. Em toda sua filmografia, encontram-se vários exemplos dessas situações elaboradas para criar tal efeito perturbador. Irei concentrar meus comentários apenas em *Veludo azul* (*Blue Velvet*), de 1986.¹

Após os créditos de abertura, a câmera focaliza o céu, de um azul intenso. A música de fundo é exatamente *Blue Velvet*, clássico da canção *pop* romântica dos anos 50. A câmera desce e mostra rosas vermelhas, com uma cerca branca por trás e o céu ao fundo. As três cores da bandeira norte-americana que compõem esse quadro inicial são saturadas, intensas, como também são as cores das imagens seguintes: um bombeiro que passa pendurado no caminhão e acena para a câmera; tulipas amarelas diante de uma cerca branca novamente; uma policial que ajuda crianças de uma escola

a atravessarem a rua; um velho regando o gramado de sua casa; enfim, cenas ternas de uma típica cidadezinha norte-americana.

Depois de aparecer o velho molhando a grama, há um corte, e a câmera focaliza uma senhora – imagina-se que seja a mulher daquele homem – sentada num sofá e olhando fixamente para frente. Após novo corte, mostra-se uma televisão antiga e um filme sendo exibido: trata-se de uma cena típica de filme policial, em preto e branco, em que aparece apenas uma mão apontando um revólver. Novo corte e o homem regando o gramado é mostrado novamente. Ele tenta puxar a mangueira, que está enroscada num arbusto – como um plano detalhe evidencia. O ruído da água acumulando-se é amplificado. O homem, então, sofre um enfarte e cai. O volume da música vai diminuindo e o espectador começa a ouvir ruídos estranhos, extradiagéticos. Um cachorro e um bebê, que mal consegue andar, chegam perto do homem caído. O cachorro começa a brigar com a água. É possível escutar tanto os latidos do cão, diagéticos, quanto os ruídos estranhos e a música de fundo, ambos extradiagéticos. Há um corte e, em câmera lenta, num plano mais aproximado, o cachorro tenta morder a água, que continua a jorrar. Após novo corte, o volume da música é diminuído até cessar por completo. A câmera começa a se movimentar, como que seguindo a água pela grama. Os latidos do cachorro não são mais audíveis. Os ruídos extradiagéticos vão se acentuando. A câmera, então, penetra no solo, preenchendo a tela com cores escuras, sombrias até focalizar besouros pretos movimentando-se de modo frenético. Os ruídos deles são intensos, parecendo sons produzidos por animais gigantescos. Ocorre, então, um corte seco, brusco. Os ruídos cessam. A câmera mostra uma placa colorida, em que se lê “WELCOME TO LUMBERTON”, e ouve-se uma música alegre e um locutor da rádio W.O.O.D. acordando os moradores da cidade, ao som de uma moto-serra.

Lynch trabalha com a idéia de prólogo: o homem que teve o enfarte, como o espectador saberá mais tarde, é o Sr. Beaumont, pai de Jeffrey (Kyle MacLachlan), que irá visitá-lo e se tornará o protagonista do filme, ao encontrar uma orelha humana decepada e resolver investigar aquele grotesco achado por conta própria, mergulhando no lado obscuro e sinistro daquela cidade.

Assim, o cineasta apresenta elementos que, desde as cenas iniciais, criam uma inquietante estranheza, como o excesso hiper-realista das cores primárias saturadas. Michael Atkinson, em seu ensaio sobre o filme, chegou a afirmar que o início de *Veludo azul* “dá ao espectador a impressão de nunca ter visto antes um filme colorido”.² Outros elementos são o bombeiro que acena para a câmera; a exacerbação dos detalhes do cotidiano; o fragmento de um *film noir* inserido entre as cenas coloridas e alegres; uma composição imagética insólita que engloba um velho caído, segurando uma mangueira,

que ainda jorra água, e sendo observado por um cão e um bebê; os ruídos acentuados, extradiagéticos, e os besouros que parecem gigantes por causa da penetração da câmera no interior da terra, dando aos ruídos anteriores um caráter diegético.

Para analisar esse efeito de estranhamento causado pelo filme de Lynch, é inevitável que se retome um dos conceitos fundamentais de Sigmund Freud, o de *unheimlich*, definido pelo austriaco, num texto de 1919, intitulado justamente *Das Unheimliche* ("O Estranho").

Freud teve a iniciativa de elaborar uma análise para encontrar uma ponte possível entre os estudos psicanalíticos e os tratados estéticos. Chegou ao tema do *unheimlich*, que, segundo ele, relaciona-se com o que é assustador, com o que provoca horror e medo. Freud, no entanto, observava que a palavra nem sempre era usada num sentido claramente definível, de modo que se corria o risco de considerar *unheimlich* tudo o que causasse medo de forma geral. Ele, então, explica:

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra "estranho" no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.³

Para exemplificar o que seria o estranho, ligado aos elementos conhecidos e familiares, Freud utilizou-se do conto *O homem da areia*, do escritor E. T. A. Hoffmann, um dos principais nomes do romantismo alemão.

A história original do Homem da Areia vem de um conto infantil, narrado para crianças que não querem dormir. O Homem da Areia seria a figura responsável por soprar areia nos olhos delas, para fazê-las dormir e sonhar. O conto de Hoffmann confere a tal figura aspectos aterrorizantes. Trata-se da história de Natanael, que troca cartas com a namorada Clara e o irmão dela, Lotário. Descrevendo lembranças da infância, Natanael conta que sua mãe costumava ameaçá-lo, dizendo que o Homem da Areia apareceria se ele não fosse dormir na hora certa. A ama da sua irmã mais nova conta para ele que se trata de um homem mau, que joga areia nos olhos das crianças quando elas se recusam a dormir. Os olhos, então, saltam sangrando da cabeça, ele os recolhe e leva-os para a Lua, a fim de alimentar seus filhotes, que têm bicos retorcidos como corujas. Para Natanael, tal

figura era uma presença real, pois, sempre que se recolhia para seu quarto, ouvia passos pesados subindo as escadas de sua casa e, logo após, seu pai trancava-se com alguém no escritório. Natanael acreditava que o visitante de todas as noites era o tal Homem da Areia.

Determinado a descobrir quem era o assustador Homem da Areia, Natanael esconde-se no gabinete do pai, atrás de uma cortina que vedava um armário. Surpreende-se ao ver que o visitante é Coppelius, advogado e amigo da família. Após o choque inicial, o garoto é descoberto e quase tem seus olhos arrancados por Coppelius, mas é salvo por seu pai. Tempos depois, o pai de Natanael morre numa explosão. Natanael muda-se de cidade, para continuar seus estudos. Certo dia, um homem bate a sua porta. Natanael acredita ser Coppelius, mas este se apresenta como Coppola, um vendedor de óculos. Natanael descobre que Coppola é amigo do professor Spallanzani, que mora na casa em frente da sua residência, de onde ele, Natanael, podia observar Olímpia, uma jovem de beleza imaculada. Apaixona-se por ela e ambos começam a namorar, mas Olímpia mostra-se fria e incomunicável. Para espanto e desespero de Natanael, ele logo descobre que aquela mulher, que tanto o encantara, é, na verdade, uma boneca de cera, um autômato. Nesse momento, ele tem certeza de que Coppola e Coppelius são a mesma pessoa: o tão temido Homem da Areia. Natanael volta, então, para sua cidade e retoma o namoro com Clara, mas quando, num certo dia, avista Coppelius/Coppola, acaba se atirando de cima de um prédio e morre na queda.

Esse limitado resumo não dá conta de toda a riqueza do conto de Hoffmann, mas serve para apresentar suas linhas gerais. Alguns pontos relevantes devem ser destacados: a própria figura do Homem da Areia e o medo de ter os olhos arrancados por ele; a descoberta de que o Homem da Areia não era mais um “espantalho das histórias da carochinha”, mas Coppelius, o amigo do pai de Natanael, um monstro horrível e assustadoramente real e familiar; a boneca “viva” Olímpia e o efeito estranho que ela também causa; a questão do duplo (*doppelgänger*), relacionada tanto com Coppelius/Coppola como com a boneca Olímpia; e a incerteza em relação aos fatos narrados.

Lynch apropria-se dessa lógica ambígua e perversa do conto de Hoffmann para estruturar *Veludo azul*. Essa lógica manifesta-se, principalmente, por meio do fetichismo e do voyeurismo dos protagonistas Jeffrey, de *Veludo azul*, e Natanael, de *O homem da areia*, e das relações edipianas – e seus desdobramentos – relacionadas com as experiências pelas quais passam.

No conto, Natanael assume, em diversos momentos, o papel de *voyeur*: levado por um impulso irresistível, esconde-se atrás das cortinas do escritório para espiar quem era o homem que se encontra todas as noites com seu pai – e que Natanael acredita ser o Homem da Areia; compra um binóculo de Coppola para

espionar Olímpia, a bela moça que mora na casa em frente da sua; etc.

Em *Veludo azul*, Jeffrey também desenvolve o *voyeurismo*, espiando a cantora Dorothy de dentro do armário. Esta cena ocorre porque, depois de ter encontrado a orelha no início do filme, Jeffrey a leva para o detetive local, um antigo vizinho de bairro, mas decide investigar por conta própria, com a ajuda da filha do detetive, a angelical loira Sandy (Laura Dern). Ela lhe conta que ouviu conversas entre os policiais envolvendo a cantora decadente Dorothy Valens (Isabella Rossellini), a Mulher de Azul, uma bela morena que se apresenta numa boate da cidade. Ele vai até o apartamento dela, fingindo ser um agente sanitário, e consegue roubar as chaves do lugar. Retorna, então, à noite, enquanto Dorothy está cantando no bar. Quando percebe que alguém está entrando no apartamento, esconde-se rapidamente no armário, que ficava na sala.

Ele passa a espiar Dorothy. Depois que Jeffrey faz um barulho sem querer, ela desconfia, vai até a cozinha, pega uma faca e abre a porta do armário, descobrindo-o. Ela o ameaça, ferindo seu rosto, e manda que ele tire a roupa. Dorothy ajoelha-se e começa a fazer sexo oral no rapaz, perguntando se ele gosta daquilo e gritando para que ele não olhe para ela. Quando ela o puxa para o sofá, alguém começa a bater à porta. Jeffrey esconde-se novamente no armário e vê Frank Booth (Dennis Hopper), um homem violento e que inala gás hélio através de uma máscara. Com o gás, Frank fica alterado, começa a chamar Dorothy de “mamãe” e manda que ela abra as pernas. Diz, então, que o “bebê” quer foder e estupra Dorothy, mordendo um pedaço de veludo azul. Fica sugerido que Frank havia seqüestrado o marido – Don – e o filho – Donny – de Dorothy e obrigava-a a fazer sexo violento. Mas, ao mesmo tempo que ela mostra ódio e repúdio, também deixa transparecer um certo prazer no ato. Depois que Frank vai embora, Jeffrey sai do armário e socorre Dorothy, que diz querer morrer. O rapaz transmite, ao mesmo tempo, piedade e desejo por aquela mulher.

Toda essa seqüência passada no apartamento de Dorothy é calcada em elementos do *voyeurismo*, exibicionismo e mito de Édipo. Jeffrey assume o papel de *voyeur*, ao esconder-se no armário e passar a espiar Dorothy. Ela, por sua vez, passa do papel de objeto passivo de observação – ela não sabe, no início, que está sendo vista – para o de exibicionista – quando ela está fazendo sexo com Frank, sabe que está sendo espiada por Jeffrey.

A construção desta cena sugere uma metáfora com a própria condição do espectador de cinema – que se identifica com o jovem Jeffrey. Esta relação é comentada pelo próprio Lynch, que diz que “ver um filme é realmente um ato de voyeurismo”.⁴ Não é por acaso que o diretor tem uma certa preferência por histórias policiais, pois a figura do detetive está muito ligada à do *voyeur*: todo detetive é, de fato, um *voyeur*. Em *Veludo azul*,

há um diálogo interessante, pouco antes de Jeffrey entrar no apartamento de Dorothy. Ele está no carro com Sandy. Ela, uma jovem colegial, filha bem comportada de um delegado de polícia, está assustada e excitada com aquela situação inédita que Jeffrey está lhe possibilitando. Sandy diz: "Eu não sei se você é um detetive ou um pervertido". Ao que Jeffrey lhe responde: "Bem, isso eu tenho que saber e você, descobrir".⁵

Naquela seqüência de sexo entre Frank e Dorothy, outro elemento ligado à psicanálise se apresenta: a questão edípica. O pai de Jeffrey sofreu um enfarte e está imobilizado numa cama de hospital, enfiado num tenebroso aparato mecânico, ao mesmo tempo moderno e antiquado, tentando falar, mas não conseguindo. Ao surgir em cena, o sádico Frank toma o lugar, para Jeffrey, da figura paterna ausente.

Naquele momento do ato sexual, que funciona como a *cena originária* – uma das fantasias sexuais das crianças, conforme apontou Freud, em que a relação sexual dos pais é vista como uma relação de violência –, Jeffrey sente repulsa e atração por Frank: repulsa, por desejar aquela mulher, que assume o papel de mãe, e atração, por se identificar com aquele que, de fato, possui o corpo materno. A cena acaba funcionando como um rito de iniciação para aquele jovem, que acabará se envolvendo com Dorothy, possuindo-a de forma violenta – ele tenta fazer sexo com ela com suavidade, mas ela rejeita e o instiga a liberar seu lado mais perverso.

Essa relação com o mito de Édipo está presente no conto de Hoffmann. Em seu estudo sobre *O homem da areia*, Freud lembra que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças, conservado por muitas pessoas ainda na vida adulta. Nenhum outro dano físico é mais temido do que um ferimento nos olhos. O estudo dos sonhos e dos mitos, conforme Freud, ensinou que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes o temor de ser castrado. Ele cita o autocegamento de Édipo como um exemplo de uma forma atenuada de castração.

Há, porém, uma diferença curiosa entre o conto de Hoffmann e o filme de Lynch: se, em *O homem da areia*, o medo de Natanael é ter os olhos arrancados, em *Veludo azul*, o que Jeffrey encontra – e que, posteriormente, tornar-se-á também motivo de medo para o protagonista – é uma orelha decepada.

A mudança da parte do corpo não é aleatória e seu significado não está distante da interpretação freudiana. Além de manter o tema óbvio da castração, Lynch introduz uma questão que é fundamental, não só em seus filmes, mas no cinema em geral, chamando a atenção para a interação entre imagem – o *olhar* – e som – o *escutar*.

Apesar de o filme inteiro ser estruturado a partir dessa interação, há uma seqüência em que fica mais evidente. Nela, o gangster Frank e seu bando levam Jeffrey e Dorothy para a casa de Ben (Dean Stockwell), um traficante. A casa de Ben funcionava

como o cativo de Donny, o filho da cantora seqüestrado por Frank. Aqui, há toda uma construção irônica e surreal, que transita entre momentos de humor negro e de horror, que culmina com uma *performance* de Ben dublando uma canção. Trata-se de *In Dreams*, de 1963, de autoria de Roy Orbison.

Ben utiliza uma luminária como se fosse um microfone, funcionando como um elemento cenográfico carregado de simbolismo, com sentido deslocado: o que é feito para ajudar a visão das pessoas é usado, aqui, para realçar a audição. No quadro imagético, para completar o jogo com a duplicidade e a ambigüidade, Frank posiciona-se ao lado de Ben, mexendo a boca, como que soletrando a canção dublada por seu amigo/parceiro.

Além de todas as semelhanças apontadas entre *O homem da areia* e *Veludo azul*, o próprio Homem da Areia também encontra espaço no filme de Lynch. No início da canção *In Dreams*, de Orbison, a letra faz menção explícita ao Homem da Areia, “A candy-colored clown they call the sandman”, que borrija poeira de estrela e sussurra palavras para o narrador dormir – a letra é escrita na primeira pessoa.

Se na letra de Orbison, *Sandman*, o Homem da Areia não tem o perfil aterrador do conto de Hoffman, a utilização que Lynch faz da canção no filme se aproxima do tipo de releitura que o escritor alemão realizou de tal figura e que é responsável pelo efeito estranho, tal como descrito por Freud. A sensação incômoda, estranha, causada pela cena na casa de Ben, intensifica-se quando Frank decide levar Jeffrey para um “passeio” de carro – Frank emocionara-se ouvindo *In Dreams*, ficando excitado e querendo “foder” – e pára num caminho de terra, alternativo, à margem. Frank sai do carro, manda tirar o rapaz e ordena que Paul, um dos capangas, coloque a fita cassete no rádio.

Assim que *In Dreams* começa a ser tocada novamente, Frank passa batom vermelho nos lábios, ordena que segurem Jeffrey e começa a beijá-lo por todo o rosto, chamando-o de bonito. Depois, expressando um misto de atração e ódio por Jeffrey, começa a declamar parte da letra da canção para ele, acompanhando a música e fazendo gestos com a mão, como se esta fosse uma segunda boca que estivesse sussurrando as palavras bem próximas ao ouvido do rapaz. Ele pega um pedaço de veludo azul e passa no rosto de Jeffrey, como que limpando a boca do rapaz do batom vermelho por ele deixado – um paralelo com a cena em que Dorothy coloca um pedaço de veludo azul na boca de Frank, quando ele a possuía violentamente. Frank passa, então, a espancar Jeffrey, sob os gritos desesperados de Dorothy. Trepar e espancar são equivalentes para Frank, e daí decorrem as relações prazer e dor, sexo e morte, amor e ódio – temas recorrentes nos trabalhos de Lynch.

Como esses exemplos de *Veludo azul*, muitos outros poderiam ser retirados de toda a filmografia lynchiana, para demonstrar como, em suas obras, o cineasta

faz o normal parecer anormal, o convencional, anticonvencional, o familiar, estranho. É justamente o estranho, o efeito de estranhamento, decorrente da transformação do comum em incomum, do ordinário em extraordinário, que grande parte dos trabalhos de Lynch provoca.

Notas

¹ Este trabalho apresenta algumas questões discutidas em minha tese de doutorado, *O cinema limítrofe de David Lynch*, financiada pela Capes, orientada por Lúcia Nagib e defendida em agosto de 2003, no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, da PUC, São Paulo.

² ATKINSON, Michael, 2002, p. 24.

³ FREUD, Sigmund, 1976, p. 277.

⁴ LYNCH, David; RODLEY, Chris, 1999, p. 145. [Tradução minha]

⁵ Vale observar que o nome do protagonista é uma homenagem de Lynch a um de seus filmes preferidos, *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock, em que James Stewart faz o papel do repórter fotográfico L.B. Jeffries, chamado de Jeff, assim como o rapaz de *Veludo azul*.

Bibliografia

ATKINSON, Michael. *Veludo azul*. Trad. de Pedro Karp Vasquez & José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

FERRARAZ, Rogério. *O cinema limítrofe de David Lynch*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2003.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XVII). Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 271-318.

HOFFMANN, E. T. A. "O homem da areia". In: CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro: "O Homem de Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LYNCH, David & RODLEY, Chris. *Lynch on Lynch*. London: Faber and Faber, 1999.

Objeto e ponto de vista em *Swimming Pool* – à beira da piscina, de François Ozon

Luiz Antonio Luzio Coelho – PUC/RJ

Presença eloqüente da cena cinematográfica, o objeto nos fala de si dentro do espaço dramático por meio de seus significados e, não raro, assume um papel coadjuvante, conduzindo a narrativa e estabelecendo pontos de vista, em geral de maneira peculiar. O fato nos parece mais significativo quando a narrativa foge à ordem linear do romance clássico, pois o objeto passa a nos propiciar uma âncora (ou método) na leitura do filme. Descendente direto de formas dramáticas como o circo e o teatro, o filme clássico narrativo tem nas convenções bem delineadas do romance literário realista (século XVIII na Inglaterra e XIX no resto da Europa) sua marca registrada. A *diegese* desenvolve-se por meio de uma relação de causa e efeito (unidade de ação) a partir de dialética marcada por momentos em que situações e fatos geram pontos de tensão e equilíbrio, obedecendo a um padrão esquemático de fases.¹ Trata-se de um processo que

se desdobra em eventos estabelecidos na linha de um tempo (unidade de tempo).

O desenvolvimento do processo narrativo, representado pelos acontecimentos ou momentos da trama (fases) se dá pela relação entre personagens no espaço por meio de diálogo direto entre personagens (drama), ou narração que representa a voz de uma personagem na margem da história, ou a voz da câmera/diretor, representando unidade de lugar.

Os momentos do processo narrativo são marcados pela configuração de personagens na cena (caracterizada pela presença/ausência destas), consideradas também em dado ambiente (cenário) com seus objetos, que ganham *status* de personagens quando seu tratamento (posição ou angulação que levariam a um sentido específico, por exemplo), ou sua presença/ausência marcam o momento narrativo. Obviamente, a indumentária da personagem está nesta categoria de objeto.

Swimming Pool – À beira da piscina (2003, França), de François Ozon, utiliza o objeto de cena sobretudo como definidor de pontos de vista.² Vale aqui lembrar que cada plano fílmico representa um olhar e que cada ponto de vista pressupõe um espectador, com o que este vê ou percebe a partir do que se mostra ou se quer implicar na tela. A recepção, portanto, passa pela identificação de objetos.

Em relação ao plano subjetivo, cabe-nos colocar, de maneira breve, a questão da fantasia e das fronteiras entre real e imaginário no cinema, em função do filme de Ozon. Segundo Reynold Humphries, temos a fantasia, que seria a divagação consciente e que corresponderia, talvez, ao ponto de vista *subjetivo indireto livre*, representado pelo “olhar” definido a partir da poética do autor, segundo formulação de Pasolini, via Bakhtin, e, mais tarde, retrabalhado por Deleuze. Para Humphries, temos, ainda, o fantasma, fruto do inconsciente, a partir do desejo, que se expressa por meio de deslocamentos e alteração do real. A fantasia no cinema tem três modalidades: pode ser feita para a personagem apenas, para o espectador e personagem ou, ainda, para o espectador apenas.

O cinema tem sido especialmente pródigo no apagamento de fronteiras entre real e imaginário talvez à guisa de criar enigmas ou quebra-cabeças para o espectador. Nesse jogo de surpresas, temos, por exemplo, os clássicos *The woman in the window* (1944, Fritz Lang) e *Laura* (1944, Otto Preminger), que misturam sonho e realidade, ou *Zelig* (1983, Woody Allen), *Matrix* (1999, Andy e Larry Wachowski), *eXistenZ* (1999, David Cronenberg) e *13° andar* (1999, Josef Rusnak), apenas para citar alguns filmes mais recentes, que amalgamam diferentes níveis de fantasia com o propósito de “confundir” o espectador. Em outros filmes, o lúdico está na própria passagem entre os níveis narrativos e a linguagem marca bem as duas dimensões (real/fantasia), como no caso de *Roger Rabbit* (1988, Robert Zemeckis), *Monkeybone – No limite da imaginação* (2001, Henry Selick) ou *Pleasantville – a vida em preto e branco* (1998, Gary Ross), em que a lógica

newtoniana revela as fronteiras dos mundos, no caso de *Roger e Monkey*, ou o uso da cor em *Pleasantville*.

Filmes que misturam níveis narrativos, assim como filmes que combinam diferentes pontos de vista — ainda que num único nível de referência — tendem a exigir maior investimento de atenção do espectador. Se os níveis são apresentados dentro de um mesmo tratamento estético, como no caso de *Swimming Pool*, o espectador provavelmente vai caminhar e produzir sentido em um único contexto narrativo. Ozon nos apresenta um texto em que real e imaginário se fundem dentro de uma mesma estética sem nos surpreender como o fazem os diretores de *The woman in the window*, *Laura*, *Matrix* ou *13° andar*, ou mesmo sem nos conceder o prazer da visualização da elaboração técnica, como acontece com *Zelig*.

Há que lembrar aqui o papel do tratamento estético, o manuseio da linguagem específica do cinema na produção do sentido. O que uma equipe faz com a textualidade do filme — revelada por movimentos de câmera ou de personagem na cena, pelo uso da cor, o ângulo, a definição de escala/proporção, a busca pela distorção, o modo de enquadramento, o foco, a iluminação, a posição no plano, o uso do som diegético e não-diegético etc. — é, em última análise, responsável pela caracterização dos pontos de vista e dos níveis narrativos.

É comum verificar em filmes que enfocam a criação de uma obra ficcional a problematização do ponto de vista de forma explícita e reflexiva. É o caso deste trabalho de Ozon. A personagem da história é Sarah Morton (Charlotte Rampling), uma autora inglesa que vai para a França, a conselho e convite de seu editor, para descansar por algumas semanas e escrever um novo romance. Ela se hospeda na casa de campo do próprio editor, com quem, notamos logo no primeiro diálogo, tem um *affair*. A intenção de Sarah é que John Bosload (Charles Dance) a acompanhe no *séjour* no bucólico Sul da França, mas este alega que não pode porque deverá ficar com a filha. “Quem sabe num final de semana”, diz ele. Sarah sai deste diálogo visivelmente frustrada e, após uma breve seqüência por seu apartamento londrino, onde vive com seu idoso pai, segue de trem para a França.

A questão de pontos de vista no filme de Ozon passa pelo olhar de Sarah, constituído por planos objetivos, ponto de vista e planos subjetivos. Aqui vale a pena comentar apenas passagens de planos ponto de vista e de câmeras subjetivas.

Com certa clareza, pode-se identificar dois níveis narrativos, sem contar com o ponto de vista da câmera, representando um narrador não-diegético (autor ou diretor). Excluído este nível do narrador na 3ª pessoa, os dois níveis restantes representam o ponto de vista de Sarah. Como já mencionado, num primeiro nível vemos Sarah Morton, que

nos é apresentada no metrô londrino no início do filme. Trata-se de escritora de sucesso de uma série de livros policiais — que vai para o Sul da França na casa de seu editor para descansar e escrever um livro de outro gênero, algo diferente do que fazia até então (depreendemos o fato logo no primeiro diálogo com John). Num segundo nível narrativo, temos o romance escrito por Sarah sobre uma escritora inglesa que vai escrever um livro na França, na casa de seu editor. Neste segundo, há um momento em que a segunda Sarah (a Sarah romance ou Sarah-2) parece abandonar uma história sobre sua personagem mais famosa, o Inspetor Dorwell, para escrever sobre Julie, filha francesa bastarda de John, com quem Sarah-2 encontra na própria casa onde se hospeda. Percebemos mais nitidamente que se trata de um segundo nível no momento em que a tela do computador ocupa toda a tela do filme e vemos Sarah-2 criando, no programa *Word*, um arquivo novo com o título "Julie", ao lado de outro, "Dorwell on Vacation", que deduzimos ser o texto em que Sarah-2 estava trabalhando até então e que decide abandonar por outro de nome "Julie" a partir dos depoimentos da jovem e, posteriormente, de seu próprio diário e de um original que lhe é presenteado por esta, que seria de autoria de sua mãe, abandonada por John (hipoteticamente, o livro de Sarah-2 teria o título *Julie*).

A evidente ficcionalização de Julie nos parece uma "concessão" que Ozon nos faz para afirmar um segundo nível narrativo que, na realidade, inicia-se muito antes na trama, quando Sara-2 encontra Julie pela primeira vez. É ali que se inicia o livro de Sarah-1, cujo título será *Swimming Pool*, o mesmo do filme a que assistimos. O título do filme e livro torna-se evidente diante do fato do objeto de cena mais proeminente: a piscina da casa de campo francesa, em torno da qual se dá boa parte da trama.

A partir da criação de Julie — homônimo francês da filha inglesa de John, Julia —, Sarah-1 tematiza seu próprio ambiente de trabalho, experiências pessoais e, sobretudo, suas frustrações, carências e fantasias. A frustração com um romance não correspondido com John inspira-a na criação de duas protagonistas, Sarah-2 e Julie, na realidade seu alter-ego, por meio de quem Sarah-1 coloca todo o ressentimento em relação a John. Como Julie e sua mãe — que passamos a conhecer via Julie —, ela também fora preterida por John por causa de sua família inglesa (no caso da "mãe" de Julie com conseqüências mais trágicas). Simbolicamente, temos, então, uma Sarah (Sarah-2) que apenas dialoga com Julie e ouve as queixas sobre John em uma posição mais neutra, sem precisar se comprometer, sem ter de acusar. Além de Julie, temos Franck (o garçon) e Marcel (o jardineiro), sobre quem recaem as fantasias eróticas de Sarah-1, reveladas pelos planos subjetivos. Finalmente, temos a dona do restaurante local (onde Franck trabalha) e a filha anã de Marcel. Ozon usa de recursos de estilo no tratamento dessas personagens.

O filme possui muitos planos pontos de vista do corpo de Julie, alguns em

detalhe, ou um plano, em especial, de Franck na porta do restaurante, em que se percebe um voyeurismo de Sarah. Da mesma forma, temos também pontos de vista de Julie sobre Sarah e Marcel, por exemplo.

Com relação aos planos subjetivos — no caso, fantasias eróticas —, temos dois momentos dignos de realce. O primeiro é quando Sarah espia, da janela de seu quarto, Julie nadando de maiô branco na piscina LIMPA. Sarah volta-se para dentro do quarto, olha para o computador e deita-se. Temos, então, o plano dos pés descalços de alguém que limpa a superfície da piscina com um puçá. Em seguida, temos um plano fechado das pernas e coxas de Julie deitada em uma espreguiçadeira. A câmera move-se, lentamente, como que a simular um olhar criterioso, em *pan*, das pernas ao rosto da jovem. Por trás, de pé diante do corpo deitada de Julie, identificamos pernas masculinas. Ao movimento lateral da cabeça de Julie em direção a seu *voyeur*, a câmera sobe lentamente, com o mesmo tom de olhar voyeurista, pelas pernas de Franck até seu rosto. Notamos a respiração e o olhar lascivo do rapaz, que coloca a mão sobre o volume de seu pênis excitado sob o calção. Agora, por meio de um plano ponto de vista de Franck, vemos Julie passar as mãos pelos seios e, ofegante, descê-las até o meio das pernas e começar a sugerir masturbação.

O fato de a piscina estar limpa é um indício de que estamos diante de uma fantasia ou de que Marcel a veio limpar naquela mesma manhã, pois Julie dissera que o chamara para a tarefa. No dia anterior, em mais um plano voyeurista de Sarah, Julie havia tomado banho, nua, numa piscina ainda suja, fato que se tornara, inclusive, objeto de discussão entre as duas. A evidência deste plano como subjetivo é confirmado quando Marcel, efetivamente, aparece para a tarefa *após* a seqüência de Julie e Franck. Ademais, Franck não era empregado da casa e não teria porque estar cuidando daquele tipo de trabalho.

O segundo momento que vale mencionar representa um paralelismo textual da seqüência anterior: vemos Sarah, na piscina, nadando de maiô preto e branco de flores. Um movimento de câmera muito semelhante ao da seqüência anterior desliza pelas pernas e ventre de Sarah, deitada na borda da piscina, até chegar a seu rosto. Por trás vemos as pernas de um homem vestido. A câmera sobe até o rosto de Marcel olhando com interesse para o corpo de Sarah. Ouve-se um barulho e Sarah levanta sobressaltada, como que de um sonho. Percebemos, então, que a escritora não está deitada no chão, mas sim na espreguiçadeira e que o barulho foi provocado por um mergulho de Julie.

Há um terceiro momento em paralelo com os anteriores, mas sem a *glamourização* da fantasia de Sarah, que é quando Julie está deitada à beira da piscina, de maiô listrado, e Sarah a convida para jantar, como que num ato de trégua entre as duas.

Os paralelismos de planos ponto de vista vão se sucedendo no filme nas vezes

em que Julie também espia Sarah da janela conversando com Marcel. Da mesma forma que Sarah invade a privacidade de Julie para descobrir seu diário, esta adentra o quarto de Sarah para ler seu texto no computador e constatar que Sarah escreve sobre ela a partir de seu próprio diário.

Swimming Pool, na realidade, é um filme sobre olhares e voyeurismo. Portanto, tem a questão do ponto de vista em seu cerne. Desde o início em que, de seu escritório, John olha para Londres de sua janela, o filme é um incessante revelar de olhares, reforçado pelas molduras, metáforas do distanciamento, das margens de uma representação, dos limites da tela do cinema, da reificação do que é mostrado, do ato de visualização. Assim, temos infindáveis planos de molduras de onde as personagens se olham umas as outras; temos o arco das ruínas do castelo do Marquês de Sade, quando vemos Sarah enquadrada sob ele; a janela da casa londrina de Sarah com o jardim atrás; a janela do trem; a moldura da piscina como a grande tela do voyeurismo de Sarah; a moldura dos espelhos, que tornam tanto Julie quanto Sarah objetos para elas e para nós, espectadores.

No caso das janelas e portas, há muitos planos que as mostram ora abertas, ora fechadas. Através de seus vidros, ou refletidos nestes, vemos Sarah espiando Julie tendo relação com um de seus amantes. É das frestas das portas que Sarah e Julie, sobretudo Sarah, espiam uma o quarto da outra.

No caso de espelhos, tratamos de um plano que estrategicamente representa a superposição dos planos narrativos, através da visão das duas Sarahs. Como vimos, o segundo nível narrativo nos é colocado de maneira evidente no abandono de Dorwell por Julie na tela do computador. Mais tarde, aproveitando-se da ausência de Julie, Sarah entra no quarto da jovem e apodera-se de seu diário manuscrito para alimentar seu próprio romance. Quando Sarah-2 está copiando o diário de Julie, temos o reflexo de Sarah ao computador no espelho da lareira que reflete o espelho da parede oposta onde também a imagem de Sarah aparece.

Em cerca de 1h33 de filme — sem contar os créditos —, temos 18 planos ou atos de visão em janelas, 14 relativos a portas, 4 a espelhos, 3 de piscina, 1 de arco e 2 de tela de computador. Quando falamos das personagens criadas por Ozon, mencionamos a filha anã de Marcel a afirmamos que o diretor usa de recursos estilísticos no tratamento dessas personagens. Por meio de clichês de filmes policiais — caracterização de personagem pelo tipo físico e comportamento, tratamento de cenário e tom de diálogos — o diretor enfaticamente satiriza gêneros narrativos como o policial e o mistério e acentua-nos a dimensão ficcional do livro de Sarah-1. O exemplo mais evidente está no breve diálogo com a anã, de negro, que surge de uma porta ao lado da qual Sarah batia em busca de Marcel. Sarah tenta localizar Franck,

misteriosamente desaparecido, e trava diálogo com a filha anã de Marcel, tomada primeiramente como esposa do mesmo. Ela pergunta se a anã conhece Julie e recebe uma pausada resposta: “sim, ela é linda!”. “A senhora tem o telefone de sua mãe, é muito importante”. As feições da anã tornam-se graves e em tom solene responde: “a ...mamãe... de... Julie... está... morta! Foi... o... acidente”, enquanto recua lentamente e bate a porta.

A natureza ficcional da história escrita por Sarah-2 é reforçada por muitos outros detalhes, que dizem respeito aos gêneros ficcionais de mistério e policial. A caracterização e comportamento de Julie compõem um enigma digno de uma personagem de romance de Dashiell Hammet. De sua aparição no meio da noite, passando por seus *affairs* amorosos com figuras masculinas também estranhas; o fato de possuir uma cicatriz na barriga cuja origem é dissimulada; um hematoma no olho; até a história da mãe, passada para Sarah aos fragmentos e evitada à mesa do jantar, tudo reforça o mistério da identidade de Julie. Quando Sarah volta da investigação sobre o desaparecimento de Franck — Julie foi a última pessoa vista com ele por Sarah à beira da piscina — entra na casa para procurar a jovem, a primeira coisa que Sarah faz é pegar uma faca na gaveta da cozinha sem maiores conseqüências.

O próprio assassinato de Franck é cuidadosamente montado em cima de clichês desse gênero de ficção: a descoberta de gotas de sangue à beira da piscina, as roupas queimadas, os diálogos sobre o apagamento das pistas, o corpo enterrado, Marcel quase descobrindo o plano das duas etc. Sarah fala do que deve ser feito para que ninguém desconfie delas e Julie lhe pergunta se essas providências são tiradas de seus romances policiais, ao que Sarah responde que sim.

Com relação aos objetos de cena, eles atuam aqui muito mais para definir pontos de vista do que para marcar o processo narrativo como em filmes anteriormente analisados. A intenção de Ozon é nitidamente a de fundir as duas dimensões narrativas de forma que se entrelacem harmoniosamente sem que um lado pareça mais real que outro. A força do objeto cênico aqui está em seu uso obsessivo para reforçar um mesmo sentido, como o caso do voyeurismo através de portas e janelas.

O *peignoir* chinês vermelho que Sarah-1 encontra no armário em seu quarto, logo que chega à casa, vai ser o mesmo com que atrai Marcel quando este está preste a descobrir onde as duas mulheres enterraram Franck e, numa coda do filme, quando acena para a fusão da Julie com Julia.

Os diferentes maiôs de Sarah e Julie marcam as seqüências de voyeurismo erótico, que contrastam com o crucifixo que Sarah retira da parede sobre sua cama, por duas vezes, para guardá-lo na parte inferior da mesa de cabeceira.

Notas

¹ O esquema das fases desenvolvido por Propp (1977) constitui um bom exemplo.

² Embora "ponto de vista" denote a autoria de quem gera o texto, no cinema este é imagem, que é fruída a partir de um olhar dado pelo autor do filme. Caracteriza-se o ponto de vista num plano e define-se como plano objetivo (ponto-de-vista "neutro", revelando a realidade "objetiva") aquele enunciado na 3ª pessoa, em contraste ao que se chama plano ponto de vista (ou olhar de personagem) enunciado na 1ª pessoa – em geral revelado pela angulação, textura da imagem, cor ou movimento de câmera – e plano ou câmera subjetiva (plano subjetivo + imaginário), que poderia ser tanto na 1ª quanto na 3ª pessoa.

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitech, 1981.

BEAUREGARD, Raphaëlle Costa de & MENEGALDO, Gilles (orgs.). *Le Cinéma et ses objects*. Poitiers: La Licorne, 1995.

CARDOSO, João Baptista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto*. Brasília: Universidade de Brasília, 2001, p. 33- 55.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema de prosa e cinema de poesia. In: *Diálogos com Pasolini: Escritos (1957-1984)*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

Vertigo: Lector in cinéma. Nr. 17. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1998.

Estratégias discursivas em *O fantasma*

Wilton Garcia – Anhembi Morumbi

O que quer o cinema atual? O que quer um filme contemporâneo? Vasculho as subjetividades imprecisas do cinema. A poética das alteridades se faz presente no rebento tenaz do corpo contemporâneo em pauta. “Ninguém pode viver sem amor!”, diz o cartaz do filme. Imagine chorar sem lágrimas, porque às vezes é necessário sensibilizar-se com a amargura seca da vida de um desejo avassalador. Um filme também pode fazer isso! Representar uma idéia, um gesto, um fato, uma opinião. A escritura cinematográfica fina, aqui, sugere poeticamente encontro, despedida, desejo, erotismo, sexo, violência, suicídio, alucinação.

Estratégias discursivas articulam alguns procedimentos enunciativos no filme português *O fantasma* (2000, 90 minutos), com direção de João Pedro Rodrigues. Fetiche e desejo são abordados como debates contemporâneos, que tematizam as mediações sincréticas de uma narrativa insólita. O espectador testemunha caminhos secretos do protagonista. Este trabalho explora o corpo, a partir da imagem homoerótica. Utilizo as teorias críticas contemporâneas para apoiar minha leitura como instância empreendedora

dos desafios da linguagem emergidos na narrativa fílmica.

A narrativa de *O fantasma* ancora-se na luxúria. Mostra um cinema visceral marcado pelo alargamento de experiências tanto violentas, perigosas quanto bizarras. Evoca-se a imagem erótica que, retoricamente, tangencia o pornográfico, contudo, não atinge um posicionamento fixo deste último enunciado. Revela-se, desta forma, uma condição híbrida que rasura a pornografia no corpo. De um lado, o vapor dessa visualidade insere uma estética transgressora e contundente. Por outro, nota-se algumas peculiaridades na reação do público diante de atos inomináveis, fugazes. O impacto de cenas grotescas é chocante, desconcentrando a linguagem ordinária, comum ao sistema hegemônico. Atordoar o espectador condiz com o desafio do filme, que incomoda e desperta repulsa. Um teste de suportabilidade? Talvez...

Assim, a atmosfera do bestiário está formatada! O *ecrân* inscreve imagens sombrias com vozes obtusas de uma escuridão urbana tardia, em que a vazão profunda de desejo do protagonista, Sérgio (Ricardo Meneses), é retratada de modo agudo. Ele vive entre a rotina do trabalho e suas relações sexuais. Algo atônito (re)vela uma (des)construção crucial na gravidade intensa do sujeito perdido entre a cidade, o desejo, a sexualidade e o lixo. Ainda que, nessa epopéia erótica, prevaleça um hiato para ternura, lamento ou lamúria, há um desamparo total para além do afeto.

Prólogo: num longo corredor estreito no centro da cena, em plano geral, um cachorro preto e forte caminha para o fundo, em direção a uma porta, distanciando-se da câmera fixa. Na grande tela, visualiza-se apenas as linhas do corredor num espaço linear. Em frente da porta o cachorro rosna, late, esbraveja. Arranha, ferozmente, a porta com as patas. O latido incomoda – som estridente, excessivamente alto. Corte seco. Agora, dentro do quarto, um homem em pé está perto de uma cama vestindo um macacão preto-brilhante de corpo inteiro e máscara de látex. Tudo muito justo ao corpo. A cena traduz-se na plasticidade emborrachada dos acessórios: macacão e máscara. E, nesse *continuum*, ele penetra vorazmente outro homem. O barulho provocado pelo atrito do látex com o corpo acumula-se à respiração ofegante de ambos.

Nesta trajetória nefasta, o território do desassossego demonstra um ambiente ermo, decadente: uma geografia de abjetos pontuada em sentimentos desesperados, predicções radicais e propriedades marginais. A escuridão da ronda noturna e barulhenta, no filme, acentua a acuidade do tratamento fotográfico de penumbras, e a dimensão conflitante desse lugar obscuro expõe, (inter)textualmente na película, o frio sombrio das ruas da cidade. As rotas escondidas do lixeiro apontam o protagonista, que trabalha à noite. Isso pode ser visto/lido em cenas com baixa luminosidade, instigando uma perspectiva de mistério e estranhamento. Propositadamente, a ausência de claridade

deixa o espectador na condição de estar à mercê – percebe-se muito pouco o que ocorre na tela. O fantasma quase não aparece, apenas sua silhueta recobre os recintos fechados – um claustro ofuscado. A imagem resgata-se no entrecruzamento do claro/escuro. Nessa imanência figural, tomo a materialidade da cena para descrever os elementos que em suas relevâncias não escapam aos olhos do espectador.

Se a película quer demonstrar um esboço do amor, isso se cumpre pelo atalho. Ou seja, na verdade, angústia e solidão apresentam-se como eixos discursivos fundamentais para enveredar esse nervoso enredo narrativo. As relações contemporâneas desenham uma afetividade irreversivelmente esquecida, pois emerge cada vez mais a dificuldade de lidar com o outro. Talvez, isso sim seja a busca incessante no filme: capturar o outro. A solidão ressalta, portanto, como um cotejo desse conteúdo cinemático.

O filme *O fantasma* trata da solidão humana e de sentimentos conflitantes. Torna-se polêmico ao tentar eleger o amor e a solidão como pano de fundo da dilacerante angústia. Toca um tema comum – a paixão e a pulsão do desejo. Sérgio conhece apenas a animalidade e o desejo sexual para investir na caçada metropolitana de aventuras noturnas. Ali, não há carinho ou afeição de amizade. Tudo reflete tentativas de disputa, competição, conquista. Nada é agenciável ou fraterno. Nada é fiel ou leal!

Testemunhar sua história implica observar as perturbações intrínsecas de um rapaz solitário, depois de se confrontar com sensações que o fazem agir por instinto. Sua *performance* distancia-se da mutualidade dos gestos. Rasura uma escritura. Quase não há racionalidade. Esta última leva o personagem a uma experiência bastante carnal, primitiva, selvagem. De fato, o cão é seu companheiro, pois está sempre mais próximo. Sérgio não tem emoções, age por instinto. Age na carne. Há um carinho animalesco. Cheira os objetos, lambe a parede de azulejo, sente o aroma do lixo, busca o gosto da vida pelo toque alterado. Enfim, comunica-se com o mundo por meio do sensorial humano. Assim, Sérgio experiencia a vida. Ele (re)conhece as coisas a partir de uma comunicação física, carnal, material.

Por isso, as constantes cenas de sexo surgem com tanta brutalidade. Brutalidade necessária que faz parte da mensagem, conforme defende o diretor. Diria que o cineasta João Pedro Rodrigues ousou filmar o fantasma para fora. Inevitáveis referências perpassam a narrativa fílmica. O olhar depurado do diretor estabelece intervalos poéticos e eróticos, mensurando uma tentativa conceitual de exaustão da cena. A sinopse indica:

Um cachorro late e arranha a porta... um par de olhos procura por detrás de uma estranha máscara de borracha. Sérgio construiu seu mundo à sua imagem e semelhança. Perseguido por um desejo insaciável, passa horas

preso à solidão de sua cama. Um café da manhã barato, sexo anônimo com outros homens e um emprego como coletor de lixo. Consumido por um desejo sem fronteiras, compartilha com Lorde, o cachorro do depósito de lixo, seus momentos de luxúria. Indiferente a tudo que o cerca, o amor de uma colega de trabalho, a vigilância de um policial, o desejo de seu chefe... Mas, em uma noite, seus olhos encontram "o fantasma" de seus sonhos, e ele, compulsivamente, começa a segui-lo. Sérgio sabe que desta vez vai perder o jogo... agora, só resta a vingança contra o homem de seus desejos.

Sem muito escrúpulo ou expectativa de *glamour*, o protagonista é o fundamento precioso de toda a trama. Porém, o ponto de partida da narrativa está nos coletores de lixo, que servem como âncora para o desfecho desta ficção. São pessoas quase despercebidas na paisagem urbana, contudo o exercício da recolha do lixo legitima uma vivência de abjeção.

De fato, o filme aborda o universo íntimo e pessoal de Sérgio; afasta-se da realidade para os terrenos do fantástico. A partir daí, o jogo cênico explode em uma crítica ácida. Diante da ausência de mundo, Sérgio parece ser alguém que está possuído por um desejo brutal. Seu desejo fetichista é perturbador. Como um fenômeno cultural, o fetiche voga um consumir potencial e ritualístico de imagens e informações exibidas e celebradas. A noção de fetiche, aqui, acusa e absorve a força dessa impregnação cinematográfica, que mostra, escancara, dilacera e inflama.

A pulsão animal, desta forma, não é de vida/morte, pois ela toma conta de si. O rapaz é incompreendido e tem dificuldade de relacionar-se com outras pessoas. Quando isso ocorre, o faz quase sem palavras, apenas pelo gesto, que *performatiza* seu desejo (homo)erótico. Há uma espécie de fetiche que consome suas ações em um prazer físico, carnal, de estar com os objetos do amado. Objetos apanhados no lixo – um short de banho rasgado, um par de luvas de couro furado. São restos que na sua história representam uma maneira de aproximar-se do jovem nadador, que o rejeita ferozmente.

O corpo e as pulsões

Fica evidente que o cineasta (re)vela sua admiração pelo corpo humano e as pulsões desejantes, em especial pelo masculino. Esse corpo masculino, assim, gira como um receptáculo diegético do filme, impregnado de pulsões orais, sexuais. É como se, no corpo, o desejo se acendesse, surpreendendo o espectador pela alquimia entre o ator e a câmera. Utilizando não-atores¹ para interpretar os personagens, o filme retrata um contingente de corpos expressivos sem vícios da linguagem dramática (Deleuze, 1990).

Ao acompanhar Sérgio quando caminha, esbarra ou tropeça, a câmera (d)enuncia seu percurso aventureiro. Vejo isso como armadilhas que (re)configuram o desenho sincrético de um corpo (homo)erótico. Nesta poética, foi necessário uma entrega espontânea, sobretudo para afinar o complexo protagonista. O desconforto de determinadas cenas assume o mal-estar físico ou o próprio sofrimento do não-ator. Sem grandes rasgos de talento, o processo de *casting* parece ter-se realizado de forma perspicaz. Os não-atores emergem como matéria-prima. Tornam-se a tentativa do diretor em registrar uma autoria contínua no fazer poético.

A filmagem rigorosa deste corpo absorve a atração pelo outro como uma escritura homoerótica, a qual tenho tratado conceitualmente como *homoarte* (Garcia, 2004). Interessa-me tecer uma escrita crítica sob a exegese do contexto dessa *homoarte* no cinema contemporâneo. A estética *queer* eleger vestígios (detalhes) que apontam o prazer latente pela imagem corporal, ao enunciar cadencialmente sua forma material.

Destemodo, aprecio e apromoo essas ponderações sobre o discurso cinematográfico, ainda que este estudo também possa revigorar os dispositivos filmicos. A dinâmica de *O fantasma* torna-se, também, um aspecto estratégico para apreender o espectador pela impressão e deleite, como assegura o (des)envolvimento ardente, obsessivo, compulsivo da narrativa e o desfecho hermético executado por Sérgio, o protagonista.

O desejo como uma energia erótica passa pelo corpo e, conseqüentemente, mostra-se na sua atividade sexual. É adequado exatamente à procura, ao físico, ao olhar... O filme tem um lado de exposição física do corpo que não é comum. Destaca o desejo carnal, que atinge imediatamente o corpo, o sexo... É o corpo atrás do próprio corpo, porque não há emoções. Ainda que sejam corpos, não pedaços de carne. O corpo sustenta essas impressões visuais.

Em certas circunstâncias, o protagonista usa uma roupa de látex, para determinadas práticas sexuais sadomasoquistas (S/M). Essa roupa se faz refúgio, última morada, onde ele se esconde do mundo e das pessoas, o que o torna um corpo visual, cinematográfico, plástico, inorgânico, distante de um corpo biológico. Corpo espetacularizado no cinema que se manifesta pela superfície da pele artificial do látex. (Im)puro abrigo de desejo!

No cinema contemporâneo, é necessário sentir o corpo com sua materialidade explosiva. A constituição do cinema atual coloca-se em "novas/outras" formas narrativas, temáticas e tecnológicas. A ampliação do universo cinematográfico abrange os meios audiovisuais e a cultura das mídias, sobretudo com as teorias críticas contemporâneas (Duarte, 2003). Assim, ter o olhar como condutor desta explosão. Deixar de lado a banalização histórica da imagem. Não há tempo para olhar as coisas. Não há tempo

para pensar e sentir. Neste filme, conflitos socioculturais, identitários, morais e éticos são temas que incorporam e desafiam a atualização dos dispositivos tecnológicos e a instabilidade reificada pelas argumentações contemporâneas.

Exemplificação descritiva

Um episódio contundente toma conta da tela. Ilustra o inominável. Um amor não-correspondido, uma falta, uma busca... o exercício de testemunhar as aventuras do protagonista (re)vela o tecimento na fantasmática de cada um. Vejamos a descrição desta passagem, no caso pitoresco de Sérgio:

Ao varrer os arredores perto de um ginásio aquático (onde seu objeto de desejo nada quase todas as noites), Sérgio percebe a moto preta Suzuki do amado, estacionada bem a sua frente. Num plano-sequência único (longo) que acompanha sua lenta combinação de deslocamentos, com um olhar inquieto, ele investiga e confirma: reconhece tal objeto de fetiche, que tanto venera. Vagarosamente, senta em cima dela como se fosse possuí-la, domá-la. Começa a apreciar com as mãos. Desliza os dedos sob o tanque e o assento, numa precisa atenção fetichista. Alisa, de modo cauteloso, cada detalhe do motor. Acaricia suas laterais com o tato e sente o banco de couro com a própria bunda. Calmo e suave, esfrega seu corpo sobre o tanque. Se excita. Lambe o guidom num ar erótico, proveitoso. Delicia-se à vontade... prazerosamente.

Olha em volta, percebe que não há ninguém no entorno. Abraça e beija aquela máquina (objeto transicional) como se estivesse tocando o rapaz desejado. Uma intensa disputa coloca seu corpo jovem em contato com a moto numa posição ambígua (ativo/passivo). Deitado sobre ela imita uma relação sexual – esfrega seu peito sobre o tanque. O fôlego da respiração aumenta. Movimenta acelerando o dorso, mexe a cintura e provoca uma visualidade erótica, explícita, incessante, quente. Neste instante do gozo, surge uma onda sonora de ruídos de rádio. Completamente tomado sobre as duas rodas, Sérgio observa pelo retrovisor a presença do guarda!

Há um corte na sequência. Muda-se para um contra-plano médio. De repente, chega o policial, caminha para perto de Sérgio, que ainda está sentado na moto. Bem próximo, rosto a rosto, quase colados. Há uma troca de olhares entre desafio, resistência e embatimento – um olhar sério e penetrante – tão ambíguo quanto desejante. Homoerótico? Também...

A chegada de outro policial interrompe a cena. Essas imagens de homens fortes, robustos, são vistas/lidas como uma citação paródica e caricatural dos desenhos do artista finlandês Tom of Finland. São representações de policiais, marinheiros ou modelos que enfatizam o fetiche de controle e poder. Inscrevem uma relação de domínio, opressão e desejo. Mais que isso, elas exaltam uma

masculinidade exacerbada de força e sem muito afeto. A lógica desta virilidade tardia permeia uma busca pela imagem homoerótica.

* * *

O *fantasma*, em parte, é uma história de amor comovente, ainda que não seja um filme romântico. Trabalhando, Sérgio depara-se com um jovem musculoso (o nadador) e fica fascinado por ele e por sua motocicleta. O coletor de lixo, agora, encontra seu objeto... O olhar de desejo é inevitável, como a perseguição que faz à procura do garoto. Ele sabe que não pode chegar perto demais daquele rapaz, pois vivenciam realidades diferentes, mas insiste. Isso convoca um amor impossível.

Quando há esse esboço de amor, percebe que está condenado, já que são mundos distantes. As coisas estão condenadas à morte (e esse é um amor que nasce morto). Mesmo assim, ele aposta numa farsa sem saída, porque há um lado sofredor (masoquista) no personagem. Um apego reduzido a fracasso, abandono, desamor. Sérgio toma-se *voyeur* dessa condição homoerótica não-correspondida e o espectador também espregueia a vida do jovem "desejado". Trama-se uma cumplicidade entre o observar do protagonista e o do público sobre o nadador.

Repentinamente, Sérgio decide adentrar o universo imaginário da alucinação, ao perceber que não haveria nenhuma chance. Desgovernado, segue numa ação desesperada para um aterro sanitário (de lixo), onde não há ninguém. Neste confinamento, esconde-se de tudo e de todos. Fica cada vez mais sozinho, na sujeira, rodeado de detritos. Tenta escapar dos horrores da vida. Foge! Esse deslocamento da narrativa instaura um mal-estar visual, quando o espectador presencia suas peripécias escatológicas numa paisagem completamente opaca, difusa e cinzenta. Alimenta-se de dejetos, bebe água da sarjeta. Dos restos erguem-se as sobras e as sombras mutiladas!

O *fantasma* desdobra-se por refrações técnicas e estilísticas. Diante desta suposição, o filme acolhe a saga urbana individual de Sérgio e o público confere seu desejo "marginal". Com a mesma intensidade que ele venera o nadador, existe a pronta recusa. Nessa arquitetura audiovisual, a experiência humana aparece como um recorte sincrônico ao tematizar um intenso desejo (homo)erótico. A narrativa fílmica desenvolve-se pelo impacto de circunstâncias eróticas e violentas, atreladas aos mecanismos discursivos que expõem, diretamente, os fatos. Escândalo? No deleite desse embrionário movimento sincrético de tema, técnica e estética, o filme ressalta traços pontuais de subversões transgressoras como pequenos delitos: nadar no clube sem autorização ou invadir a casa alheia etc.

O roteiro registra um enredo extremamente calculado, fragmentado em labirintos e bifurcações, entre a ficção vivenciada pelo protagonista e suas alucinações (imaginárias),

desprendidas de subjetividades intrínsecas sem sedução. Em certo momento, há possibilidades do protagonista se multiplicar, sobretudo na última parte quando sai ao seu próprio encontro (metafórico) no aterro sanitário. Esse efeito retórico impressiona e causa mais estranheza ao espectador, tendo em vista a surpresa do prólogo que pode ser mediada com o desfecho narrativo (não-linear), quando o fantasma foge no final. Portanto, o prólogo e o final culminam numa circularidade quebrada, sem necessariamente demonstrar um encadeamento fechado e prever que o final possa retomar, novamente, o início da fita.

Desvendar essas passagens faz parte do enigma fantástico d'*O fantasma*. Efetivamente, tentei descrever as imagens capturadas na exaustão e/ou no esgotamento dos objetos. Assim, penso no esforço do cineasta organizado pelos interstícios poéticos do enredo e da ação dramática, cuja assinatura desdobra uma obra contemporânea, paulatinamente, erótica e aberta!

Notas

¹ A filmagem com o uso de um elenco de intérpretes da própria noite (não-atores) indicia a linhagem do tema a um prognóstico que a aproxima dos conceitos do neo-realismo italiano. A adesão deles (re)inscreve fronteiras contaminadas por ficção e realidade. Talvez, *O fantasma* possa ser visto/lido como uma busca neo-realista pela genuinidade no fazer poético de uma incomensurável representação.

Bibliografia

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo. Cinema II*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GARCIA, Wilton. *Homoerotismo & imagem no Brasil*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

Comédia popular no Brasil e em Portugal: interações analíticas

Leandro Mendonça – USP

Este trabalho tenta articular uma comparação entre duas conjunturas da indústria cinematográfica, ou seja, a portuguesa e a brasileira, nos anos 40. Na medida em que o texto a seguir constitui-se numa aproximação inicial, procurei guardar as proporções de uma comunicação possível de ser apresentada em um encontro do tipo da Socine. De qualquer maneira, ela busca ampliar o campo de discussões sobre as relações possíveis entre os cinemas brasileiro e português e faz uma opção de método.

Após um estágio de pesquisa na Cinemateca Portuguesa, onde pude assistir a uma lista bastante extensa de filmes portugueses produzidos nos anos 40, vislumbrei a possibilidade de comparação com o cinema nacional no período. No entanto, ao contrário de Portugal, no Brasil os filmes deste período encontram-se – infelizmente – em avançado estágio de deterioração. Como único exemplo possível de ser trabalhado da década de 40

(é o filme mais antigo da Atlântida preservado e mesmo assim necessitando de urgentes trabalhos de preservação) restou *Fantasma por acaso*, de Moacyr Fenelon (produção de 1946). Para o exercício de comparação, escolhi então a película portuguesa *O Costa do castelo*, de Arthur Duarte (produção de 1943).

Para a realização deste ensaio, busquei lançar luz a um conceito elaborado por Jean-Pierre Jeancolas, *inexportável*. Neste sentido, o que chamo aqui de “sensação” de inexportabilidade atravessa as produções brasileiras e portuguesas, sendo, portanto, importante desnudar se ela tem raízes nos mesmos motivos e/ou se tal sensação tem – nos caso brasileiro e português – as mesmas conseqüências daquelas analisadas por Jeancolas para os filmes franceses dos anos 50.

Os filmes escolhidos representam toda uma linhagem de produções que foi considerada pela crítica de seus países como cinema de baixa qualidade e sem ambições artísticas. Desta forma, encaixam-se, a *priori*, no modelo descrito por Jeancolas. É preciso rever, no entanto, por meio de quais mecanismos de legitimação um determinado filme passa a ser considerado aceitável e o que chamamos exatamente de filme de qualidade. Do ponto de vista da bilheteria, premissa colocada atualmente pelo TCU (Tribunal de Contas da União), em sua auditoria para o financiamento e investimento em produções pela Ancine, teríamos que concluir, de imediato, que os mencionados filmes foram grandes sucessos de público e identificados com películas de alto valor cultural. Se aprofundarmos o olhar sobre a palavra inexportável, ela provocará um significado diferente, quando usada na direção do contexto brasileiro, do português ou do francês. Em suma, aqui já se recoloca um problema concernente a outros tipos de adjetivos, comumente usados para qualificar estes filmes, tais como baixa qualidade ou falta de ambição artística.

No caso português, a inserção e importância desses filmes continuam a ser expressivas. Isto se dá em razão do alto valor cultural neles contido, bem como da exibição continuada dessas obras. Quando exibidos na televisão, e eles continuam a ter veiculação na RTP (Radio e Televisão Portuguesa, canal estatal com algo em torno de 30% de *market share*) em horários nobres, eles normalmente têm ótima aceitação, constituindo, em algumas de suas situações, referências vivas da cultura portuguesa. O fato, em si alvissareiro, do Canal Brasil estar exibindo uma grande quantidade de comédias do período imediatamente posterior (a década de 50) infelizmente não nos dá a capacidade de medir sua penetração atual na nossa sociedade (em razão da reduzida base de assinantes dos canais a cabo). Além disso, o divórcio da TV brasileira com o cinema nos impede de saber se esse tipo de filme teria ainda uma boa *performance* de exibição no Brasil nos dois aspectos já citados, diversão e inscrição cultural.

Desta forma, a meu ver, a longevidade e importância desses filmes demonstram

a necessidade de entendermos exatamente como este conceito de inexportável é operado quando nos propomos a discutir este tipo de película. Jeancolas buscou aplicar o conceito num estudo sobre o cinema francês e o rádio, num período que se estenderia do início do cinema sonoro a meados dos anos 50¹. Neste período, desenvolveu-se uma “categoria de filmes de baixa qualidade que eram destinados a serem vistos apenas pelas audiências de seu país de origem”². Assinala ainda que este evento ocorreu “com certeza na França e na Itália e possivelmente na Espanha e na Alemanha Ocidental”³. Se agregarmos na análise a produção, por exemplo, de Portugal, Brasil, Argentina e México, teremos então um tipo de produção diferenciado, voltado para uma forma de ocupação do mercado exibidor e/ou para o aproveitamento das novas oportunidades de produção. Não minimizo aqui o valor do estudo específico de cada uma das cinematografias envolvidas, mas ressalto a importância, como marco histórico, do fato inquestionável dessas cinematografias terem se tornado parte de um processo mais amplo. Esse fato certamente atuou de forma diversa em cada uma das circunstâncias, porém guarda, em comum, um determinado tempo e um determinado tipo de filme.

O estudo das comédias musicais brasileiras e portuguesas sob o influxo deste movimento geral mostra um tipo de resistência ao cinema hegemônico. Uma janela de produção onde, apesar da decantada falta de ambição, aparecem amalgamados vários fatores, principalmente a composição de uma expressão dentro do influxo poderoso do cinema americano. Isso aparece claramente no aspecto da construção de uma relação direta com um público que praticamente só tinha acesso aos filmes *yankees* e fortalece ainda mais a expressão essencialmente popular dessas produções.

O advento do cinema sonoro surge como momento-chave da manifestação de um estilo de comédia que pode ser entendido como a base destes filmes. Neste sentido, eles estão diretamente ligados à característica análise de Jeancolas voltada para o caso francês. Muito já se falou das oportunidades abertas pelo advento do som e das várias tentativas, pelo cinema industrial americano, de superar a dificuldade imposta pela barreira lingüística. Essa tribulação já estava superada no período estudado, mas nos deixou todo um gênero de filmes com boas bilheterias e grande penetração popular. À questão do rádio (central na França) devemos acrescentar as ligações com o teatro com relação ao nosso objeto. A produção de comédias na Cinédia, herdeira de uma tradição de filmes carnavalescos, também se caracterizou pela exploração da conjunção com as estrelas do rádio. Entretanto, o desenvolvimento nos anos 40, na Atlântida das chanchadas, tem muito de sinérgico com o teatro de revista. Da mesma forma, no caso português, na *Canção de Lisboa* atuava “a ‘nata’ do espetáculo ligeiro português”⁴. Em outras palavras, para os casos português e brasileiro, a sinergia entre cinema, rádio e teatro produziu uma

intensa aproximação na busca do que convencionamos chamar de popularidade.

Nos casos brasileiro e português é inequívoco o fato de que uma forma de afirmação da cultura nacional passava, e passa ainda hoje, pelo diálogo estabelecido entre gênero e público, não excluindo obviamente o desejo, sempre presente, de um cinema que expressasse “os mais altos valores culturais”. Assim, este tipo de filmes, com caráter algo diferente de seu similar francês, “asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos” com a comédia musical “tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de chanchada”⁵. No cinema português temos, da mesma forma, um ciclo de produção de comédias nas décadas de 30 e 40 que, por sua vez, representa os casos “de maior aceitação popular”⁶ e, conseqüentemente, as maiores bilheterias.

Neste sentido, descobrimos uma das diferenças mais importantes entre as várias cinematografias nacionais citadas até aqui. No caso francês, este gênero é uma entre muitas expressões de uma indústria já desenvolvida; aproveita-se da existência de programas de rádio com imenso sucesso para “clonar” versões cinematográficas. Nos casos português e brasileiro teremos então similaridades de contexto no aspecto da aliança com a rádio e o teatro, mas com resultado e impacto completamente diferentes. A tipologia criada por Jeancolas para o gênero na França é baseada em uma forma de cumplicidade limitada, tanto espacialmente como temporalmente. Além disso, tais filmes seriam de baixa qualidade e com poucas ambições artísticas. Serviriam ainda de trampolim para a carreira dos atores e podem ser definidos pela produção (baseada no modelo da cumplicidade citada acima) ou pelo consumo (também baseada no tipo de limitação espacial da distribuição).

Em países como o Brasil e Portugal não se aplica a idéia esposada por Jeancolas, em relação à França, sobre as causas da “inexportabilidade”. Não são os filmes brasileiros e portugueses de que tratamos aqui “muito insignificantes e ininteligíveis”⁷. A perspectiva histórica demonstra sobejamente a importância desses filmes como esteios de uma produção ininterrupta e, mais ainda, é exatamente a inteligibilidade que os torna verdadeiros fenômenos nacionais. O que eles conseguiram foi a superação de uma barreira comercial, expressiva e simbólica. Constituíram, assim, modos de produção específicos, dentro de seus mercados, escapando – inclusive – da necessidade do financiamento direto do Estado que, como sabemos, foi e é uma das bases da sobrevivência nestas indústrias.

Em Portugal e no Brasil, o tipo de cumplicidade entre cinema e rádio ultrapassava o mero aproveitamento mercadológico, ainda que existisse marcada intenção na realização de produtos com grande aceitação popular, lançando-se mão da utilização de músicas e intérpretes famosos do rádio. No entanto, as relações com a comédia popular em sua

aproximação com o teatro e a quase solidão em que se encontraram durante um longo período fazem de tais filmes um fenômeno histórico de grande significado.

O Costa do castelo é um filme lançado em 1943 e uma das mais famosas comédias portuguesas. A história tem como linha principal a troca de identidade por parte de Daniel. Ele é filho de uma família nobre e está apaixonado por Luisinha, cuja família aluga cômodos para complementar o orçamento. O tipo de comédia que esta produção representa na cinematografia portuguesa tem, como acima colocado, suas raízes na *Canção de Lisboa*, o primeiro filme falado realizado em Portugal. Na *Canção de Lisboa* já encontramos praticamente todos os elementos importantes que podemos também distinguir em *O Costa do castelo* a começar por um dos atores principais – Antonio Silva – que tem como Oscarito, de *O Fantasma por acaso*, uma importância de mesmo quilate. Aquele ator faria durante sua carreira, 36 filmes, entre 1910 e 1967, sendo protagonista das comédias cinematográficas mais importantes do período, junto com Vasco Santana. Sua atuação histriônica – semelhante em vários momentos com o tipo de atuação também encontrada na chanchada – é uma marca das relações com a farsa teatral típica dos espetáculos teatrais.

Encontraremos aqui um ponto de contato importante, a construção e o tipo de comédia de costumes que caracterizam a chanchada e a comédia à portuguesa. No caso do *Fantasma por acaso*, o enredo gira em torno de um velho funcionário de uma empresa de aviação. É tolerado na companhia, em razão de ter sido funcionário muito próximo ao pai do patrão, já falecido. Na saída do escritório, é atropelado, morto e chamado pelo antigo patrão (agora responsável por várias funções no céu), para resolver os problemas da família do filho. Retorna então com outra identidade para intervir em defesa da família constituída, mas sem nunca censurar o comportamento do patrão. No personagem do velho funcionário encontramos Oscarito, e sua biografia tem pontos de contato com a de Antonio Silva. Ele é ator em 47 filmes, entre 1933 e 1975, fazendo com Grande Otelo a grande dupla das chanchadas da Atlântida.

As carreiras dos mencionados atores portugueses e brasileiros demonstram que, nos casos em questão, os filmes em que participaram não foram trampolins para um hipotético lugar a ser almejado em suas trajetórias de artista. Antes disso, as películas que ajudaram a consagrar foram o ápice possível em cinematografias periféricas e foram suas participações um dos grandes motores da citada cumplicidade com o público.

O ciclo de comédias em Portugal possui clara associação “a um contexto histórico particular de forte determinismo político, [e] o salazarismo faz com que sejam frequentemente reduzidas a meras expressões de uma ideologia dominante”⁸. Neste sentido, a relevância destes filmes ultrapassa em muito o olhar neste viés. São objetos

"particularmente ricos"⁹ inclusive por não dependerem "de subsídios estatais"¹⁰. Este conjunto de filmes de comédia musical portuguesa compartilha com o filme histórico as produções de maior destaque em Portugal nestas décadas. Não à toa, é exatamente com o filme histórico que se estabelece um contraponto no que diz respeito ao campo simbólico. Diante das possibilidades de abordagem preferi uma escolha conservadora, tentar uma leitura aproximativa partindo das circunstâncias de existência de dois filmes. Este caminho impôs uma variada gama de dificuldades, e a principal delas foi a situação dos acervos no Brasil. Aqui, o desaparecimento de um grande número de filmes faz com que existam enormes dificuldades para o seu visionamento.

Assim, no bojo da "política do espírito" do regime de Salazar, os recursos seriam alocados privilegiadamente para a produção de filmes históricos como *inês de Castro* ou *Camões*. No caso das comédias, o financiamento era "colmatado com verbas estatais numa proporção variável em que não estão disponíveis os dados"¹¹, mas seu principal interesse era "sobretudo fazer filmes que pudessem assegurar a sua rentabilização no mercado nacional"¹².

Essa problemática do financiamento em Portugal parece similar no Brasil em relação à chanchada, que aparece no mercado cinematográfico como uma alternativa industrial ao financiamento estatal que se voltava para o INCE e o DIP. A chanchada também era viabilizada com a distribuição no mercado. A visão simbólica sobre estas produções era das piores e nem a imprensa especializada brasileira a premiava com qualquer tipo de elogio. Tais produções eram vistas – quase que unanimemente – como filmes de péssima qualidade e seu consumo era atribuído ao baixo nível de cobrança do público, iletrado e sem capacidade crítica.

A análise do tratamento temático deixa entrever trocas culturais profundas, apenas apreensíveis na comparação entre as duas cinematografias. Provavelmente, o conservadorismo encontrado na comédia portuguesa em relação ao tratamento das questões da família e da política tenha seu espelhamento no Brasil nos fortes laços culturais entre os países e nas semelhantes circunstâncias políticas, no que toca a existência de uma régia ditatorial no Brasil, pelo menos até 1945. De qualquer forma, isto *per si* não explica um determinado momento histórico, no qual poderemos achar um conjunto de similaridades que pode ajudar a restringir o contexto das explicações do desenvolvimento de um tipo de cinema que teve existência importante em ambos os mercados: o cinema popular de comédia.

Existe, nos dois filmes, a ausência do operariado como classe social e uma clara associação das classes populares à pequena burguesia urbana. No caso português, está presente em grande parte dos filmes, e também na obra analisada, um desejo de

ascensão social. No caso brasileiro, esta relação entre classes e a questão da ascensão social são resolvidas por um nivelamento implícito, uma desvalorização das diferenças de classe existentes. O fato de encontrarmos as comédias de Arthur Duarte sempre estruturadas "como base numa intriga em que alguém se faz passar por um representante de uma classe social diferente"¹³ encontra seu eco na tarefa do personagem de Oscarito que resolverá, do ponto de vista moral, a situação do casamento do patrão.

A transgressão narrativa própria da comédia implica, como aponta Diogo, familiarização com o mecanismo transgressor. Os estereótipos do sujeito que se desenrosca de todas as situações, vivido por Antonio Silva, e do malandro com capacidade superior de atuação pela sua esperteza são similares nas duas culturas e, não por acaso, os personagens principais nas duas comédias.

Além disso, a importância de Vasco Santana e Antonio Silva para as comédias portuguesas e a importância do par Grande Otelo e Oscarito na chanchada brasileira reforçam a possibilidade de desnudar as semelhanças das cinematografias. As ligações com o teatro de revista são claras, na importação dos atores e, por extensão, na tipologia da interpretação e dos conteúdos dessa expressão. Essa relação cria um círculo virtuoso estabelecido nas carreiras desses intérpretes com o sucesso no cinema, trazendo mais sucesso nas apresentações teatrais que, por sua vez, reforçam e divulgam os lançamentos cinematográficos. Tudo isso lança um espaço analítico ainda pouco estudado no processo de popularização de uma expressão que foi quase que exclusiva na capacidade de trazer o público para o cinema.

Todas estas características nos mostram que os filmes poderiam ter curso livre nos dois países (o que em si negaria a sua inexportabilidade) se fossem superadas as barreiras da língua, dada a dificuldade de compreensão que se observa no Brasil, em relação ao português em sua forma falada em Portugal. O mesmo fato devia ser comum no Portugal dos anos 40 até a consagração das novelas brasileiras, que divulgaram nossa forma de falar nas terras lusitanas.

De qualquer forma, o conceito de inexportável desenvolvido por Jeancolas encontra aplicação restrita em sua forma original, quando da análise em países onde a indústria cinematográfica está ainda em desenvolvimento. A pensarmos nas relações estabelecidas no atual mercado cinematográfico, praticamente todo cinema só pode ser considerado exportável, quando se adapta à condição de linguagem comercial construída pelo cinema americano. Os casos português e brasileiro demonstram, no entanto, que a (re)criação dos chamados cinemas nacionais deve levar em conta não o seu caráter de exportabilidade, como desejou Jeancolas, mas sim sua capacidade de consagrar uma determinada identidade que ganha raízes na cultura de um povo.

Notas

¹ JEANCOLAS, Jean-Pierre. "The inexportable – The case of French cinema and radio in the 1950s" in: DYER, Richard, e VINCENDEAU, Ginette. *Popular european cinema*. London and NewYork: Routlegde, 1992, p. 141.

² Idem.

³ Ibidem.

⁴ RIBEIRO, M. Felix, *Filme, Figuras e Fatos da história do cinema português 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 312.

⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁶ LAURO, Antônio, *A comédia portuguesa de Antonio Silva a Herman José*, Catálogo do Festival Internacional de Portalegre, 1988.

⁷ Ibidem.

⁸ DIOGO, Vasco. *Comédias Cinematográficas em Portugal*, *Análise Social*, Vol. XXXVI, 2001, p. 301

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

¹¹ DIOGO, *Op. cit.* p. 306

¹² Idem.

¹³ LAURO *Op. cit.* p 7

Mario Civelli: empreendedor, “cavador” e produtor-relâmpago de filmes

Afrânio Mendes Catani – USP

Mario Civelli (1923-93), nascido em Roma e naturalizado brasileiro em 1953, chegou aqui em 1946. Na Itália, segundo afirmava, trabalhou com produtores e diretores. Radicou-se em São Paulo e, com o ex-crítico e cineasta Tito Batini, dirigiu *Luar do sertão* (1946-47, só lançado em 1949). Em depoimento a Zulmira Ribeiro Tavares, este declarou que no pós-guerra Civelli “estava apenas sacando. Dizia que participou de *Roma, cidade aberta* mas, na verdade, segundo Ruggero Jacobbi, que era parente dele, não era nada disso: Mario tinha uma grande inteligência e fabulosa percepção para fazer as coisas, improvisar...” (Batini, 1978). Tito acreditava que ele deve ter sido *habitué* dos estúdios de Roma e assistido a algumas filmagens, além de possuir muita imaginação e capacidade de atrair e envolver as pessoas. “Mas aí ele não conseguia fazer o roteiro e eu também não sabia fazer (...). O Ruggero veio do Rio de Janeiro especialmente, nos deu uma orientaçãozinha e fizemos, o Mario e eu, os diálogos

de *Luar do sertão*. Esta produção é importante, pois pela primeira vez em São Paulo gravamos um filme sonoro" (Batini, 1978).

No *curriculum vitae* que me forneceu (com muitas informações que não puderam ser comprovadas) não há referências à infância. Fala apenas que é oriundo de tradicional família italiana: seu bisavô e seu avô foram senadores e seu pai foi condecorado durante a primeira Guerra Mundial. Afirmou ter se formado em direito na Itália, sem contudo ter realizado o estágio de 3 anos que o habilitaria ao exercício da profissão. Aos 16 anos, segundo ele, foi segundo assistente de direção de Cristian Jacques; em seguida auxiliou Marcello Pagliero em *Nebbia*. Em setembro de 1943, com um grupo de cineastas italianos, "...escondeu câmaras e material técnico essenciais para o cinema de seu país, temendo que as tropas invasoras transportassem o material para a Alemanha. Por esse ato foi obrigado a esconder-se" (Civelli, s.d., p.1). Com a aproximação da 5ª Armada Americana, Mario ingressou no Departamento de Guerra Psicológica (Psychological Warfare Branch – PWB), indo trabalhar como assistente de produção do Capitão Peter Praud, Diretor de Produção da Seção Cinematográfica, onde participou de dezenas de documentários de curta-metragem e do cinejornal *Stars and stripes*. Com o fim da guerra foi a Miião e trabalhou na produção de *Il sole sorge ancora*, "sob a direção efetiva mas não titular de Giuseppe de Santis". Dino de Laurentiis contratou-o como inspetor de produção – trabalhou em *As misérias de Monsieur Travet* (Mario Soldati). Em seguida Dino fundou a RDL (Rovere – De Laurentiis) e convidou-o para a direção de produção de *Anita Garibaldi*. Assim, veio ao Brasil para tentar viabilizar o filme (não realizado) e acabou ficando por aqui (Civelli, s.d., p. 3).

Logo começou a circular no meio cinematográfico paulista, encontrando-se com a elite intelectual, que freqüentava o Clube de Cinema. Civelli não perdeu tempo: "extremamente insinuante, de uma atividade e um dinamismo incríveis e insuspeitos num físico de seu porte (o homem pesava mais de 100 quilos), boêmio, simpático e humano, como todo boêmio inteligente", tornou-se freqüentador habitual do Clube, ficando conhecido como um grande entendido de filmes de arte, sempre procurando capitalizar, por suas razões reais ou hipotéticas com Rossellini, parcelas do enorme prestígio que (...) o diretor de *Roma, cidade aberta* possuía. Alguns dias depois já estava levantando dinheiro de meio mundo para a realização de (...) *Luar do sertão*, película que, segundo seus cálculos, iria além de todas as expectativas, em qualidade e bilheteria" (Duarte, s.d., p. 60).

Desde que apareceu em São Paulo, Civelli sempre despertou suspeitas. Bom de conversa, falante, empreendedor, cativava a muitos. Há vários juízos sobre ele, ora enaltecendo seu dinamismo, ora ressaltando o seu lado de *cavador*. Viany (1954, p. 29) refere-se a ele como "o gordo italiano, fisicamente parecido com Orson Welles, de

mentalidade agilíssima e passado cinematográfico curto e duvidoso. Dele diz-se que chegou ao Brasil como 'assistente de Rossellini' em *Roma, cidade aberta*, só perdendo o posto quando o filme foi exibido sem que o seu nome aparecesse na tela. O fato é que Civelli pouca ou nenhuma experiência cinematográfica trouxe de sua terra natal". Duarte (s.d., p.75), ao analisar suas atividades à frente das companhias cinematográficas (Maristela e Multifilmes) que impulsionou desde o início, fala da atividade "simplesmente espantosa" desse "homem gordíssimo, misto de Rei Faruk (...) e Aga Khan (...), italiano de nascimento, brasileiro de coração". Esse "homem volumoso, dotado da agilidade e do golpe de vista de um tenista consumado" é, de fato, alguém que "será sempre um inovador, que em torno de si quer e exige movimento (...). Fala mal dele quem não o conhece. Civelli é um aventureiro, sim, mas um aventureiro como os bandeirantes da colônia, um desbravador de caminhos, intrépido, arriscando tudo, encarando a luta com o olhar fixo na vitória futura (que já é, de certo modo, a vitória do presente)" – ver, também, Paiva (1953, p.19). Maria Rita Galvão (1975, p. 700) diz de Civelli que era um boêmio simpático, "bem falante, imensamente gordo, malandríssimo e extremamente inteligente".

Alberto Cavalcanti tece-lhe pesadas críticas, embora sem citar o nome de Civelli em momento algum: "um dos tipos mais curiosos entre os elementos italianos na indústria cinematográfica paulista é a de um 'ex-autista', ou chofer dos estúdios de Cinecittá, em Roma, que chegando ao Brasil, apresentou-se como produtor e ex-assistente de Rossellini e conseguiu, de uma das famílias mais abastadas [referência aos Audrá], apoio financeiro necessário para a construção de estúdios e produção de filmes [referência à Cinematográfica Maristela]. O malogro desta primeira aventura não impediu que um segundo grupo de capitalistas [referência ao grupo comandado pelo industrial Anthony Assunção] apoiasse, uma segunda vez [criação da Multifilmes], este personagem que continua em grande evidência nos meios cinematográficos da cidade e cujo destino é difícil de prever" (Cavalcanti, 1953, p. 399-400). Em dezembro de 1953, Civelli encaminha carta a *Anhembi* (n.37, p. 199) com o seguinte teor: "No último número de sua apreciada revista, amigos meus leram um artigo de Alberto Cavalcanti sobre os 'Italianos no cinema brasileiro' e alguns deles chamaram minha atenção sobre frases a respeito de um 'ex-autista' ou 'chauffeur' dos estúdios de Cinecittá, que achavam referir-se à minha pessoa. Pode ser que a impressão deles fosse exata e que o sr. Cavalcanti, mal-informado, quisesse referir-se mesmo à minha pessoa. Por isso, anexo à presente uma fotocópia autenticada, que vêm demonstrar como minhas atividades cinematográficas tiveram início na qualidade de diretor de produção, antes de minha chegada ao Brasil". Em seguida aparece o documento mencionado por Civelli:

*"Allied Force Headquarters / Information and Censorship Section/
Psychological Warfare Branch / Italian Theater Headquarters /Film Production
Section:*

22nd. January 1945

To whom it may concern

*Mr. Mario Civelli is Production Manager for the (ilegível) Unit. Any assistance
which you may give him in the course of his work will be greatly appreciated by
this organization.*

(ass.) P. ELLIOTSMITH

Asst. Chief / Film Production Section".

Em suma, Civelli não era unanimidade. Batini conta que *Luar do sertão* foi terminado com muitas dificuldades, pois a censura não queria liberá-lo, uma vez que "... estava descosturado, a montagem não tinha sido perfeita, (...) as tomadas obtidas não ajudavam também e o enredo era meio chocho. A censura não aceitou e os produtores, que eram 5 ou 6 – cada um deles tinha entrado com uma parte do dinheiro –, reclamavam, estavam desesperados, porque iam perder todo o dinheiro..." (Batini, 1978). A essa altura dos acontecimentos, Civelli havia desaparecido (ou sido afastado) e deixado o abacaxi para Batini descascar. Ele acaba pedindo aos produtores mais 20 ou 30 "contos de réis" e diz que daria um jeito de arrumar o filme. Vaiendo-se de um documentário italiano de guerra sobre Monte Cassino – a personagem principal de *Luar do sertão* era uma moça que tinha ido estudar canto na Europa e lá na Itália presenciou a guerra, ficando traumatizada –, fazia algumas inserções de cenas de batalhas, além de conseguir com Humberto Mauro algumas outras cenas campestres, de luar, que também foram inseridas. Com uma série de alterações e inserções dessa natureza, além de convencer Walter Forster a fazer uma nova dublagem e de pagar os cachês atrasados, *Luar do sertão* (iluminado por Adalberto Kemeny e com serviços de laboratório executados na Rex Filmes) finalmente acabou sendo liberado pela censura e exibido em seguida. Entretanto, mesmo assim o filme deu prejuízo (Batini, 1978).

Civelli voltará ao noticiário apenas no segundo semestre de 1950, quando se constituiu, capitaneada pela família Audrá, a Companhia Cinematográfica Maristela (11/agosto/1950), em São Paulo. Permaneceu na Maristela desde a fundação da empresa até o final do primeiro semestre de 1951 quando, com cerca de uma centena de funcionários, foi demitido (ou afastado). Na Maristela, como diretor-geral de produção, foi o produtor dos seguintes filmes: *Presença de Anita*, *Suzana e o presidente*, *O comprador de fazendas*, *Meu destino é pecar*. Recebeu prêmio de melhor produtor de 1951, com *O comprador de fazendas*.

Glauco Mirko Laurelli (1978 e 1979), ex-assistente de produção na Maristela, conta que Civelli foi afastado da empresa pela família Audrá, de forma meio inesperada. Maria Rita Galvão (1975, p. 694) fala que o gordo italiano vai descansar em Águas de Lindóia, lá conhecendo Anthony Assunção, que era, em meados de 1952, “outro próspero homem de negócios paulista” que “resolve dedicar-se ao cinema (...). Fazendeiro, pioneiro da indústria do rádio e de refrigerantes no Brasil, pertence a uma família de banqueiros; no momento é o vice-presidente de uma fábrica de montagem de automóveis e tem 51 anos”. Em entrevista concedida por Assunção ao *Diário da Noite* (13.8.1954) e transcrita por Maria Rita Galvão, lê-se que o industrial conheceu Civelli nas termas, pois ambos hospedaram-se no mesmo hotel. “Para passar o tempo jogava-se um *bridge* recreativo. Ele participava; jogava pessimamente. Fizemos camaradagem, e Civelli apontou-me erros do cinema nacional. Era preciso produzir barato. Filmes de 1 milhão de cruzeiros, feitos em 30 dias, e continuamente, para o dinheiro entrar...”.

Maria Rita Galvão detalha como Civelli vai envolvendo Assunção, que ingressa por meio do fornecimento de 600 mil cruzeiros no filme *Modelo 19* (lançado como *O amanhã será melhor*), que já estava em fase adiantada de realização, até a constituição da Multifilmes S.A., em Mairiporã, a 32 quilômetros do centro de São Paulo. Assunção investiu 25 milhões de cruzeiros no negócio, que se constituiu em 1952, durou até 1954 e produziu 8 filmes, cuja maioria resultou em prejuízo: *Destino em apuros*, *O homem dos papagaios*, *Uma vida para dois*, *Fatalidade*, *O craque*, *Chamas no cafezal*, *A sogra* e a co-produção com a Atlântida, *A outra face do homem* (1975, p.709). As dificuldades financeiras e os prejuízos acumulados levam ao fim da Multifilmes e à dispensa de Civelli (Catani, 2002 e 2004).

Ele ainda irá produzir e dirigir mais 4 filmes: *O grande desconhecido* (prêmio de documentário em longa-metragem no Festival de Karlovy-Vary), *Rastros na selva* (co-direção: Francisco Eichhorn), *Bruma seca* e *O gigante, a hora e a vez do cinegrafista*. Co-produziu *O caso dos irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person e atuou como ator na minissérie *A máfia no Brasil*, para a Rede Globo. Nos anos 1970 tentou fazer seriado televisivo e o longa *Missão Rondon*, sobre a vida do general e indigenista Cândido Mariano da Silva Rondon (Civelli, 1980).

Nos anos 1950, Civelli lecionou no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Maria Rita Galvão chama a atenção para uma importante dimensão: independentemente de seus filmes e da sua extraordinária capacidade de empreendimento, “os raros textos escritos por Civelli (...) são extremamente interessantes”. Menciona em especial seu pronunciamento no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (abril-1952), intitulado “Experiências pessoais sobre o cinema nacional”. Segundo Galvão (1975, p.

701-2), é “um dos textos mais lúcidos que conhecemos sobre a produção cinematográfica no Brasil, [transformando-o] no único produtor paulista do momento que é realmente um criador, figura-chave da alternativa de produção proposta pela Maristela e pela Multifilmes – rapidez e baixo-custo – ao sistema da grande produção cara e demorada da Vera Cruz. Com todas as críticas que lhe possam ser feitas, suas idéias e sua atividade claramente influíram de modo decisivo no encaminhamento de ambas as produtoras. E se suas propostas na prática se frustraram, tiveram como resultado alguns filmes que (...) estão na origem da futura produção paulista dita ‘independente’, que concretamente pouco acrescenta, em termos de produção, à fórmula de Civelli”.

A “fórmula Civelli” era relativamente simples: custo baixo (de 1 milhão e 200 a 1 milhão e meio de cruzeiros, com teto de 2 milhões), amortizável no mercado nacional, realizado rapidamente, isto é, num prazo máximo de 45 dias (cerca de 30 dias em filmagens e mais 9 ou 10 dias entre a dublagem, a mixagem e a gravação da música). Infelizmente, nem sempre conseguiu aplicar sua “fórmula” com resultados positivos, quer nos estúdios em que trabalhou, quer na atividade de produtor independente ou associado (Catani, 2000, p. 148; Miranda, 1990, p. 10).

Filmografia

Para o estabelecimento da filmografia de Mario Civelli foi utilizada a seguinte legenda: p (produtor); d (diretor) .

1949 – *Luar do sertão* (d; co-dir.: Tito Batini); 1951 – *Presença de Anita* (p); *Suzana e o presidente* (p); *O comprador de fazendas* (p); 1952 – *Meu destino é pecar* (p); *O amanhã será melhor* (p); 1953 – *Destino em apuros* (p); *O homem dos papagaios* (p); *Uma vida para dois* (p); *Fatalidade* (p); 1954 – *O craque* (p); *Chamas no cafezal* (p); *A sogra* (p); 1954-56 – *O grande desconhecido* (p; d); 1958 – *Rastros na selva* (p; d; co-dir.: Francisco Eichhorn); 1959-61 – *Bruma seca* (p; d); 1969 – *O gigante, a hora e a vez do cinegrafista* (p; d).

Bibliografia

BATINI, Tito. *Depoimento a Zulmira Ribeiro Tavares*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 15.9.1978.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

_____. Verbete “Mario Civelli”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo Senac, 2000. p.147-148 .

_____. Maristela, Kino Filmes e Multifilmes. In: *História do cinema brasileiro: 4 ensaios*. São Paulo: Panorama.

2004. p.90-96.

CAVALCANTI, Alberto. "Italianos no cinema brasileiro." *Anhembi*. São Paulo, n. 35, outubro, 1953, p. 399-400.

CIVELLI, Mario. "A propósito do artigo de Alberto Cavalcanti com o título "Italianos no cinema brasileiro". *Anhembi*. São Paulo, n. 37, dezembro, 1953, p. 199.

_____. *Curriculum vitae*. São Paulo, datilogr., s.d., 9 p.

_____. *Depoimento a Afrânio Mendes Catani*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 18.1.1980.

DUARTE, B. J. *10 anos de cinema em São Paulo*. São Paulo, datilogr., inédito, s.d., 171 p.

GALVÃO, Maria Rita E. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), tese de doutorado, 1975, 5 vols.

LAURELLI, Glauco Mirko. *Depoimento a Zulmira Ribeiro Tavares*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 5.8.1978.

_____. *Depoimento a Afrânio Mendes Catani*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 5.9.1979.

MIRANDA, Luiz Felipe A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 101.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "É uma realidade o cinema brasileiro." *Manchete*. Rio de Janeiro, 6.6.1953, p. 19.

VIANY, Alex. "Viagem – com escalas – à Terra de Santa Cruz". *Manchete*. Rio de Janeiro, 4.12.1954, p. 29.

Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti: combates pelo cinema brasileiro

Sheila Schvarzman – UNICAMP

Em 1951, Getúlio Vargas convocou Alberto Cavalcanti para estruturar o Instituto Nacional de Cinema. O diretor promoveu um amplo levantamento documentado no *Relatório geral sobre o cinema nacional*¹ que recebeu um parecer de Humberto Mauro². Em cada um dos textos, concepções e embates de dois grandes cineastas com atuação institucional no cinema brasileiro. Nesses escritos³ encontram-se a situação do cinema nos anos 1950, as lutas e concepções sobre como produzir e o que produzir, questões que envolvem o modelo industrial, a intervenção do Estado, e o filme documentário. Evidencia-se, também, o interesse de Alberto Cavalcanti em criar no Brasil, um centro de produção de documentários similar aquele que desenvolveu na Inglaterra com Grierson. Procuramos analisar, aqui, essas questões.

O quadro histórico de referência

O cinema brasileiro, no pós-guerra, é marcado pela dualidade de formas para o

seu desenvolvimento – industrial ou artesanal – e pela busca de modelos de funcionamento em que o Estado tem ainda participação ativa ou se ausenta.

Assim, em 1945 e 1946, apesar da movimentação de produtores, artistas, empresários e militantes comunistas visando proteger o cinema brasileiro por meio da exibição obrigatória de filmes, ou da criação do Conselho Nacional de Cinema – em projeto de lei de Jorge Amado e outras medidas para tirar o cinema da órbita do Estado –, com a posse de Getúlio Vargas em 1951, o presidente chama a si, novamente, ações de apoio ao seu desenvolvimento. Alberto Cavalcanti – recém saído da malsucedida experiência da Vera Cruz – é encarregado de estruturar o INC.

O que aparece nesses textos não são projetos inovadores de incentivo ou gestão. Ao contrário, o que sobressai é o quadro anacrônico do cinema oficial, e a incompreensão de Cavalcanti quanto ao cinema brasileiro, que, no seu entender, sequer existia, já que feito em moldes técnicos e com resultados que desaprovava. Para ele, havia apenas, *Limite*, de Mário Peixoto, que ele nem sequer conhecia:

No panorama do nosso cinema, que é também o panorama de uma batalha, Mário Peixoto aparece quase isolado, representando – de braços cruzados, como dizem muitos – o prestígio do cinema nacional. Isso no plano artístico.⁴

Além disso, como no desenho final do INC, um amplo departamento de documentários, centralizado e dirigido por Cavalcanti, deixa de fora Humberto Mauro, responsável pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo. Pode-se ver também nos relatórios produzidos pelos dois, a luta de Mauro para resguardar a sua posição e o seu emprego, e a de Cavalcanti – alicerçado numa carreira de sucesso reconhecido no exterior – na vontade de se sobrepor às concepções e costumes dos órgãos oficiais.

Cavalcanti – Getúlio Vargas

Segundo José Inácio Melo Souza⁵, Getúlio Vargas convidou Cavalcanti para estudar o cinema brasileiro em janeiro de 1951, antes de tomar posse. Por que Getúlio volta-se de novo para o cinema brasileiro no mesmo momento em que a burguesia paulista tomava a si as medidas empreendedoras nessa área? Para Maria Rita Galvão, a burguesia paulista tinha a pretensão de formar um aparato cultural no qual as mais diversas manifestações artísticas e culturais participariam como “infra-estrutura para a elaboração de um sistema de produção cultural que pudesse se estender por toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo⁶”

Por outro lado, como lembra Souza, havia nesse momento, internacionalmente,

um forte movimento sociocultural de renovação nas artes com as bienais de artes plásticas, o cinema do pós-guerra, os festivais de cinema que estimulavam novos países produtores e repercutiam no Brasil. Surgiam cineclubes e com eles o desejo de fazer cinema: a criação da Vera Cruz impunha-se como centro de produção vertical que só poderia acontecer em São Paulo, por seu progresso econômico, além da volta de Alberto Cavalcanti, depois de 30 anos de Europa. Paulo Emílio Salles Gomes também teria contribuído para esse processo desde 1943, com a fundação do Clube de Cinema e a revista *Clima*, onde promoveu a legitimação artística do cinema e culminando com o surgimento, pela burguesia paulista, da Vera Cruz⁷

Inteirado desse novo quadro, em que o cinema se tornava novamente um foco significativo de expressão da modernização concreta e imaginária do país, Getúlio Vargas quer tomá-lo para si, e chama o consagrado Cavalcanti. É interessante observar a sua sensibilidade para o cinema. Se em 1936 com o INCE, o D.I.P – Departamento de Imprensa e Propaganda - e outros organismos federais que são criados no mesmo período, ao cinema é atribuído o papel de pedagogo e condutor de massas letradas⁸ – desenho que combinava com os regimes autoritários de então e com o governo de Vargas em particular; nos anos 50, ao contrário, apoiá-lo era uma forma de afirmar a relação do país e do Estado com a renovação cultural do pós-guerra, permitindo a sua inserção nesse quadro. Cabia então ao Brasil, por intermédio de Getúlio Vargas, ser parte dessa nova ordem.

O relatório Cavalcanti

Embora, naquele momento, a atuação de Cavalcanti no projeto de criação do INC tenha mobilizado mais a atenção daqueles que se ocupavam do cinema de ficção comercial, onde se esperariam as ações decisivas de intervenção do Estado no desenho de um cinema em moldes industriais, o que se vê no relatório, quantitativamente, é um grande interesse pelo cinema oficial. São analisados o INCE, o Gabinete de Cinema do Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura, o Laboratório Cinematográfico da Agência Nacional, o Serviço de Censura de Diversões Públicas, o Conselho Nacional de Geografia, Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio, o Serviço de Alimentação da Previdência Social e mais alguns que não foram incluídos por falta de dados entregues à comissão. O relatório é sucinto e parcial na avaliação do cinema ficcional, descrito por Cavalcanti como o conheceu em 1949 quando voltou ao Brasil, onde ressalta seus aspectos negativos: a falta de seriedade dos produtores brasileiros – certamente tinha em mente produções populares ou chanchadas que o desagradavam –, as dificuldades com os trustes americanos, os impostos altos. Em síntese, até o surgimento da Vera Cruz (que

ele dirigiu) só se produziu um filme brasileiro – *Limite*:

*Todas as outras produções, sem exceção, até o aparecimento da Vera Cruz e da exibição de Caiçara, são trabalhos sem consistência artística, tecnicamente falhos e que, mesmo considerando qualidades circunstanciais que tenham, não constituem bom cinema.*⁹

Ao final, enumera as questões sobre as quais deveria intervir. E aqui é nítida a aversão e a incompreensão sobre o que se produzia, refletindo preconceitos recorrentes contra o cinema brasileiro desde os anos 20, no qual a qualidade técnica é a pedra de toque:

1º. Como impingir ao público um produto de baixa qualidade técnica e artística que ele recusa?

2º. Como obrigar o exibidor a programar películas nacionais que não lhe rendem o quanto as estrangeiras lhe rendem?

3º. Como proteger efetivamente o produtor sem obrigar o exibidor a arcar com o déficit que o filme brasileiro lhe dá?

A solução para esse espinhoso quadro era uma política de proteção à exibição e o pagamento dos direitos aos produtores – sonogados em legislação proposta desde 1946, melhoria de equipamentos e quadros técnicos com aprendizagem; centralização da distribuição de filme virgem; e, por último, a utilização da censura para o controle estético, de olho nos empreendimentos “desonestos”. A semelhança com a Campanha do Cinema Brasileiro nos anos 20 não será mera coincidência... O mesmo fetiche em relação à técnica e a necessidade de controlar estética e moralmente os filmes e, sobretudo, produtores, lembra, a cruzada de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima contra os *naturais* e *cavadores*. A justificativa para o Estado intervir era a preocupação – sempre recorrente – com a desnacionalização cultural e a evasão de divisas. Além disso, o cinema era a maior diversão popular do país.

O cinema oficial

Se havia ou tentava-se impor uma nova ordem cultural e econômica no pós-guerra, nos organismos oficiais de cinema imperava ainda o modelo forjado durante o Estado Novo. Para evidenciar esse anacronismo, e o desperdício dos recursos materiais e humanos, o relatório enumera os equipamentos, técnicos e o tipo de produção, observando o seu funcionamento, a qualidade das realizações e os problemas.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo é o primeiro, por ser o mais bem-instalado e equipado. As críticas são endereçadas à orientação pedagógica equivocada, inadequada tecnicamente, e inoperante diante das necessidades de um país com a densidade do Brasil: "Analisando as realizações do Instituto, nota-se um absoluto caos em relação à orientação pedagógica que se imprime à produção". Além disso, o INCE não distribuía os seus filmes, limitando-se a aguardar solicitações, que vinham, em sua maioria, da periferia do Distrito Federal, o que era muito pouco para um cinema educativo que se pretendia de alcance nacional.

Por outro lado, o relatório observa que as escolas não estavam equipadas e que, se fosse diferente, o INCE não poderia atendê-las por suas deficiências várias. Além disso, pensar o cinema apenas como auxiliar da educação formal era ineficiente, quer como cinema, quer como educação. Alicerçado em sua prática no GPO, Cavalcanti descreve o que se fazia na Inglaterra, Canadá e URSS. Acredita que o ponto central era o interesse dos indivíduos. Isso se faria despertando a curiosidade da massa amorfa para vários temas, chamando a atenção daqueles que trabalhavam na terra, ou na pecuária, aproveitando-se para explorar também produtos desprezados que poderiam incentivar mudanças sociais e econômicas.

Foi assim com o National Film Board no Canadá, no Ministério de Cinema da URSS e outros. Aberto o caminho para a maior produtividade estaria concomitantemente aberto o caminho para a aceitação das missões de alfabetização, que poderão se valer do cinema para o seu melhor êxito.

O cinema eficaz seria itinerante, eliminando as distâncias, a falta de comunicação e transporte. Para não onerar o Estado propõe a diversificação de documentários e a criação de projetores que seriam acoplados a caminhonetes que levariam os filmes, incentivando assim a indústria nacional!

Depois de analisar os organismos oficiais, e 214 dos seus filmes, a comissão considera o Gabinete de Cinematografia do Ministério da Agricultura o lugar onde estavam os melhores filmes oficiais produzidos no Brasil – talvez uma gentileza com o crítico Pedro Lima, um dos seus responsáveis, que, entretanto, não é mencionado. Conclui que há desperdício, e a solução é a centralização para reunir equipamentos, filme virgem, aperfeiçoamento de técnicos, conservação de negativos e cópias, evidentemente, sob a sua direção. A burocracia, o costume, as dificuldades, os recursos exíguos e a morosidade dos serviços públicos transparecem nessa "preguiça" que Cavalcanti aponta todo o tempo e que sua orientação no INC viria corrigir.

Cavalcanti dedica amplo espaço para o setor de documentário que seria dirigido por ele, no qual seriam produzidas obras para o governo e particulares. Assim, por vias da legislação do INC, o diretor garantiria para si a produção dos documentários oficiais e comerciais!

Para tanto, o INC teria 2 setores: um para a produção de documentários com sede na Capital Federal e outro para a indústria nacional privada, e a entrada de filmes estrangeiros e sua censura, sediado em São Paulo que se impunha então como centro de produção cinematográfica. Assim, ainda que busque soluções para o cinema comercial e ficcional, é nítido o empenho de Cavalcanti com o setor de documentários, que, com suas características, se sobrepunha e substituíria todos os outros.

A resposta do INCE

O texto do INCE, preparado por Humberto Mauro e Paschoal Lemme,¹⁰ é de maio e responde às críticas do relatório encomendado pelo presidente. A primeira estratégia é neutralizar as críticas. Os problemas do cinema comercial devem-se aos americanos que dominam o mercado cinematográfico mundialmente. A gravidade e a urgência apregoadas no relatório Cavalcanti perdem, assim, a sua especificidade. Além disso, a produção americana impõe um padrão que o público exige, em detrimento da produção nacional. É só dentro desse contexto que se entende os problemas do Brasil e da América Latina.

Funcionário público, Humberto Mauro apóia as medidas tomadas pelo Estado desde os anos 30 até 1946 com a obrigatoriedade de exibição do complemento nacional e de um filme longo a cada quadrissestestre. Não reivindica mais. Ao contrário, o estado teve atitude moderna ao criar o INCE, usando o cinema como fator de educação, sem concorrer com os particulares, com equipe pequena, recursos limitados, sem onerar o poder público, e com o apoio do público e autoridades. É, ao contrário da avaliação que recebeu, bem-sucedido.

Às críticas à pedagogia falha, Mauro opõe elogios de comissão da Unesco que considera os filmes bem-realizados. Considera que cumpre bem o seu papel interno e externo em vista da exigüidade de recursos. Mauro faz o elogio da adequação às condições reinantes que Cavalcanti vê como imperativo transformar.

Refutando as críticas e neutralizando a necessidade de criação do INC, Mauro demonstra que já existe um sistema de proteção ao cinema que, com medidas complementares, será ainda melhor. Sugere a fiscalização eficiente, criação de salas financiadas pelo estado, incentivo à melhoria do nível técnico por meio de um laboratório centralizado a preços módicos que poderia funcionar de forma independente ou ampliando-se as instalações do INCE, o que seria mais econômico e não demandaria legislação ou

burocracia. Ao contrário de um desmanche, ou de uma nova estruturação centralizada, bastaria apenas reforçar o seu departamento!

Mauro é, portanto, o funcionário público que defende as instituições federais, a sua em particular, e seus métodos de trabalho. Como Cavalcanti, também usou de instituições internacionais como forma de caução às suas realizações. Às exigências profissionais do pernambucano quanto à melhoria das condições técnicas, mas, sobretudo didáticas e pedagógicas, Mauro opõe as possibilidades restritas do cotidiano, as negociações, enfim, o "jeitinho" que permite que a máquina de produção apenas se mantenha, ainda que, no caso do INCE em 1950, nenhum grande ideário do cinema educativo – tal como pensado no final dos anos 20 ou no seu período régio, durante o entreguerras até 1945 – não mais sustentasse a sua existência. Cavalcanti, ao contrário, quer romper com tudo isso, garantindo para si a condução do processo e a sua institucionalização em novos moldes.

Plus ça change, plus ça reste la même chose...

Por mais de uma vez, tentava-se mudar o quadro cinematográfico brasileiro a partir da intervenção do Estado, com medidas legislativas e administrativas. Elas redundaram em muito pouco. Entretanto, Getúlio Vargas soube tirar proveito do capital simbólico que a afirmação nacional por meio do cinema tornava possível, no mesmo momento em que não só a burguesia paulista, mas também governos de vários países europeus faziam o mesmo, interessando-se pelo seu desenvolvimento, fortemente desestabilizado com a guerra que abriu espaço para maior penetração do cinema americano. Isso se refletia, portanto, numa tomada de posição nacional de preservação cultural tanto pelo lado da proteção à produção como à exibição pelo controle do número de filmes estrangeiros, como pelo próprio estímulo ao financiamento, fenômeno que pode ser acompanhado no cinema francês naquele momento, por exemplo.

Quanto às críticas de Cavalcanti ao INCE, o que se pode observar é a preocupação de Mauro em resguardar a instituição, resguardando também o seu lugar e o seu papel. Por outro lado, são nítidos os choques quanto às formas de gestão da coisa pública – Cavalcanti trazia exemplos de uma racionalidade que o período da guerra só fez aumentar. Mauro, ao contrário, defende uma estrutura mais arcaica e a ela se acomoda. Além disso, o documentário de Cavalcanti tem uma preocupação social que em Mauro se traduzia pelo viés pedagógico.

Pode-se até mesmo repensar os documentários do INCE nos anos 50 a partir dessa perspectiva: será que as mudanças que vão se processando (desde o final do Estado Novo e da aposentadoria de Roquette Pinto, a partir de 1947, quando é nítido um desfazer-se da utopia educativa) podem ter sido influenciadas pelas críticas de

Cavalcanti? Será que temas e novas abordagens como a *Fabricação da rapadura* e outros ligados à vida cotidiana e ao sustento econômico podem ter influência de um novo perfil no documentário sugerido por Cavalcanti? Parece-me que não, entretanto, não é uma hipótese a ser descartada.

Quando Cavalcanti desenha o departamento de documentários, o faz com amplos poderes e promessas de recursos. Assim, pôde desenhar um quadro coerente de temas, estratégias, público-alvo. Ao contrário disso, Mauro faz filmes em sua maioria de ocasião: uma efeméride, uma encomenda de algum ministério. Não há um programa temático que se cumpre com rigidez, obedecendo a um projeto educacional coerente. Se houve, ele já era bastante diluído justamente pelas mesmas contingências ocasionais que nortearam a produção nos anos do Estado Novo, e, agora, o INCE permanece como o lugar de produção de Humberto Mauro. Por outro lado, Cavalcanti desqualifica tudo, o que revela menos sobre suas idéias e mais do seu modo de ser: o cinema brasileiro só passa a existir a partir da Vera Cruz, ou “antes de mim, o caos!”.

O projeto do INC não vingou e talvez sua melhor consequência tenha sido servir de mote às reuniões para a criação dos Congressos de Cinema, nos quais a iniciativa oficial foi muito criticada. Apresentado no Congresso Nacional não foi mais feliz. Até mesmo Roquette Pinto ajudou, com suas relações pessoais a neutralizar o surgimento do INC, impedindo o desaparecimento do INCE¹¹ que se manteria ainda por mais 10 anos.

Notas

¹ Relatório produzido por Cavalcanti com Paulo Gastal, Vinícius de Moraes, Jurandir Noronha, Décio Othoni e José Sanz dividido em 4 partes: “Estrutura do cinema brasileiro”, “Cinema oficial”, “Instituto Nacional de Cinema” e “Anexos”.

² “Parecer sobre o relatório apresentado ao Senhor Presidente da República pelo sr. Alberto de Almeida Cavalcanti em março de 1951 sobre os problemas e necessidades do cinema” Texto de Paschoal Lemme, educador, e H. Mauro, assinado por Pedro Gouvêa Filho, diretor do INCE.

³ O Relatório é enviado à Câmara Federal em 11 de setembro de 1951, enquanto o material de Mauro, de 28 maio de 1951 é um texto preliminar enviado aos órgãos afins em março.

⁴ CAVALCANTI, Alberto – *Filme e Realidade*, São Paulo: Melhoramentos, 1953 p. 36

⁵ SOUZA, José Inácio de Melo - *Congressos, Patriotas e Ilusões*, Cinemateca Brasileira, mimeo, 1981.

⁶ apud Idem p. 10.

⁷ SOUZA, José Inácio de Melo, Idem, p. 18.

⁸ “O livro das letras luminosas”, conforme o seu “Discurso aos cinegrafistas” de 1935.

⁹ Todas as citações são do relatório. A cópia disponível, na Cinemateca Brasileira, não tem numeração de páginas, assim, nos limitamos a transcrever.

¹⁰ Como todo material produzido em instituição pública, esse relatório ao Presidente da República foi assinado pelo diretor – Pedro Gouvêa. Entretanto, conforme o testemunho de Paschoal Lemme, foi redigido por ele e Mauro. Depoimento oral à autora, 1994.

¹¹ Testemunho de Beatriz Bojunga, 1995.

Cinédia: ecos de *Cinearte* e reflexos do Estado Novo

Mauricio Reinaldo Gonçalves – Anhembi Morumbi

A Cinédia foi criada, por Adhemar Gonzaga, como resultado do sucesso de público e de crítica de *Barro humano*, filme de 1929, dirigido por ele, e também da campanha que vinha sendo empreendida já há alguns anos por *Cinearte*, revista sob a responsabilidade editorial de Mario Behring e do próprio Gonzaga, em prol da existência de uma indústria cinematográfica forte e atuante no Brasil. Em 15 de março de 1930, os jornais anunciaram pela primeira vez "Uma nova empresa – Produções CINÉDIA. Adhemar Gonzaga produzirá vários filmes do Cinearte Estúdio"¹. O estúdio passou a se chamar Cinédia, em maio daquele mesmo ano, para evitar ser confundido com a revista. Seu primeiro título produzido foi *Lábios sem beijos*, lançado em novembro de 1930.

Apesar dos esforços constantes e da legislação que oferecia alguma proteção à produção nacional, a Cinédia teve a primeira paralisação da produção de seus próprios filmes, em dezembro de 1941, motivada pela falta de matéria-prima devido à Segunda

Guerra Mundial e ao não-pagamento regular de exibidores e distribuidores. Continuava, porém, com a prestação de serviços e recebendo a receita de seus filmes em exibição. A década de 1940 viu, ainda, a retomada da produção, bem como novas crises e outras tantas medidas que garantiam um mínimo de fôlego à empresa que tentava sobreviver entre problemas financeiros, concorrência desleal do produto estrangeiro – notadamente o norte-americano –, problemas com distribuidores e exibidores, citando apenas os principais. Em meio a esse ambiente de esperanças, crises e recomeços, a Cinédia produziu, durante seus quinze primeiros anos de existência – 1930 a 1945 –, vinte e dois títulos de ficção e co-produziu outros dez.

O empreendimento de Adhemar Gonzaga erigiu-se sobre uma estética específica, “uma forma especial de ver e trabalhar o cinema”², desenvolvida em *Cinearte*. Apesar de ter o cinema hollywoodiano como seu principal assunto, *Cinearte* nunca deixou de incentivar e acreditar na produção de filmes brasileiros. Mas, ao defender os interesses da indústria cinematográfica brasileira, *Cinearte* “fazia-o contraditoriamente identificada com os ideais do cinema dominante, propondo um verdadeiro transplante desses ideais e legitimando a universalidade de um modo específico de produção moldado em Hollywood”³. O transplante desses ideais implicava a representação de uma nação que a eles correspondesse. Segundo *Cinearte*,

*fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.*⁴

Vê-se aqui um claro desejo de destacar um ideal de desenvolvimento e inserção na modernidade de um Brasil praticamente inexistente no cotidiano de sua realidade. Nota-se o teor racista dessa visão idealizada da nação; “nossos brancos bonitos” e o repúdio total à nossa realidade subdesenvolvida que poderia ser flagrada por uma experiência de registro documental. A apresentação de ambientes “bem-decorados” e de “gente simpática”, ao estilo hollywoodiano, devia ser preservada. Esse ideário haveria de orientar as produções da Cinédia, como orientou o filme que lhe deu o impulso inicial: *Barro humano*. No entanto, cederia terreno, abandonando alguns de seus aspectos, durante o processo histórico da empresa e do próprio país, na medida em que Gonzaga e a Cinédia adotaram um discurso que foi ao encontro do projeto de nação desenvolvido durante a Era Vargas.

Até mesmo a revista *Cinearte*, em uma de suas edições de 1935, assinalou a importância da manutenção das tradições e, depois de reconhecer os excessos de Hitler e do nacionalismo alemão, salientou os benefícios que essa importância trouxe para a Alemanha sob os pontos de vista da unidade de seu povo, da reconquista da confiança em si mesmo e, dentre outros, no campo cultural.

Em 1932, Adhemar Gonzaga também declarava para o jornal *O Globo*: "Não vamos produzir filmes apenas com o mérito de serem feitos em casa. Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando à educação de nosso povo"⁵. Já se via aí uma sintonia entre as intenções do entusiasta de longa data do cinema brasileiro e do novo governo que fincava pé no poder federal.

A representação da nação brasileira que a Cinédia construiu no início de suas atividades não perdurou durante sua convivência com a Era Vargas. Isto é, se não podemos dizer que ela foi completamente extinto pelo surgimento de um novo olhar sobre o país e a questão nacional que o novo regime impôs, cabe reconhecer que ela foi profundamente mudado no decorrer desse processo de construção de uma visão de nação de cunho nacionalista, populista e autoritário. *Romance proibido* é um bom exemplo desse processo de mudança e de como o discurso filmico se moldou a uma representação de nação significativamente diferente daquela que podia ser observada em *Lábios sem beijos*.

Romance proibido é uma produção da Cinédia iniciada em 1939 e concluída apenas em 1944. Com argumento, roteiro, direção e produção de Adhemar Gonzaga, trata-se da história de duas ex-colegas de colégio que, inadvertidamente, acabam se apaixonando pelo mesmo rapaz, Carlos (Milton Marinho). Uma delas Gracia (Lucia Lamur), vendo que seu romance não se concretizará, abandona a vida de luxo e riqueza que levava na Capital Federal e vai se dedicar ao ensino de crianças numa cidade pobre do interior, enquanto a outra, Tamar (Nilza Magrassi), filha de fazendeiro, acaba perdendo o pai num acidente de automóvel, mas ganha a preferência do amado, que termina por ficar com ela.

Romance proibido é um exemplo significativo de como o discurso estadonovista de nação impregna-se no discurso cinematográfico e o transforma em veículo do ideário do regime. O filme se reveste de interesse especial porque nele é possível observar como Adhemar Gonzaga conseguiu inserir todo um novo modo de representação do Brasil sem, no entanto, abandonar por completo suas convicções estéticas sobre o que é fazer um bom cinema – amplamente desenvolvidas nas páginas de *Cinearte* e nos primeiros filmes de seu estúdio, como *Lábios sem beijos* – atreladas à representação dos aspectos mais ricos e "brancos" da vida brasileira. Não houve um abandono, mas sim uma adaptação aos novos tempos.

Já na seqüência inicial de *Romance proibido*, temos a idéia do moderno ligada ao aparelho do Estado e à questão do consumo – fundamental para a sociedade capitalista de então. Consumo que começava a ser atrelado às classes média e popular: o filme demora-se apresentando uma agência dos Correios, equipada com maquinário moderno que produz um telegrama que deve ser entregue a uma personagem num colégio interno. No caminho percorrido pelo carteiro entre a agência e o colégio, vemos, num longo *travelling* para a direita, enquanto acompanhamos o caminhar do funcionário público, as vitrinas de lojas que oferecem aos transeuntes, primeiro, um vestido que parece ser a última pedida em moda feminina: depois eletrodomésticos, mais especificamente, uma vitrola, uma enceradeira, um rádio e ao fundo duas geladeiras de portas abertas, e finalmente dois automóveis apreciados, da calçada, por um casal e um outro homem. O *travelling* é interrompido em dois momentos: no primeiro deles, deixamos de acompanhar o caminhar do carteiro para vermos mais de perto o vestido feminino, como que numa subjetiva de um senhor de meia idade que, pela expressão que ostenta, não parece estar reprovando aquele modelo “moderno”; e, num segundo momento, também deixamos o carteiro para observarmos o interesse que os eletrodomésticos despertam num varredor de rua que interrompe sua tarefa para olhar mais atentamente os objetos em exposição.

Aqui, já aparece clara uma mudança na representação do moderno e de sua relação com o ente público. Ele – o moderno – não está mais disperso nas grandes avenidas e nos prédios altos, onde a população se perde em seu anonimato, nem é mais exclusivo dos ambientes refinados das classes abastadas. Ele está no serviço público (agência de Correios e Telégrafos) e, se ainda não está na casa da classe trabalhadora, está nas lojas para sua apreciação e, quem sabe, compra, depois de obtido capital necessário com a força do trabalho. Não parece haver frustração nem na expressão do senhor que observa o modelo feminino, nem na do gari que observa a enceradeira, parece haver desejo e, quem sabe, intenção de compra. A classe trabalhadora, representada pelo varredor de ruas, parece mesmo ter, aqui, uma certa fascinação por aquele outro instrumento de trabalho – a enceradeira – que representaria o moderno, mas ainda assim a manteria em sua função fundamental de provedora de mão de obra, agora para manejar os maquinários da indústria e da prestação de serviços. Quanto aos que observam os automóveis, temos o casal que conversa entre si, enquanto o segundo homem se abaixa para ver mais de perto algum detalhe do automóvel ou a placa com o valor do carro. Mais do que em exposição, aqueles automóveis na vitrina estão à venda. E o trio de brasileiros que os observa da calçada, longe de estar glamourizado com vestidos longos de noite e *smokings* – como outras personagens aparecerão mais tarde – parece integrante de uma classe média que, quem sabe, cogitam a possibilidade de adquirí-los, nem que fosse num futuro não muito próximo.

Isso, no entanto, não significa o afastamento completo de Adhemar de sua concepção estética primeira, desenvolvida ainda em *Cinearte*. Os elementos arquitetônicos apresentados em *Romance proibido* continuam majestosos: a casa da fazenda, por exemplo, com um grande portal e varandas; ou a decoração interna dos ambientes, amplos, apresentados em planos abertos, para que possamos ver toda a decoração, com móveis modernos ou nitidamente sofisticados, com sofás e divãs, escadarias, espelhos e cortinas pregueadas, como no quarto de Gracia ou na casa carioca de uma mulher de vida “não muito difícil”. Os planos de corpo inteiro permitem que observemos o figurino sofisticado e muitas vezes sensual usado pelas personagens femininas. A seqüência de sedução entre a tal mulher e Carlos tem toda uma encenação hollywoodiana, com direito a *smoking* branco, vestido longo, casaco de peles e muito cigarro... apenas um oratório, com uma estátua de Jesus Cristo, denuncia a latinidade da produção apartando-a de vez, e quem sabe inadvertidamente, da matriz hollywoodiana. Não faltam as idas à praia com homens em trajes de banho e muitas mulheres de maiô, e um rádio estrategicamente enquadrado no centro da tela, emoldurado pelas pernas desnudas de uma das banhistas, num enquadramento que nada ficaria a dever aos comerciais televisivos de décadas depois.

Continuam os bailes, em amplos salões, com “brancos bonitos” e elegantes, mas, agora, o ambiente é decorado com um enorme mural representando uma cena indígena com mulheres nuas entre folhas de bananeiras; e a música que se ouve e dança – sendo inclusive tema de conversa entre os protagonistas – é o samba. A representação de uma cultura fruto da miscigenação já não é mais descartada. Cerca de quatro minutos do filme são gastos com a apresentação de um bailado coreografado e dançado por Eros Volússia, acompanhada de atabaques, e iniciado com ritmo de samba, com a protagonista pitando um cachimbo e sendo reverenciada pelas coristas como que num cerimonial das religiões afro-brasileiras.

Pouco mais de meia hora de projeção e os ambientes mudam completamente. Gracia, desiludida com o abandono de Carlos, assume o posto de professora em Guarantã, uma cidadezinha distante do interior. A escola local está desativada, servindo de estrebaria para um criador de cavalos analfabeto e que, a princípio, se opõe a devolver o imóvel para que Gracia possa começar suas atividades. Persuadido, ele retira seus animais, protestando contra a escola e dizendo que “o Brasil precisa é de gente para a agricultura”. Gracia faz começar a recuperação do imóvel, ajudada por integrantes da comunidade local e responde à provocação de seu interlocutor, registrada em câmera baixa, ângulo que lhe dá maior autoridade e imponência: “O Brasil precisa de terras cultivadas e de escolas, muitas escolas, e de criadores de cavalos também. Eu vou lhe fazer presente de um livro sobre criação de animais.” Faz-se aqui a ligação entre escolaridade / educação e

desenvolvimento da atividade econômica brasileira (neste caso, com a agropecuária).

E as atividades escolares se iniciam e são mostradas no filme: as primeiras letras, a visita e a bênção do pároco local; a recomendação do banho às crianças, o elogio do médico, a educação física. Tem-se aqui todo o ideário estadonovista quanto ao desenvolvimento e à modernização do Brasil por meio de um processo de educação mental e física.

Numa outra seqüência vemos o *close* de uma caixa sendo aberta pelo já conhecido criador de animais. Agora ele está numa moderna sala de aulas, conversando com a professora. A câmera se afasta e revela que aquela caixa, na verdade, era o estojo de um projetor de filmes de cinema. A professora senta-se à mesa, conversando com o velho criador de animais que a elogia. Ela reage: "E você não aprendeu a ler?" No que ele responde: "Graças ao meu talento, sim senhora... Agora quer virar o colégio em cinema!" Depois de dois planos mais abertos em que podemos ver a sala moderna e equipada, repleta de alunos, a câmera fecha em uma pequena aluna que diz: "Professora, eu quero ver cinema." A professora Gracia responde: "Hoje não vai ter cinema, não. Só amanhã". Os alunos são dispensados e saem em fila, marchando aos moldes militares. O filme, que insinua um interesse do médico local pela professorinha, apresenta também uma sala de exames médicos contígua à sala de aula, reforçando a atenção do Estado pela saúde e cultura física dos cidadãos.

O povo, em *Romance proibido*, está longe de ser representado como, no início da década, em *Lábios sem beijos*. Se as camadas populares urbanas ainda não aparecem com destaque no filme de Gonzaga (depois da seqüência inicial descrita acima, não temos mais traços dela), a população rural é retratada com normalidade, não são aberrações humanas nem motivo de escárnio, como no primeiro filme da Cinédia. À exceção de algumas velhas fofoqueiras, que maldizem a professora e seus métodos inovadores, todos aparecem ajudando-a no seu intento de trazer a educação e o desenvolvimento ao lugarejo. É bem verdade que não são colocados como sujeitos de sua história. São coadjuvantes de atores principais vindos da elite da capital (no caso da professora Gracia). Mas há uma representação digna da família simples que a acolhe na cidadezinha, do garotinho negro que a ajuda e que é o primeiro a ser convidado e a aceitar ir à escola, e até do velho criador de animais que ao fim deixa-se ser alfabetizado pela professora.

Há uma bela seqüência pastoril em que vemos campos com gado a pastar e trabalhadores rurais que voltam para casa, com chapéu na cabeça e enxada no ombro, numa fila indiana, na linha do horizonte enquanto ouvimos, à capela, como se eles próprios entoassem, a valsa "Ave Maria" de Erothides de Campos⁶.

Surge então um concurso patrocinado pelo jornal *Folha do Estado* para apurar

qual o município que tem menor percentagem de analfabetos. A tela se enche com o anúncio publicado no jornal, em que ainda se lêem, em sua parte inferior, os dizeres: “A alfabetização é um objetivo justo e necessário da política educacional num país...”. Mais uma vez o Estado Novo se faz presente na narrativa para reforçar suas políticas e sua visão de país. Nem é preciso dizer que Guarantã, sob o comando da professora Gracia, ganha o concurso. Gracia, com a desilusão amorosa e com a tarefa cumprida naquela cidade, decide mudar-se para a cidade que ficou em último lugar no concurso, e recomeçar sua tarefa socioeducativa lá. O filme termina com ela sendo abraçada pelos novos alunos.

Se ainda percebemos que os ecos do ideário que *Cinearte* desenvolveu em seus primeiros anos de publicação – notadamente a valorização da concepção hollywoodiana de discurso fílmico – estão presentes em *Romance proibido*, são notórios, no mesmo filme, os reflexos do ideário do Estado Novo que acabou influenciando, como vimos, até mesmo no próprio discurso desenvolvido nas páginas da revista de Adhemar Gonzaga. À semelhança de *Lábios sem beijos*, *Romance proibido* conta a história de personagens de uma elite glamourizada, branca, bonita e com problemas amorosos a resolver. Mas a sociedade em que essa história se desenvolve ficou mais complexa; outros agentes sociais são convocados, considera-se a heterogeneidade social e cultural da nação retratada e a própria resolução da questão amorosa central passa por essa mesma consideração. Os representantes da elite são chamados a “arregaçarem as mangas” e participarem da transformação social empreendida pelo Estado. Gracia, educada em um colégio de elite, vai ser agente do Estado na educação/transformação da população/nação brasileira. Pode frustrar-se em sua vida amorosa, essa certeza não nos é dada, mas a dúvida também fica quanto à felicidade de Carlos – impossibilitado de ficar com seu verdadeiro amor – e quanto à felicidade de Tamar, que em um dos últimos diálogos do filme expressa suas dúvidas sobre a sinceridade dos sentimentos do futuro esposo. Gracia, no entanto, volta a sorrir nos braços dos alunos em seu novo desafio social. *Romance proibido* apresenta, então, um discurso sobre a nação que, ao contemplar, como já foi dito, ecos do ideário inicial de *Cinearte* não apresenta uma crítica àquela sociedade dos salões e das festas da elite da Capital Federal, mas ao seguir os caminhos de representação da nação traçados pela nova sociedade que surgia a partir da Revolução de 1930 e pelo Estado Novo, incorpora à representação fílmica dessa nação uma série de elementos complexificadores, abrindo espaço, inclusive, para que se construa uma ponte entre a elite e o povo; aquela responsável pela transformação deste através dos caminhos determinados pelo Estado. Gracia foi essa ponte, de forma simplificada, em *Romance Proibido*, alguns intelectuais a estavam sendo, de forma mais complexa, durante a realidade da Era Vargas.

Notas

¹ ASSAF, Alice Gonzaga. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p.9.

² VIEIRA, João Luiz. "A Chanchada e o Cinema Carioca (1930 – 1955)" in: RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema bBrasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 132.

³ Idem, ibidem, p. 132.

⁴ *Cinearte*, n. 198, 11/12/1929, p. 28. Apud: VIEIRA, *Op. cit.*, p. 133.

⁵ ASSAF, *Op. cit.* p. 11.

⁶ "Cai a tarde tristonha e serena, em macio e suave langor,/ Despertando no meu coração a saudade do primeiro amor! (...) No alto do campanário uma cruz simboliza o passado/ De um amor que já morreu, deixando um coração amargurado". Erothides de Campos nasceu em Cabreúva, interior de São Paulo, em 1896. Foi professor de música em Pirassununga, onde compôs a valsa *Ave Maria* (assinando a letra com o pseudônimo Jonas Neves). Foi professor de física e química na Escola Normal Sud Menucci. Sua *Ave Maria* foi gravada em 1926 por Pedro Celestino, na Odeon, e regravada várias vezes por outros cantores, como Augusto Calheiros (1939), Alvarenga e Ranchinho (1941) e Francisco Alves (1947).

Alinor Azevedo e o “cinema carioca”

Luís Alberto Rocha Melo – UFF

Neste texto abordarei a contribuição de Alinor Azevedo para o cinema brasileiro dos anos 1940-1950, tendo como objetos de estudo o conceito de *cinema carioca*, no qual Alinor se encontra diretamente implicado, e o filme *Também somos irmãos* (1949), roteirizado por ele e dirigido por José Carlos Burle.

Em 1941, o então jornalista Alinor Azevedo foi convidado por Moacyr Fenelon para participar da criação da empresa produtora Atlântida Cinematográfica, juntamente com os irmãos José Carlos e Paulo Burle, Nelson Schultz e Arnaldo de Farias. *Moleque Tião* – primeiro longa-metragem de ficção produzido pela Atlântida, com direção de José Carlos Burle e roteiro de Alinor – obteve, à época de seu lançamento (1943), enorme repercussão na imprensa, conseguindo bons resultados de bilheteria. É considerado, até hoje, um marco do cinema brasileiro.

Entre os filmes produzidos pela Atlântida e roteirizados por Alinor, destacam-se *Não adianta chorar*, de Watson Macedo (1945), *Luz dos meus olhos*, de José Carlos Burle (1946-47), *Terra violenta*, de Edmond Francis Bernoudy (1947), *Também somos*

irmãos, de José Carlos Burle (1949), *A Sombra da outra* (1949) e *Carnaval no fogo* (1949), ambos de Watson Macedo, *Maior Que o ódio*, de José Carlos Burle (1950) e *Aviso aos navegantes*, de Watson Macedo (1950).

Saindo da Atlântida em 1950, Alinor integra, novamente a convite de Moacyr Fenelon, a equipe da Flama Produtora Cinematográfica Ltda., fundada por Fenelon e por Rubens Berardo Carneiro. Na Flama, Alinor escreve os roteiros de dois filmes dirigidos por Fenelon, *Milagre de amor* (1951) e *Tudo azul* (1952), além de *Com o Diabo no corpo*, com direção de Mário Del Rio (1952). A entrada de Alinor Azevedo para a Flama é bastante significativa, pois representa a sua adesão ao esquema de produção característico do cinema "independente" dos anos 1950, baseado no sistema de cooperativa entre produtores, técnicos e atores.¹

Em 1953, teve uma rápida passagem pela Vera Cruz, colaborando nos roteiros de *Família Lero-Lero*, de Alberto Pieralisi (1953) e *Na senda do crime*, de Flaminio Bollini Cerri (1954). Participou, ainda, de dois filmes dos primórdios do Cinema Novo, ambos de Roberto Faria, *Cidade ameaçada* (1959) e *O assalto ao trem pagador* (1962). Alinor faleceu em 21 de janeiro de 1974 e deixou na gaveta inúmeros projetos e roteiros não realizados, com títulos tão sugestivos como *Cara de cavalo*, *O crime do peg-pag*, *Um dia a casa cai*, *Edição extra*, *Estrôncio 90*, *O Mata-chofer* (ou *A Morte Anda de Táxi*), *O samba pede passagem*, *O feitiço da vila*, *Cacareco é nosso* e *Estouro na praça* - os três últimos escritos em parceria com o crítico e cineasta Alex Viany.

Algumas tentativas de se conceituar um *cinema carioca* estão presentes em três ensaios clássicos de nossa historiografia: *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany (1959), *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha (1963), e *Panorama do cinema brasileiro (1896-1966)*, de Paulo Emílio Salles Gomes (1966)². O *cinema carioca* é, ainda, o tema do capítulo "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)", escrito por João Luiz Vieira para a *História do cinema brasileiro*, organizada por Fernão Ramos³. Estes quatro autores darão muita ênfase à caracterização de um *cinema carioca*, embora com diferentes nuances de abordagem.

João Luiz Vieira vai relacionar *cinema carioca* à união entre o cinema, o rádio e a música, que formam a base das chanchadas. Paulo Emílio colocará um peso maior não propriamente num gênero, como o faz João Luiz, mas numa produtora, a Cinédia, e num determinado período, a década de 1930. No entanto, ao se referir à onda de renovação do cinema feito no Rio nos anos 1950 – que atingiu até mesmo as chanchadas –, Paulo Emílio cita como exemplo o filme *Tudo Azul*, por ele creditado, indistintamente, a Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo.⁴

As definições de *cinema carioca* ficam mais complexas em Alex Viany e em Glauber Rocha.

Viany vai enxergar um "programa estético e temático para um futuro cinema popular-brasileiro", ao qual se integrariam filmes como *Alô, alô, carnaval*, de Adhemar Gonzaga (1935), *João ninguém*, de Mesquitinha (1936), *Favela dos meus amores*, de Humberto Mauro (1937), *Moleque Tião*, de José Carlos Burle (1943), *Tudo azul*, de Moacyr Fenelon (1951), *Agulha no palheiro*, do próprio Viany (1952), e *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos (1955). É importante lembrar que Alinor é o roteirista de dois filmes citados, *Moleque Tião* e *Tudo azul*. Com base nessa "linha evolutiva", Viany faria uma espécie de inventário dos elementos que caracterizariam um *cinema carioca* - o samba, o negro, a favela, a figura recorrente do compositor inédito.⁵

Glauber Rocha, por sua vez, não só vai aceitar a idéia de que existe um *cinema carioca* como vai além: em sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, o subcapítulo dedicado a Alex Viany, contido no capítulo "Independentes", recebe o título de "Alex Viany e o realismo carioca". Em contraponto à tendência dominante das chanchadas, haveria uma outra perspectiva estética de um cinema "realista, brasileiro e, por meio ambiente, carioca". Glauber aponta Alinor Azevedo como "homem de cultura", "autor intelectual" de *Moleque Tião*, que, juntamente com Viany, se destacaria do meio cinematográfico carioca dos anos 1940, definido pelo ensaísta baiano como "mediocre".⁶

Como é possível depreender, o conceito de *cinema carioca* presta-se a diferentes construções teóricas, servindo tanto para situar historicamente as chanchadas, quanto para defender a existência de uma tradição realista no cinema brasileiro. Em alguns casos, algumas contradições emergem: em *Revisão crítica*, Glauber vai destacar o roteiro inédito de *Estouro na praça*, escrito por Alex Viany e Alinor Azevedo em 1957, como a "obra-prima" deste "realismo carioca".⁷ Mas a simples leitura deste roteiro basta para relativizar tal classificação: afinal, *Estouro na praça* é uma comédia musical, com diversos clichês de uma chanchada.⁸ Por outro lado, é curioso que na *lista-matriz* de Alex Viany não constem filmes como *Cidade mulher*, de Humberto Mauro (1936), *Também somos irmãos*, de José Carlos Burle (1949), *Amei um bicheiro*, de Jorge Ileri e Paulo Vanderley (1953) e *Rio, zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos (1957).

Um aspecto, no entanto, é comum a todos os textos historiográficos acima cotejados: a abrangência nacional conferida à idéia de *cinema carioca*. Seus autores frequentemente se referem ao *cinema carioca* como "cinema brasileiro". Na construção e legitimação do cinema brasileiro, o *cinema carioca* é visto como portador de signos de abrangência nacional, que tanto podem ser os sucessos de público (as chanchadas), a existência de um importante estúdio (a Cinédia), uma determinada linha evolutiva estética

e temática, ou ainda o caráter *realista* dos filmes.

Também somos irmãos, produzido pela Atlântida em 1949, nos apresenta inúmeros pontos de interesse, ainda mais se confrontados com o conceito de *cinema carioca* construído pela historiografia clássica do cinema brasileiro.

No material de divulgação para a imprensa (*press-release*) produzido pela própria Atlântida, a questão do "realismo" está em primeiro plano. Segundo o texto publicitário, *Também somos irmãos* "expõe com realismo o problema do desajustamento social do elemento de cor em nosso meio". O filme desenrola-se "em grande parte num bairro proletário onde foram colhidos muitos dos seus exteriores", e "tem o mérito de oferecer à sensibilidade do público algo de novo ainda não tentado pelo nosso cinema". Este "algo de novo" ao qual o texto se refere é justamente o caminho da "escola realista que tantos sucessos tem dado ao filme italiano".⁹ A intenção de identificar essa produção brasileira com o neo-realismo italiano (recém-chegado ao Brasil em 1947 com a exibição de *O bandido*, de Alberto Lattuada e *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini) é clara, e surpreende pela objetividade com a qual é enfatizada.¹⁰

As referências neo-realistas transparecem também nas declarações de José Carlos Burle publicadas numa reportagem intitulada "Como surgiu a idéia do *Também somos irmãos*", na qual o cineasta pernambucano narra o processo de elaboração do argumento: "O filme seria realista, mostrando a vida como ela é, narrando um aspecto ignorado da 'cidade maravilhosa'", que não é outro senão a ambiência das favelas. É o próprio Burle quem narra, na mesma reportagem de 1949, o passeio com Alinor Azevedo por uma favela nas imediações do bairro de São Cristóvão:

Casebres de todos os lados. Gente de cor indo e vindo continuamente por aqueles caminhos sinuosos. Mulheres de lata d'água à cabeça. Crianças correndo daqui para ali na algazarra própria da idade. Homens de físico reforçado gingando o corpo no andar típico dos malandros de classe. Alinor olhou-me significativamente. Ele também estava empolgado com o espetáculo imprevisto. Aquilo ali era uma autêntica "favela" mas uma favela diferente, um tanto organizada, com armazéns de boa aparência, algumas casas de tijolos, uma escola acolhedora. Uma cidade dentro da cidade. (...) Aquele mundo estranho, de gente humilde, mas cheia de colorido e pitoresco, despertou-me imediatamente a idéia de um filme... um filme que narrasse os dramas daquelas vidas tão cheias de contrastes."

A crítica, de um modo geral, não percebeu ou preferiu não conferir um peso

maior aos traços de realismo pretendidos pela direção de José Carlos Burle e pelo roteiro de Alinor Azevedo. O crítico de *O Globo*, Fred Lee, porém, foi um dos poucos a notar explicitamente que, em *Também somos irmãos*, Burle “procurou os rumos neo-realistas atuais e avizinhou-se tecnicamente dos amplos caminhos abertos pelo semi-documentário. Procurou um estilo e o conseguiu.”¹²

Mas, ao contrário do que se possa imaginar, o neo-realismo não é a única tendência cinematográfica com a qual este filme dialoga. Tomemos como exemplo os créditos de abertura e a primeira seqüência do filme, passados nas ruas de uma favela. O marginal Moleque Miro (vivido por Grande Otelo) é perseguido e consegue fugir dos agentes da polícia. Mesclam-se aí, num mesmo fluxo narrativo, o neo-realismo italiano, o filme policial hollywoodiano e – indiretamente – a chanchada carioca, na figura de um de seus astros principais, Grande Otelo.

Ao mesmo tempo, *Também somos irmãos* é um melodrama, que serve de veículo para uma discussão racial – e mais, para uma discussão de classes, com a dificuldade de um negro favelado – Renato (Aguinaldo Camargo), irmão do Moleque Miro – em ascender socialmente como advogado.

Voltemos aos textos publicitários de *Também somos irmãos*, divulgados pela Atlântida. De acordo com eles, embora exponha “com realismo o problema do desajustamento social do elemento de cor em nosso meio”, o filme apresenta o assunto “apenas pelo seu lado humano” e “não agita a questão”. Não há qualquer referência explícita ao termo *melodrama*, mas busca-se caracterizar essa película como um “drama de pinceladas fortes”, um “espetáculo tocado por vezes de lirismo, e dessa *compreensão humana* que é a melhor garantia para o êxito de qualquer obra cinematográfica” (grifos meus).¹³

A noção de “compreensão humana” reaparece numa entrevista com o ator Aguinaldo Camargo, publicada antes do lançamento do filme:

*A história que Alinor Azevedo escreveu para a Atlântida e que agora se ficou em celulóide, emocionou-me profundamente pelo seu **realismo** e pela **compreensão humana** que a inspirou... Tenho certeza que o filme será bem recebido pelo nosso público porque há nele uma mensagem que todos saberão compreender... uma mensagem de paz e de boa vontade entre os homens dentro dos **princípios elevados da moral cristã**.”(grifos meus)¹⁴*

Ou seja, “realismo” e “compreensão humana” agem conjuntamente para levar uma mensagem de “moral cristã” ao público. De fato, *Também somos irmãos* está repleto de reviravoltas de enredo que forçam os personagens a constantes expiações e dolorosas

confissões de culpa, gestos típicos não apenas de uma "moral cristã", mas também do gênero melodramático.

O filme procura trabalhar com elementos já cristalizados pelo melodrama: o amor impossível entre duas pessoas pertencentes a ambientes sociais diferentes; a tragédia familiar; a orfandade; a oposição entre personagens ricos e personagens pobres; arrependimento, vingança e perdão; abnegação e altruísmo. *Também somos irmãos* não recusa nenhuma dessas *chaves*, mas busca retrabalhá-las a partir de um ponto-de-vista original para os padrões cinematográficos brasileiros da época, isto é, pondo em relevo a questão do preconceito racial.

Alex Viary mostrou-se bastante preocupado com o aspecto melodramático dessa narrativa, o que talvez tenha contribuído para que o filme não fosse por ele incluído, dez anos mais tarde, entre os títulos representativos da linha evolutiva do "cinema popular-brasileiro":

*José Carlos Burle e Alinor Azevedo merecem parabéns pela coragem demonstrada na feitura desse drama social. Se não conseguiram escapar, muitas vezes, de situações melodramáticas e inconvincentes, conseguiram, por outro lado, dar um cunho de sinceridade e honestidade a seu estudo da discriminação racial no Brasil.*¹⁵

A importância de *Também somos irmãos* não está apenas no fato de dialogar de forma consciente com o neo-realismo e com o melodrama, mas também no fato de o filme figurar, na história do cinema brasileiro, como o primeiro a tratar explicitamente da questão negra no Brasil. Neste sentido, um outro aspecto dessa produção merece ser destacado. Trata-se das presenças de Aguinaldo Camargo e de Ruth de Souza no elenco. Ambos foram fundadores, com Abdias do Nascimento, do Teatro Experimental do Negro, criado em 1944, e cuja estréia nos palcos se deu dois anos depois, com a encenação no Teatro Municipal do Rio da peça *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill.

Também somos irmãos põe em cena dois atores negros de enorme importância no Rio de Janeiro do final dos anos 1940: Grande Otelo (e, com ele, o *universo* das chanchadas e do teatro de revista) e Aguinaldo Camargo (um nome identificado ao movimento de renovação teatral no meio carioca). Ruth de Souza, por sua vez, tem um pequeno papel em duas seqüências, mas seu nome já se destacara nas peças do TEN encenadas entre 1946 e 1948 (*Todos os filhos de Deus têm asas*, *O filho pródigo*, *Aruanda*). À época do lançamento de *Também somos irmãos*, a relevância do diálogo entre uma produtora cinematográfica como a Atlântida e um grupo teatral como o Teatro Experimental do Negro não chegou a ser aprofundada pela crítica especializada, apesar

de suas implicações ideológicas. No entanto, conforme escreve Abdias do Nascimento, o TEN olhava para o teatro como um

*fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante.*¹⁶

Num momento (1949) em que o cinema feito no Rio era sinônimo de chanchada (tida pelos críticos da época como espetáculo de baixo nível), esta aproximação entre o Teatro Experimental do Negro e a Atlântida suscitou pouco ou nenhum debate no meio crítico cinematográfico, não só da época como posteriormente. Mesmo na visão panorâmica de Paulo Emílio, nas formulações teóricas de Glauber Rocha e na interpretação historiográfica de Alex Viány, o silêncio em torno de *Também somos irmãos* permaneceu.

Notas

¹ Ver BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. Catálogo do SESC – São Paulo, 2001, em especial p.85-86.

² Utilizo o texto que foi publicado em GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 35-79

³ RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles, *Op. cit.*, p. 71-76.

⁵ Ver VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, em especial pp. 99-100, 107-108 e 166; e AUTRAN, Arthur. *Alex Viány: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2003, em especial p. 96, 185-186 e 228.

⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 79-80.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ Uma cópia mimeografada do roteiro de *Estouro na praça* encontra-se no arquivo particular de Alex Viány, depositado na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁹ *Releases de Também somos irmãos*. Rio de Janeiro, mimeo, 1949.

¹⁰ Sobre a chegada e a recepção do neo-realismo italiano no Brasil ver FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1994.

¹¹ "Como surgiu a idéia do *Também somos irmãos*". *O Jornal (suplemento)*. Rio de Janeiro, 11 set. 1949.

¹² LEE, Fred, "Também somos irmãos". *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 set. de 1949.

¹³ *Releases de Também somos irmãos*. Rio de Janeiro, mimeo, 1949.

¹⁴ "Numa conversa de café", recorte de jornal sem local e sem data [o ano é certamente 1949].

¹⁵ VIANY, Alex, "Também somos irmãos". *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 27 set. 1949.

¹⁶ NASCIMENTO, Abdias e NASCIMENTO, Elisa Larkin. "Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, Rio de Janeiro, 1997, p. 71-81.

Bibliografia

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viány: Crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2003.

BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. Catálogo do SESC – São Paulo, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NASCIMENTO, Abdias. *Drama para negros e Prólogo para brancos*. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

OROZ, Sílvia. *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____ e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SOUZA, José Inácio Mello e CATANI, Afrânio Mendes. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

O cinema silencioso pernambucano segundo as revistas cariocas

Luciana Corrêa de Araújo – UNICAMP

A produção cinematográfica pernambucana dos anos 1920, que depois ganharia a denominação de Ciclo do Recife, merece espaço significativo nas revistas cariocas *Para todos...*, *Selecta* e *Cinearte*. Nelas, os críticos Adhemar Gonzaga e Pedro Lima promovem a campanha pelo cinema brasileiro, partindo em defesa da produção de filmes posados (como eram chamados os filmes de enredo), com vistas a estabelecer uma indústria cinematográfica brasileira, nos moldes hollywoodianos: filmes de enredo, produzidos em estúdios, com grande investimento na publicidade e na política do *star system*.

Em 1924, os dois jornalistas passam a assinar colunas fixas exclusivamente dedicadas à produção nacional – uma iniciativa rara, senão inexistente, na imprensa da época. Em 16 de fevereiro de 1924, a *Para todos...* começa a publicar a coluna "Filmação nacional" (depois seria modificada para "Filmagem brasileira"), editada por Gonzaga. Dois meses depois, em 26 de abril de 1924, Pedro Lima dá início em *Selecta* à coluna "O

cinema no Brasil". O espaço cada vez maior ocupado pelos assuntos cinematográficos em *Para todos...* estimula a criação de uma revista especializada na área. Em 1926, surge *Cinearte*, da qual Gonzaga torna-se um dos diretores e para lá transfere sua coluna sobre cinema brasileiro. No ano seguinte, na edição de 9 de fevereiro de 1927, Pedro Lima assume a coluna, deixando *Selecta* para se integrar a *Cinearte*. A campanha pelo cinema brasileiro se estende até 1930, quando Lima e Gonzaga se desentendem. Em abril, o nome de Pedro Lima não aparece mais na coluna.

Os seis anos da campanha – de 1924 a 1930 – coincidem com o período em que se desenvolve a produção pernambucana de filmes de enredo, o grande interesse dos críticos cariocas que nunca deixaram de combater os filmes "naturais" (não-ficção). A primeira referência à realização em Pernambuco surge antes mesmo da campanha. Em dezembro de 1923, *Para todos...* publica na seção "Questionário" uma resposta a "Gentil (Recife)": "Escreva sempre relatando-nos o correr dos trabalhos. Temos imensa satisfação de estar a par de todo o movimento"¹. A informação não devia fazer muito sentido para o leitor do momento. E essa é uma característica muito curiosa da seção "Questionário", em que o Operador respondia às cartas dos leitores. Como as cartas não eram transcritas e as respostas costumavam ser bastante abreviadas, o que se lê muitas vezes são mensagens cifradas, enigmáticas até, compreensíveis apenas para os envolvidos diretos. *Selecta* mantém coluna semelhante, "Correspondência", com a mesma característica.

Aproveitando a vantagem sobre o leitor da época, compreendemos ao ler a resposta ao tal "Gentil (Recife)", que se trata de Gentil Roiz, fundador da Aurora-Film ao lado do cinegrafista Edison Chagas. Os "trabalhos" a que o Operador se refere devem ser a filmagem ou o projeto do primeiro filme da produtora, *Retribuição*, que viria a estreiar em março de 1925. As seções de correspondência continuam a ser fonte importante de informações mesmo depois do surgimento das colunas de Gonzaga e Lima. As páginas se complementam e dão a ver a impressionante rede de informações estabelecida por Gonzaga e Lima, que mantêm correspondência com dezenas de artistas e técnicos de várias partes do país, além de mobilizar leitores para atuarem como informantes do que se passava no meio cinematográfico de suas cidades. Em Recife, o leitor Mário Mendonça, que costumava enviar cartas a *Para todos...* desde pelo menos o início de 1923 sob o pseudônimo de Cyclone Smith (personagem do caubói Tom Mix em diversos filmes), torna-se o correspondente oficial da revista e, mais tarde, de *Cinearte*.

Por meio das colunas de Lima e Gonzaga, das seções de correspondência e mais d'"A página dos nossos leitores", em que se publicam textos enviados a *Para todos...*, é possível não só acompanhar a produção pernambucana como também as variações no

diálogo entre os dois críticos cariocas e o meio cinematográfico do Recife. O interesse pelo que acontece em Recife se acentua a partir do segundo semestre de 1924, quando a Aurora envia fotografias de divulgação de *Retribuição*. Em agosto de 1924, *Para todos...* publica uma foto do filme, em que se vêem os atores Almerly Steves e Barreto Junior, além do diretor Gentil Roiz e o cinegrafista Edison Chagas, ao lado do que talvez seja o elemento mais importante da foto: a câmera, indicando que não se tratava apenas de um projeto ou informação sem fundamento concreto ². Em novembro, é a vez da *Selecta* publicar uma foto de *Retribuição* (mostrando Almerly Steves capturada pelos bandidos) com a legenda: "*Retribuição* da Aurora-Film, Almerly Steves é a 'estrela'".

Coerentes com sua crença inabalável no poder da publicidade e das estrelas, Gonzaga e Lima desde o início insistem nos pedidos de fotografias, e ao apresentar a produção pernambucana aos leitores, tratam logo de configurar um *star system* local. Dessa forma, antes que o filme seja exibido ou sequer finalizado, Almerly Steves já é a "estrela" de *Retribuição*. Gonzaga insiste:

Lembrem-se de que precisamos fazer nomes. Eles, depois, serão a garantia do sucesso dos próximos filmes. Almerly Steves, por exemplo, estrela de Retribuição, foi recebida com muita simpatia pelo público recifense, segundo as cartas que de lá temos recebido, pedindo informes e para publicar retratos seus. Entretanto, ainda não nos chegou às mãos uma fotografia que agüentasse uma ampliação, para que pudéssemos publicá-la colorida ³.

Os apelos foram atendidos e, no final de 1925, *Para todos...* publica uma foto colorida e de página inteira de Almerly Steves, que a essa altura "estrelava" seu segundo filme, *Aitaré da Praia*. A legenda não poderia ser mais direta: "Almerly Steves, a estrelinha pernambucana dos filmes da Aurora. Então, não é bonitinha? Por sua causa, ao menos, o cinema brasileiro não interessa?"⁴. Em novembro de 1926, Almerly é capa de *Selecta*, que traz entrevista de duas páginas com a atriz, ilustrada com diversas fotos ⁵. Almerly será sempre lembrada, mas a política do estrelismo não se alimenta de nostalgia. Na época de realização de *No cenário da vida*, que encerra a produção de filmes de enredo silenciosos em 1930, a protagonista Mazyl Jurema é saudada como "um dos melhores tipos entre os que têm aparecido nos filmes pernambucanos" ⁶. Ganha também longa entrevista em que narra como foi contratada pela Liberdade-Film, depois de responder a anúncio no jornal. Comentando seu personagem, ela declara: "O meu papel é aquilo que eu mesmo sonhei ser, sempre. Apenas desejaria que meu papel não fosse tão triste. Preferia-o mais alegre. Mais vivo. Mais Joan Crawford..." ⁷.

Comparar artistas brasileiros com estrangeiros – de preferência hollywoodianos – é procedimento freqüente nas revistas. Curiosamente, no caso de Mazył, o entrevistador a compara no início com uma atriz nacional, Tamar Moema, do elenco de *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930), como para afirmar a relevância do *star system* brasileiro. Almerly Steves, por sua vez, chega a ser descrita como “um destes tipos prediletos de Von Stroheim, a sósia de Mary Philbin [atriz de *Foolish wives*] na mais linda Veneza do mundo – Recife!”⁸. E Jota Soares irá prestar homenagem ao ator americano Lon Chaney, “o homem das mil máscaras”, em duas fotos publicadas por *Cinearte* em 1926. Caracterizado e sob pesada maquiagem, ele encarna o personagem-título de *O fantasma da ópera* (Rupert Julian, 1925), um dos mais famosos desempenhos de Chaney⁹.

Em meados da década, ao mesmo tempo que a produção pernambucana começa a ganhar maior divulgação nas revistas, começam também a surgir notícias das desavenças no meio local. A primeira envolve a criação de uma nova fábrica, a Recife Sport Film, em finais de 1924. O nome é logo ironizado na seção “Questionário”: “Vocês de Pernambuco são uns bichos para ‘fazer fita’. Ainda agora, uma grande companhia que mais parecia um clube de futebol ou de outro qualquer *sport*, só tinha uns duzentos mil réis e já pensavam que podiam filmar”¹⁰.

Em relação a Planeta-Film, produtora criada em 1925 por dissidentes que saíram da Aurora logo após a exibição de *Retribuição*, novamente a desconfiança toma a dianteira. Gonzaga escreve que “os ‘planetários’, segundo nos consta, declaram-se verdadeiros inimigos da produtora de *Retribuição*, e a intenção deles é fechá-la!... [...] Só sabemos que os vilões dos filmes são, às vezes, vilões na vida real...” – brincadeira com Tancredo Seabra, vilão em *Retribuição* e um dos fundadores da Planeta¹¹. Duas semanas depois, a avaliação não é mais tão dura, afinal não se pode desdenhar uma produtora com um filme de enredo em andamento: “Já vimos algumas fotografias do filme, em mãos de pessoa amiga. Conta-nos agora que a Planeta não é tão feia assim como pintam [...] Temos muito que dizer ainda sobre o caso. Pernambuco nos tem dado trabalho, mas não descansaremos enquanto não estabelecermos a ordem”¹². Nos anos seguintes, haverá grande desconfiança em relação a novas fábricas que aparecem na cidade e também envolvendo alguns dos nomes mais atuantes, como por exemplo o ator e diretor Ary Severo e Edison Chagas, figura das mais ativas e principal cinegrafista do período.

Há um movimento curioso, para não dizer perverso, que marca a atuação de Gonzaga e Lima. Ao mesmo tempo que divulgam e estimulam as produções nacionais, são também inestimáveis colaboradores, eles próprios, na disseminação de intrigas e desconfianças. A postura agressiva que caracteriza a campanha se por um lado evita uma atitude paternalista em relação aos realizadores por outro incorre não raro em julgamentos

apressados, exigências descabidas que não levam em conta as dificuldades enfrentadas pelas produtoras, oscilações abruptas que podem passar, de uma semana para outra, da euforia vitoriosa à revoltada indignação diante do marasmo, palavra recorrente nas duas colunas.

É de se louvar a postura profissional dos críticos que, por levarem a sério a produção nacional, não reproduzem atitude presente em alguns textos da época que é tratar os filmes brasileiros com condescendência, sem julgamentos muito rigorosos porque afinal o cinema no Brasil não tem mesmo lá muita importância. Longe de conduzir a campanha de maneira condescendente, Gonzaga e Lima adotam postura das mais profissionais. O problema é que a atividade cinematográfica, principalmente no que se refere à produção de filmes de enredo, está longe de acompanhar tamanho profissionalismo. Com isso, cria-se um descompasso entre as exigências dos dois críticos e as condições concretas de atuação das produtoras. Eles cobram procedimentos profissionais e esperam estabilidade de um meio marcado pela instabilidade. Como o modelo é o cinema industrial americano, não basta que recebam fotografias, elas devem ser enviadas com frequência e ter boa qualidade. Como também não bastam notícias esparsas sobre as atividades das produtoras, é preciso constantes atualizações que indiquem trabalhos sempre em andamento, a exemplo da máquina de produção americana que nunca pára.

Em relação à produção pernambucana, o desejo de ver o cinema brasileiro atuando em bases profissionais leva a conclusões questionáveis, que dizem mais do desejo que das condições objetivas. É o caso da avaliação que se faz do mercado regional nordestino em 1925, quando a Aurora produz e exhibe seus filmes de enredo, e mesmo a Planeta, dissidência nada amigável da Aurora-Film cuja conduta é tão criticada, também produz e exhibe um longa de enredo. Diante das disputas, Gonzaga escreve em *Para todos...*: "insistimos no apelo para uma concorrência artística. Mesmo assim, se não agirem de acordo e com severidade de ânimos, acabarão por estragar o excelente mercado que tem sido Recife, e do qual podem viver perfeitamente"¹³. Na mesma edição, afirma-se novamente que "A Aurora-Film tem conseguido lucros só com o mercado de Recife". Menos de um mês depois, volta-se ao tema: "Já uma vez dissemos que acabarão por estragar o mercado de Recife, que tem dado e dará para tudo"¹⁴. Em novembro, numa nota sobre a exibição de *Filho sem mãe* em Maceió, a conclusão é a mesma, agora ampliando o mercado para uma dimensão regional: "Como se vê, os filmes pernambucanos vão vivendo lá mesmo, do mercado nortista..."¹⁵.

No capítulo sobre *Cinearte*, do livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Paulo Emilio Salles Gomes pretende desmontar o otimismo de Gonzaga e Lima, afirmando que "na realidade o 'excelente mercado' se limitava a uma sala, o Royal,

de segunda categoria, cujo proprietário se empenhava em prestigiar o cinema local¹⁶. Para defender seus pontos, os dois lados recaem em exageros. Boa parte da produção pernambucana foi exibida em outras salas além do Royal, tanto no centro quanto nos bairros – especialmente nos anos de maior atividade, entre 1925 e 1926. E, apesar de não ser o cinema mais luxuoso da cidade (perdia para o Moderno), o Royal nessa época ainda era sala lançadora e uma das principais do circuito. Ocorriam também exibições no interior e em outros estados. A conclusão é que, mesmo com os filmes sendo exibidos nos cinemas locais, isso não era suficiente para cobrir os gastos. Talvez no início, quando se trabalhava de maneira amadora. Quando há o movimento de profissionalização – compra de equipamentos, orçamentos mais caros, sustento de quem vivia da produção –, o mercado local se torna cada vez menos satisfatório.

Além de acompanhar e divulgar a produção e exibição de filmes de enredo em Recife, Gonzaga e Lima se colocam numa posição de conselheiros, orientadores e mesmo controladores do movimento. Não é à toa que na análise que Paulo Emilio faz de *Cinearte* o item “Policiamento” trata justamente da relação entre a revista e a produção pernambucana. Policiamento e controle são estratégias fundamentais dentro do mecanismo da Campanha. Devido à distância, nem Gonzaga nem Lima conseguiram visitar Recife, como pretendiam e como fizeram em Campinas e Cataguases, dois outros focos importantes de produção fora do eixo Rio–São Paulo. Mas não deixam de lamentar não estarem presentes. Em outubro de 1925, Gonzaga escreve que “Em Recife, o meio cinematográfico está precisando mesmo de umas injeções purificadoras”, concluindo mais adiante: “Se estivéssemos em Recife as verdades seriam ditas, custasse o que custasse”¹⁷. O discurso se mantém até os últimos anos de produção na cidade. Em dezembro de 1929, Lima escreve em *Cinearte*: “Infelizmente, a enorme distância que separa Recife do nosso meio cinematográfico não permite orientar mais seguramente os produtores da Spia-Film, a fim de que a sua produção possa vencer em toda a linha”¹⁸. A distância geográfica, no entanto, não costumava diminuir a certeza nos seus poderes de atuação. “Pernambuco nos tem dado trabalho”, escreve Gonzaga em 1925, “mas não descansaremos enquanto não estabelecermos a ordem”¹⁹.

Um dos pontos levantados pela campanha é a necessidade de que os realizadores, antes de começar a filmar, fossem ao Rio para serem mais bem orientados. Tal atitude provoca incômodo e é considerada bairrismo em artigo publicado no sul. Pedro Lima defende seu ponto de vista no texto “Não deve haver ‘bairrismo’”, em que apesar do título não soa muito convincente. Para Lima,

Não é que queiramos dizer, [que] sejamos aqui mais adiantados do que outro

qualquer, como de fato é mesmo, a exceção talvez de S. Paulo que deve rivalizar, e Minas Gerais cujo desenvolvimento em Cinema Intelectual está de muito perto irmanado conosco, mas justamente em aproveitar as maiores possibilidades possíveis de filmagem [...].²⁰

As informações sobre a produção em Recife continuam a aparecer ocasionalmente mesmo depois da exibição dos dois últimos filmes, *No cenário da vida* e *Destino das rosas*, em 1930. Em janeiro de 1932, há notícias em *Cinearte* sobre a criação de uma nova Aurora-Film, que tem projeto de filmar *O valente brasileiro*, um "filme em séries", gênero pouco explorado na cinematografia nacional²¹. O projeto é abandonado e se anuncia uma outra produção, *Rapaz de valor*, com Dustan Maciel. O maior interesse de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em relação à produção pernambucana se dá nos primeiros anos de atividades, especialmente no período mais produtivo de 1925 e 1926, quando são realizados e exibidos oito filmes de enredo (*Retribuição*, *Um ato de humanidade*, *Jurando vingar*, *Filho sem mãe*, *Aitaré da Praia*, *Herói do século XX*, *História de uma alma* e *A filha do advogado*). A partir de 1928, no entanto, quando a produção local já não se mostra tão expressiva, o entusiasmo dos dois críticos diminui.

Por essa época, a maior expectativa fora do eixo Rio–São Paulo concentra-se na atuação de Humberto Mauro em Cataguases. A proximidade entre Minas Gerais e a capital permite aos críticos, em especial Adhemar Gonzaga, exercer a tão defendida orientação artística, estabelecendo um diálogo dos mais profícuos com Mauro. Quando a produção recifense volta a exibir novo fôlego no final da década, já o interesse dos críticos privilegia sobretudo a produção carioca na qual estão diretamente envolvidos, inicialmente com a produção de *Barro humano* (1929), dirigido por Adhemar Gonzaga e com Pedro Lima trabalhando na equipe, e em seguida com a criação do estúdio da Cinédia, em 1930. A Campanha pelo cinema brasileiro vai se transferindo progressivamente do pensamento cinematográfico para a prática da realização.

Notas

¹ "Questionário". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl. 5, n. 262, 22 dez. 1923, não pag.

² "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl. 6, n. 298, 30 ago. 1924, não pag.

³ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl. 7, n. 350, 29 ago. 1925, não pag.

⁴ *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl. 7, n. 366, 19 dez. 1925, não pag.

⁵ LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil". *Selecta*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 45, 10 nov. 1926, não pag.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

- ⁶ "Cinema brasileiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano V, n. 221, 21 maio 1930, p.5.
- ⁷ "Cinema brasileiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano V, n. 230, 23 jul. 1930, p.4-5.
- ⁸ LIMA, Pedro. "O cinema no Brasil". *Selecta*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 45, 10 nov. 1926, não pag.
- ⁹ "Filmagem brasileira". *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 36, 3 nov. 1926, p.5.
- ¹⁰ "Questionário". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.6, n. 315, 27 dez. 1924, não pag.
- ¹¹ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 346, 1 ago. 1925, não pag.
- ¹² "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 348, 15 ago. 1925, não pag.
- ¹³ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 350, 29 ago. 1925, não pag.
- ¹⁴ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 354, 26 set. 1925, não pag.
- ¹⁵ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 361, 14 nov. 1925, não pag.
- ¹⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases*, *Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 306.
- ¹⁷ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 358, 24 out. 1925, não pag.
- ¹⁸ LIMA, Pedro. "Cinema brasileiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano IV, n.200, 25 dez. 1929, p.4.
- ¹⁹ "Filmagem brasileira". *Para todos...*, Rio de Janeiro, vl.7, n. 348, 15 ago. 1925, não pag.
- ²⁰ LIMA, Pedro. "Cinema brasileiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano II, n.88, 2 nov. 1927, p.4.
- ²¹ "Cinema brasileiro". *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 316, 16 mar. 1932.

Garota de Ipanema: frustrações de um “filme-canção”

Maria do Socorro Carvalho – UNEB

A realização de *Garota de Ipanema*, em 1967, o segundo longa-metragem de Leon Hirszman, pode ser tratada como um significativo esforço de superação do cineasta e do Cinema Novo. Para Leon Hirszman, naquele momento, o filme seria a possibilidade de consolidar sua carreira, então fortemente atingida pelo golpe militar de 1964, quando teve seu segundo curta-metragem, *Maioria absoluta*, proibido pela censura e viu-se ainda impossibilitado de filmar *Minoria absoluta*. No ano seguinte, seu primeiro longa-metragem, *A falecida*, foi muito mal recebido por grande parte da crítica e do público. Desanimado, passa uma temporada no Chile, onde convive com exilados políticos brasileiros. Na volta, em 1966, decide retornar ao cinema com *Garota de Ipanema*. Quanto ao Cinema Novo (então cada vez mais sob a mira da censura), com esse filme, pretendia-se superar a fase incômoda do “miserabilismo” de sua “estética da fome” e do *mea-culpa* político para manter-se vivo.

Além dessa difícil responsabilidade, *Garota de Ipanema* era um projeto ambicioso – pretendia manter a postura crítica do Cinema Novo, não ter problemas com a censura, buscar inovações estéticas por meio de uma experimentação da linguagem e ainda atingir o chamado grande público. Ou seja, deveria ser o filme a apontar os novos caminhos da produção cinemanovista.

O peso, contudo, foi excessivo, transformando *Garota de Ipanema* em uma enorme “frustração”, palavra que o traduz em várias dimensões – na sua própria concepção, quando depois da festa vem a “fossa”; na tentativa de inovação, com a pretensão de criar um novo gênero cinematográfico; na rejeição quase absoluta da crítica; na decepção do público; e ainda no desencanto do realizador por saber que sua abordagem “frustrou as pessoas”¹.

Imaginado, desde 1965, por Vinícius de Moraes e Leon Hirszman, *Garota de Ipanema* foi rodado no verão de 1967. Criou-se então muita expectativa em torno da obra, que seria a primeira “superprodução” do Cinema Novo – um filme de considerável orçamento², com um elenco especial e uma equipe com profissionais contratados para as diversas funções de produção, gerando a maior e mais completa ficha técnica dos filmes cinemanovistas.

Antes do lançamento, em tom de comemoração, a *Revista Visão* afirmava que as colunas sociais dos jornais diziam que todo o *grand Rio* participaria, como figurante, daquele que seria um dos grandes acontecimentos do ano. Fugindo inteiramente de “pés descalços” e apresentando “um fabuloso repertório de músicas brasileiras cantadas pelos nossos principais mitos: Vinícius, Chico Buarque, Baden, Nara, Elis, Ronnie Von, etc.”. Ainda segundo a revista, *Garota de Ipanema* era o primeiro filme em cor do Cinema Novo, o primeiro musical moderno feito no Brasil, e seria visto no dia 25 de dezembro de 1967, simultaneamente, no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte³.

Embora construído por meio de músicas, *Garota de Ipanema* não seria um *show* nem um filme musical, e sim “um filme-canção”, advertiam seus realizadores, havendo perfeita integração entre as músicas e a narrativa, da qual fariam parte orgânica – “o ritmo do filme é o da nova música popular do Brasil, que ao lado de sua nova arquitetura e seu cinema novo está conquistando o mundo”, como afirma seu material de divulgação⁴.

Para Vinícius de Moraes, um dos “roteiristas” de *Garota de Ipanema* (ao lado do próprio Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e colaboração de Glauber Rocha), eles pretendiam criar “uma história que não parecesse uma história”, mas remetesse à vida de uma garota de família abastada, seus primeiros amores, namorados, festas, enfim ao cotidiano de uma adolescente da alta classe média do Rio de Janeiro. Outra intenção era fazer “um filme profundamente carioca”, sem descaracterizar a paisagem da cidade. Não seria um filme realista, embora dentro do real. Com poesia e magia,

tentando encontrar tristeza na beleza, buscavam “uma espécie de realismo lírico” ⁵.

“*Garota de Ipanema*: um filme que é uma canção”, conforme seus produtores, era “uma história de amor” que apresentava um painel da moderna música popular brasileira. Para esboçar uma idéia fiel ao espírito do filme, já que não havia nele exatamente um enredo, mas antes uma ambiência da época vivida por certo grupo no Rio de Janeiro, reproduzo aqui trechos de sua fragmentada e arrojada sinopse (escrita em letras minúsculas), presente em seu material de divulgação:

*no começo era um samba. [...] E a Garota de Ipanema fez-se mito.
agora é um filme. [...]*

um retrato da nova geração carioca, cheia de sol e mar [...]

encarna o espírito da juventude: rebelde mas sem agressividade. [...] vivendo corajosamente o comportamento de uma época, nada mais natural que os conflitos com a família e a repulsa às idéias “quadradas” que lhe querem impor.

somente uma coisa lhe parece ter um valor permanente: o amor. [...]

GAROTA DE IPANEMA é, pois, antes de mais nada, uma história de amor.

[...]

todas as garotas de Ipanema terão um dia em suas vidas um verão como esse, passado ao sol do amor, o corpo sadio buscando a vida e a alma, por vezes, nublada melancolia.

o riso e os bons momentos existem, mas não duram mais que as ondas...

porque depois vem o tédio...

[...] nesse verão, a garota de Ipanema paira acima do Bem e do Mal.

[...] e a música está sempre com ela. [...]

numa festa, sente-se estranhamente atraída por um homem que lhe fala misteriosamente, olhando-a no mais fundo de seus olhos, e desaparece sem deixar vestígios. uma semana depois, ei-lo que ressurgue de maneira mágica, e ela conclui sua equação: fica apaixonada.

o que fazer? sente que o amor é algo mais sério do que imaginava. que ela não é apenas um objeto do interesse dos homens, e sim um ser conscientemente ativo e participante da grande aventura de viver.

resolve fugir do amado. [...]

e vive seu primeiro drama de broto. nem o amigo querido a entende mais, ela própria não sabe o que lhe está acontecendo. só certas

músicas têm o dom de revelá-la a si mesma e, por coincidência, é tempo de música. é Carnaval. [...], alguém canta para ela:

quem é você?

diga logo que eu quero saber...

... amanhã tudo volta ao normal

deixa a festa acabar

deixa o barco correr...⁶

O filme estrutura-se, portanto, em duas partes. Na primeira, explora-se a idéia da moça bela, de pele dourada, irradiando felicidade ao viver o cotidiano festivo do famoso bairro. Da segunda parte surge uma garota de Ipanema distante do mito – a garota de Leon Hirszman tornava-se angustiada, indecisa, infeliz com sua vida tediosa, sem perspectivas e sem liberdade.

Para conseguir dar esse salto da “desmistificação”, o diretor optou por uma filmagem improvisada, apenas com indicações de cenas e alguns diálogos do roteiro, mas na hora de filmar prevaleceria a improvisação. Seu objetivo maior era fazer “a antimistificação daquela garota que não era feliz”, mostrar a tristeza e a dor existentes nesse universo, a constante não-realização desses jovens, “um pouco como a *Cinderela frustrada de Ipanema*”, dizia Leon Hirszman. A intenção dos realizadores era refletir sobre a falsa alegria que então dominava o imaginário sobre Ipanema⁷. Ou seja, Ipanema não era (sempre) uma festa.

Mas a crítica não aprovou o projeto. Salvo algumas vozes dissonantes, como a de David Neves⁸, a maioria dos críticos foi impiedosa com *Garota de Ipanema*. Eles elogiaram a beleza e a qualidade da sua fotografia bem como a presença da rica e diversa música popular brasileira, mas estes elementos não eram o filme. A falta de uma estrutura que desse suporte a seu tratamento fragmentado tomava-o “monótono em vários momentos e [...] chatérrimo em outros”, segundo o crítico de *O Jornal*⁹. A limitação ao pequeno universo de um grupo de amigos seria um dos argumentos contra o filme para Tati Moraes, pois pretendendo ser internacional “é na realidade bairrista, dirigindo-se a um público restrito, freqüentador de terraços e bares de Ipanema¹⁰”. José Carlos Oliveira ironiza a pretensão documental a partir do elenco de amigos, concluindo que “a fita se salva pelas bonitas imagens e canções. Até parece um Festival da Recorde”¹¹.

Os críticos do *Jornal do Brasil*, na página “o filme em questão”, foram unânimes ao considerá-lo “fraco”. Destacaram a frustração em torno de um filme que tinha tudo para ser bom, atraente ao grande público, inclusive no exterior, mas que não se realizou. Alberto Shatovsky afirmava que “a abstração, que é a tônica do filme, foi um método

extremamente perigoso para um filme com o qual o grande público sonhou e se preparou para ver". Para Ely Azeredo, *Garota de Ipanema* teria "rentabilidade garantida, [pois] o público não vai gostar, mas vai ver"¹². Na opinião de José Carlos Avellar, "o filme de Leon Hirszman não reconcilia o público com o cinema brasileiro", já que estaria baseado no prestígio dos intérpretes, da música famosa e do seu título. Miriam Alencar lamentava o mau resultado de uma fita tão aguardada, na qual se depositavam as esperanças de "uma nova solução para o Cinema Novo", um cinema que agradasse ao grande público para levá-lo a "prestigiar o que é nosso". Em vez do desejado filme "leve", que mostrasse a alegria de Ipanema, o que se viu foi a "fossa motivada pela falta de objetivos". Sérgio Augusto, que dizia adorar Ipanema e a música que originou o filme, além de acreditar no talento de Leon Hirszman, lastimava o fracasso de *Garota de Ipanema* – "não é soi, nem sal, nem sul, não é um filme turístico, nem uma comédia agradável, nem um documento sociológico. É um fiasco que lamento com pesar". Maurício Gomes Leite, o único a destronar o tal "grande público" transformado em razão maior da obra, considerou o projeto de *Garota de Ipanema* "um vôo cego para o sucesso", resultando apenas em "um filme neutro, vazio, anônimo, que não ataca nem encampa, que não se entrega ao monstro provinciano nem se revolta contra as cores de um mundo inventado em mesa de bar"¹³.

Como sempre, Moniz Vianna investia contra o filme criticado e o Cinema Novo. Com sarcasmo, afirmava que a inovação em *Garota de Ipanema* seria a tentativa de realizar uma comédia usando a angústia como matéria, mas cujo resultado não passaria de um filme bastante triste, que não cumprira nenhuma de suas promessas. O "diretor suburbano", conforme suas palavras, realizou "uma fraude, de ponta a ponta"¹⁴.

Um artigo em *O Diário*, de Belo Horizonte, assinado por Carlos Armando, vai além da rejeição ao filme, ofendendo pessoalmente Leon Hirszman. Era um veemente protesto contra o que o crítico considerou um recuo ideológico do Cinema Novo, iniciado então pelo diretor de *Garota de Ipanema*, rendido à necessidade de comercialização de seus filmes em prejuízo das propostas cinemanovistas. Acusava os realizadores de terem-se vendido à multinacional *Shell* e de explorarem o carnaval do Rio, arriscando "todas as conquistas éticas, sociais e estéticas" do movimento. E sentenciava: "Leon Hirszman foi o primeiro a se prostituir, outros certamente farão o mesmo"¹⁵.

Sua decepção seria maior ainda por essa atitude vir particularmente do autor de *Maioria absoluta*, "um documentário de protesto social", e o diretor que filmara "com grande sensibilidade" a peça de Nelson Rodrigues, *A falecida*. Parece que o crítico, em nenhum momento, considerou as mudanças políticas no país, quando a censura abatia-se sobre os filmes do Cinema Novo, cujo exemplo importante ele próprio cita, *Maioria absoluta*, sem mencionar que o documentário nem chegou a ser exibido nas salas de

cinema. Carlos Armando também não viu no vazio, na tristeza e na angústia de um filme que se pretendia “comercial” nenhuma intenção crítica de Leon Hirszman.

Diferentemente do crítico mineiro, Jean-Claude Bernardet via em *Garota de Ipanema* a representação do dilema vivido então pelos cinemanovistas – que direção dar a seus filmes para continuarem existindo? –, reconhecendo nele a frustração de “uma desmistificação cor de rosa que não desmistifica” e o constrangimento do cineasta que não amava o filme que fez, resultando “uma fita acanhada, indecisa, inibida”. E terminava afirmando que “o coquetel Glauber Rocha–Mazzaroppi” não teria futuro¹⁶.

Por sua vez, Nelson Motta faz um resumo da má repercussão do filme – “as pessoas sensíveis não gostaram, os amigos de Vinícius se decepcionaram, as crianças vaiaram, muitos acham primário, outros pretensioso, alguns consideram literário e chato” – e dos seus defeitos para concluir que “*Garota* é ruim, mas importante”, pois indicava a superação da fase inicial do Cinema Novo, um “cinema fechado, hermético, paixão da crítica especializada e fracasso de público”, buscando o caminho da indústria, do grande público e não apenas da qualidade. Nelson Motta valorizava em *Garota de Ipanema* precisamente a abertura do movimento, que provaria também saber “fazer filmes coloridos, bonitos, agradáveis e luxuosos como no cinema estrangeiro, com a vantagem de um nível cultural muito acima da média¹⁷”. Assim, acreditava o crítico, apesar de ruim, *Garota de Ipanema* apontaria para uma segunda etapa do Cinema Novo, um cinema de arte industrial.

Desconsiderar, como fez quase toda a crítica, a tentativa (ainda que ambígua) do realizador de desmistificar a alegria constante de uma dita juventude dourada – ou alienada, como se dizia à época –, significava não compreender a experiência de uma geração que acabara de sofrer um duro golpe em sua utopia de transformação da realidade. Comprometendo a proposta dos realizadores, de certo modo, a crítica transferia o sentimento de frustração que emergia da temática do filme para o âmbito de sua recepção, inclusive na direção da defesa do “cinema digestivo” tão combatido pelo Cinema Novo.

Na cadeia de frustrações delineada pela história de *Garota de Ipanema*, finalmente, frustra-se também o espectador futuro, nós pesquisadores desse cinema brasileiro, sem acesso ao filme, cujos negativos extraviaram-se, tornando-o um filme bastante raro, difícil de ser visto hoje, mesmo em cópias de vídeo. Talvez essa frustração generalizada tenha sido decisiva para isso. Parece que Leon Hirszman não sofria tanto com esse desaparecimento, segundo afirma Helena Salem, como se, inconscientemente, fosse quase bem-vindo¹⁸. Porém ele não teve tempo suficiente para o necessário distanciamento que lhe permitisse rever *Garota de Ipanema* sob novas perspectivas, possibilitando uma reconciliação do autor com sua própria obra.

Para além dessas inúmeras frustrações, *Garota de Ipanema* é uma referência

importante na história do Cinema Novo, marcando sua transformação no momento em que se via obrigado a redefinir-se esteticamente, política e comercialmente. Esse filme é ainda um admirável testemunho de uma certa visão cinematográfica de comportamento, valores, moda e modos de expressão da época, além de poder ser visto como um quase inventário do mundo artístico – em especial dos músicos – e intelectual que se vivia então no Rio de Janeiro. Tal como a garota de Leon Hirszman, o país encontrava-se dividido entre a ditadura e a luta pela redemocratização, entre a direita e a esquerda, entre a dor e a festa. De certo modo, o diretor pretendeu lembrar o Brasil real àquele pequeno universo onde ele não era subdesenvolvido...nem estaria entristecido.

Notas

¹ HIRSZMAN, Leon. *ABC da greve*. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1991.

² "A primeira superprodução brasileira, com um orçamento de 350 milhões, o que, para nosso cinema, é uma quantia, se não nos enganamos, nunca vista". MORAES, Tati. "Cine-Crítica: *Garota de Ipanema*". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30/12/1967.

³ "Um amor de garota em Ipanema". *Revista Visão*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1967.

⁴ Trata-se de um documento de doze páginas, contendo a Ficha Técnica e a Sinopse do filme, além de dar alguns dados dos realizadores e dos atores principais bem como informar a longa lista dos convidados especiais.

⁵ *Apud*: "Vinícius fala de sua garota", *s/f, s/d*. Documento arquivado no Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

⁶ Versos da canção de Chico Buarque, um dos namorados da garota de Ipanema, fazendo o papel dele mesmo.

⁷ Depoimento de Leon Hirszman (1983) em VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Organização José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 297.

⁸ Para ele, "O resultado não poderia ser mais expressivo. *Garota de Ipanema* é um filme completo, porque contido e disciplinado pelo prisma constante, lógico, tristemente alegre de Márcia. O signo de *Garota de Ipanema* é, portanto, um bom presságio para este fim de ano. O cinema brasileiro vai comemorar seu *reveillon* com um passo certo para seu definitivo estabelecimento com Indústria". NEVES, David. "Cinema". *Guanabara*, nº 12, 1967, publicação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Também a página de cinema de *O Globo* faz uma avaliação positiva (seu bonequinho está sentado aplaudindo), afirmando que, apesar de diálogos fracos e o constante vazio sugerido pelo filme, "*Garota de Ipanema* pode ser considerado um belo filme". "Cinema: *Garota de Ipanema*". *O Globo*, Rio de Janeiro, 29/12/1967.

⁹ N. H. S., "*Garota de Ipanema*", *O Jornal*, 24/12/1967.

¹⁰ MORAES, Tati. "Cine-Crítica: *Garota de Ipanema*". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30/12/1967.

¹¹ OLIVEIRA, José Carlos. "Os defeitos da Garota". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/12/1967.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

¹² Em artigo posterior, Azeredo faria elogios à abertura do filme, mas o definiria como uma "crônica sem assunto", ponto no qual, ainda segundo o crítico, Vinícius de Moraes teria acertado, ou seja, eles teriam conseguido filmar "a história que não parece uma história". AZEREDO, Ely. "Garota de Ipanema". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/01/1968.

¹³ "O filme em questão: *Garota de Ipanema*". *Jornal do Brasil*, 31/12/1967 e 01/01/1968, caderno B, p. 6. Alex Viany e Valério M. Andrade, também membros do Conselho JB, não se manifestaram sobre o filme nesta página.

¹⁴ VIANNA, Antônio Moniz. "Garota de Ipanema". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05/01/1968.

¹⁵ ARMANDO, Carlos. "Garota de Ipanema". *O Diário*, Belo Horizonte, 01/02/1968.

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. "Garota de dois Gumes". *Aparte*, nº 2, 5-6/68.

¹⁷ "A crítica foi unânime na condenação do filme, as pessoas sensíveis não gostaram, os amigos de Vinicius se decepcionaram, as crianças vaiaram, muitos acham primário, outros pretensioso, alguns consideram literário e chato. São algumas das reações contra *Garota de Ipanema* e a maioria procede. O filme que se propôs a retratar Ipanema, sua gente e seus mitos redundou numa grande frustração, apresentando uma Ipanema de mentira, sem cor, sem alegria, fosseada e triste". MORTA, Nelson. "Ruim mas importante". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20/01/1968.

¹⁸ SALEM, Helena. *Leon Hirszman: O navegador das estrelas*, Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 176.

Imagens estigmatizadas: à margem da margem

Rosana de Lima Soares – USP

Este trabalho pretende abordar as “margens do cinema nacional” mapeando alguns de seus territórios, suas marcas e sombreados. A partir da demarcação de zonas de fronteira e de passagem, buscaremos apontar processos de inclusão/exclusão tomando como referência a produção de filmes que tenham como característica peculiar a combinação horror/humor. À dupla marginalidade atribuída ao gênero horror/humor (além daquela atribuída ao cinema brasileiro), acrescentamos a indagação sobre o imaginário sociocultural que constitui e é constituído por esses filmes.

É pelo traçado dos “estigmas do cinema” que realizaremos nosso percurso, apontando os modos de constituição deste imaginário. Como marcas que podem ser percebidas na materialidade das imagens cinematográficas, serão apontados os estigmas que compõem não os filmes específicos desse gênero mas, sobretudo, aqueles que apontam para a configuração de um imaginário sócio-cultural que ao mesmo tempo se reconhece e é

concebido por meio de um determinado modo de produção cinematográfica.

Trataremos, portanto, de caracterizar a produção aqui definida como *horror/humor* a partir de suas marcas – *imagens estigmatizadas* à margem da margem do cinema brasileiro e que se inscrevem em nosso imaginário cultural.

A margem da imagem

A palavra "margem", ou seu plural, "margens", capturou nossa atenção já há muito tempo, quando lemos pela primeira vez o conto "A terceira margem do rio" no livro *Primeiras estórias* (1985), de João Guimarães Rosa. Naquela época, o conto mostrou-nos um novo aspecto, inusitado até então, de que poderia haver uma "terceira margem". A terceira margem abriu caminho para rompermos a visão ingênua de que o mundo se constituía de dicotomias simples, tudo se tratando de escolher entre uma coisa e outra coisa, em hierarquizações duais. Mas foi além, ao apontar para um outro lugar: as margens não estão apenas nas bordas ou ao redor de algo, mas podem estar mesmo enfronhadas em seu interior, em seu meio.

As margens não são apenas o que se coloca entre alguma coisa, mas o próprio "entre" constitui-se, ele mesmo, em margem. Jacques Derrida, em palestra proferida no Rio de Janeiro, em junho de 2001, perguntado a respeito de seu pensamento filosófico declarou: "Foi dito que meu pensamento não é a favor nem contra, é um pensamento 'no meio'. Ora, não sou favorável a um pensamento 'no meio', mas a um processo flexível de negociação. Um pensamento 'no meio', no sentido de 'no meio de'. O 'meio' não é apenas um lugar de moderação, mas um lugar *dentro*"¹.

Embora partindo de outros referenciais, tomamos da frase de Derrida um interessante aspecto que vem se somar àquele indicado pelo conto de Guimarães Rosa: o meio não como moderação ou indiferença mas como algo localizado nas entranhas, dentro de alguma coisa. Como o "entre" do conto, que em vez de se colocar como posição intermediária penetra o interior e, nesse movimento inusitado, revira as duas margens que tentam circunscrevê-lo. São essas margens reviradas por seu avesso que esperamos percorrer neste trabalho. O tema privilegiado para esse trajeto vem indicado no título *imagens estigmatizadas*, os estigmas podendo ser definidos, à primeira vista, como aquilo que está à margem. Mas onde estaria, afinal, a *margem*?

O tema dos estudos sociais em suas relações com os discursos midiáticos oferece-nos inúmeras possibilidades de estudo. Neste texto, gostaríamos de tratar dos estigmas sociais em suas configurações cinematográficas a partir da produção de filmes brasileiros articulados de antemão, em torno de dois estigmas: o horror e o humor. Mas não é dos estigmas como campo correlato aos preconceitos e estereótipos, especialmente

nas narrativas cinematográficas, que falaremos.

Em um exercício experimental, ainda em construção, buscaremos conceituar o que denominamos *imagens estigmatizadas*, realizando assim uma passagem dos “estigmas sociais” – associados a grupos ou indivíduos (facilmente perceptíveis no campo do jornalismo por meio de suas matérias e abordagens cotidianas) – para uma discussão sobre a materialidade de tais imagens. Em outras palavras, buscaremos apontar as formas pelas quais os estigmas se manifestam nas próprias imagens, transformando-as em *imagens estigmatizadas* quer em seu conjunto (como na demarcação do gênero horror/humor), quer em suas formas figurativas (em cada um dos filmes que compõem esse gênero).

Mas como realizar a passagem dos estigmas (seu trajeto na análise das relações entre cada um e os demais, entre norma e desvio) para o cinema? Como definir as *imagens estigmatizadas*? Uma primeira aproximação nos faz pensar em imagens desajustadas, desenquadradas, desfocadas; em outras palavras, *imagens estranhas*.

O jogo entre inclusões e exclusões delineado pelas margens nos abre a passagem para o tema deste texto: os *estigmas* e as *imagens estigmatizadas* que os constituem. As margens apontam para aquilo que *não está onde deveria estar*, como o pai do conto de Guimarães Rosa. Os estigmas, em seu jogo de oposições, definem-se como aquilo que *está onde não deveria estar*. A transposição do lugar do “não”, diferença sutil porém crucial, serve-nos de ponto de partida para pensar a questão dos estigmas.

Um aspecto fundamental para a compreensão dos estigmas, portanto, coloca-se nessa relação: trata-se de uma marca que irrompe, de algo que aparece quando se encontra desajustado – e aí se destaca. O estigma só se revela quando se coloca no meio de *diferentes*, quando incomoda por estar num lugar que não lhe foi destinado. Desse movimento de buscar outro lugar (realizado pelos estigmatizados), muitas vezes surge um novo processo (por parte dos estabelecidos) – uma espécie de *contra-estigmatização* – que tenta (re)colocar as coisas em seu devido lugar, anulando os estigmas e reenquadrando-os em preconceitos e estereótipos, cristalizando-os em lugares fixos.

Podemos conceituar, inicialmente, o termo *estigmas* a partir de três elementos fundantes: os processos de identidade e identificação; as relações entre sujeitos e grupos sociais; as demarcações entre o “normal” e o “desviante” e, conseqüentemente, entre os “estabelecidos” e os “estigmatizados”.

Outros aspectos nos parecem fundamentais para definir os *estigmas*: 1) seu caráter invariante não os torna estáticos (são inúmeros os recobrimentos que recebem em cada contexto histórico, social, cultural); 2) sua dinâmica é, sobretudo, relacional (um estigma só opera em relação a outros elementos colocados em um determinado sistema de interações sociais); 3) sua definição retoma as origens da palavra: estigmas

são marcas que se destacam no sujeito e, ao fazê-lo, ressaltam determinados atributos; 4) tal marcação realiza, ao mesmo tempo, processos de exclusão/inclusão que unem e separam aqueles implicados nessa relação; 5) as definições e consensos sobre aquilo que é considerado normal ou desviante determinam os alcances e limites dos estigmas.

O estigma irrompe onde não deveria estar; é geralmente aquilo que está à margem, mas que tem seu efeito contestador neutralizado se já esperávamos que aparecesse *marginalmente*. Da quebra de lugares estabelecidos é que chegamos a um aparente paradoxo em relação aos filmes que gostaríamos de destacar como demonstração de nossas hipóteses: os estigmas estariam ocupando o lugar do centro, lugar este normalmente destinado aos padrões considerados "normais". Do jogo dessas posições, resta saber se os lugares serão invertidos, reconfigurando espaços de dominação, ou se apenas seus ocupantes terão sido trocados.

O lado B do cinema

As margens do cinema já foram tematizadas de inúmeras maneiras. Neste trabalho, portanto, não ousaríamos navegar nas águas do "cinema marginal", minuciosamente analisado no ensaio "O avesso dos anos 90" (2001), de Ismail Xavier, publicado por ocasião da mostra "Cinema marginal e suas fronteiras", organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo. No referido ensaio, o autor apresenta um histórico desse movimento (especialmente entre os anos de 1968-1973) e suas principais características, problematizando seus limites e relacionando-o com as artes, a música, o teatro e o cinema brasileiro atual. Não por acaso, o filme *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, batizou o movimento que teria entre seus expoentes Neville D'Almeida (*Jardim de guerra*, 1968), Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1969) e Júlio Bressane (*Matou a família e foi ao cinema*, 1969), para citar alguns exemplos.

Para este texto, é importante destacar o caráter ao mesmo tempo contestador e marginal, experimental e alternativo, deste cinema das décadas de 1960 e 1970, concebido tanto como contraponto ao cinema novo, como ao cinema de intervenção política. Radicalizando o sentido de estranhamento possibilitado pelas imagens, o chamado "cinema marginal" coloca-se como uma ruptura entre autores e público, "o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e platéia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações entranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar 'em nome'"².

Feito de estranhezas e formas híbridas, o "cinema marginal" constitui-se como um momento específico de produção de filmes no Brasil. Sua acepção parece-nos próxima

(ainda que com as devidas adaptações) ao cinema independente norte-americano atual, feito ao redor do sistema estabelecido como dominante, colocado na parte exterior mas interagindo com seu núcleo principal. Esse estar *ao lado de* faz-se presente tanto nas temáticas como nos modos de dar a ver tais narrativas, mas surpreendentemente faz com que o chamado "cinema *indie*" permaneça no lugar a ele destinado como oposição ao cinema estabelecido.

Ainda que se distinguindo deste último, o cinema independente americano não é necessariamente transgressor, pois é como se estivesse ocupando o lugar certo, esperado, do lado de fora... à *margem*. Aqui a palavra *margem* adquire com força seu sentido negativo de oposição a algo tomado como padrão. A exemplo do que escreveu Foucault sobre a farmacologia e a psicanálise em relação à psiquiatria, tal cinema não seria um *anti-cinema* (estabelecido contra a vigência de qualquer normatização pressuposta como normal) mas um *des-cinema* (algo que se opõe às normas vigentes sem contudo questionar sua existência).

O marginal, ao ocupar o lugar a ele destinado nas margens do cinema, não se relaciona ao universo das *imagens estigmatizadas* no qual gostaríamos de inserir um outro tipo de produção brasileira, também *marginal*. É como se pudéssemos ousar, num exercício de licença poética, falar de *margens estabelecidas* e de *margens estigmatizadas*. No segundo caso, poderíamos situar aquilo que consideramos ser uma das principais características da produção fílmica nacional, especialmente nos filmes de horror/humor: a figuração do grotesco, do bizarro, da paródia e da chanchada como núcleo do cinema brasileiro (recentemente evocado nos filmes de Carla Camurati *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, 1994; *La serva padrona*, 1997; e *Copacabana*, 2001, ainda que de modos diferenciados).

Como contraponto ao cinema independente que margeia, do lado de fora, a produção considerada estabelecida, o coração do cinema nacional parece ser sua própria *margem*, numa inversão em que o estigmatizado coloca-se dentro – e não fora – daquilo que se estabelece como sistema. Isso vale especialmente se tomarmos como dominante a atual produção cinematográfica brasileira, que oficializa um certo padrão (frisamos que se trata de um padrão de qualidade) do que deve ser ou não considerado cinema no país. Uma mistura de temáticas sociais, legitimação junto ao público e certa dose de pragmatismo comercial parecem permear a chamada "retomada do cinema brasileiro".

Na sua instigante diversidade, filmes como *Cronicamente inviável* (2000), de Sergio Bianchi, *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, *Uma onda no ar* (2002), de Helvécio Rattton, e outros mais recentes, como *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, *Amarelo manga* (2003), de Cláudio Assis, e *Carandiru* (2003), de

Hector Babenco, têm um traço em comum: a referência aos problemas sociais brasileiros e uma crítica contundente a eles. Aquilo que se distancia dessa predominância parece não ser considerado "cinema brasileiro".

Nesse sentido, notamos também a forte presença de filmes definidos como documentários de longa metragem (antes confinados a um espaço restrito) nas produções cinematográficas recentes, não apenas do Brasil mas também do exterior. O filme *Buena Vista Social Club* (1999), de Win Wenders, parece ter inaugurado um movimento que atravessou o cinema nacional, como pode ser percebido em inúmeros filmes lançados no primeiro semestre de 2004, tais como *O prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)* (2003), de Paulo Sacramento, *Fala tu* (2004), de Guilherme Coelho, *De passagem* (2003), de Ricardo Elias, com temáticas e figurações semelhantes àquelas do cinema dominante.

Dá a crítica, muitas vezes severa, feita a filmes tão diferentes entre si, tais como *O auto da compadecida* (1999), de Guel Arraes, *A partilha* (2001), de Daniel Filho, e *Olga* (2004), de Jayme Monjardim, rotulados pejorativamente como "filmes de tevê", parceria inaugurada com *Veja esta canção* (1994), de Cacá Diegues, composto de quatro mini-histórias baseadas em músicas populares brasileiras. O movimento é, portanto, *reverso* não no sentido de trocar os lugares entre estabelecidos e estigmatizados – em que estes últimos ocupariam posições de poder –, mas pelo fato de os estigmatizados permanecerem enquanto tais – nas margens – mas (des)localizados na parte interior dos estabelecidos (e não a seu redor).

Assim como o pai do conto de Guimarães Rosa, é de um não-falar que o filme *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos (1994), trata, colocando em imagens as margens internas do conto. A história do conto é conhecida: em uma família do sertão, o pai resolve ir para o meio do rio, ficar para sempre dentro de uma canoa. O pai não volta porque não tinha ido a nenhuma parte:

"Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de toda a gente. Os parentes, vizinhos e conhecidos nossos, se reuniram, tomaram juntamente conselho".

Mas aos poucos foram se acostumando, se não por convencimento, por impotência.

Na história marginal do cinema brasileiro, é uma terceira margem – um *entre-margens*, para retomarmos o conceito de Derrida – que gostaríamos de propor. O *cinema das margens* se configura, portanto, com realizadores duplamente marginais: em relação

à produção nacional e em relação à própria produção marginal. Entre eles, exemplificamos os conceitos aqui apresentados destacando os filmes de *terror*, gênero criado pelo cineasta Ivan Cardoso, que reúnem as condições ideais para que investiguemos como se estruturam os elementos que fazem a configuração dos sentidos do horror e do humor, construídos em torno do citado pacto entre realizadores e público. Tais filmes reúnem, em um só elemento, as duas características que sintetizam, para o imaginário brasileiro, o engraçado e o macabro – temas constituintes e constituídos por estigmas.

Além desses, os filmes de sexo e violência da Boca do Lixo, no final dos anos 70, também figuram entre aqueles que podem ser duplamente definidos por suas imagens estigmatizadas. Tais filmes conheceram uma pequena produção de histórias de horror, tratando-se da única manifestação desse gênero no cinema brasileiro em que se pode falar de um estilo coletivo. A ausência desse gênero na produção cinematográfica brasileira.

Finalmente, o cineasta José Mojica Marins (e seu personagem Zé do Caixão) reúne características suficientes para colocá-lo no topo de qualquer lista do gênero, fechando a demonstração de nossas hipóteses sobre o *cinema das margens*. Além da realização intuitiva, a essência pura em sua forma e a origem no imaginário popular (literalmente, pois nasceu de um sonho de seu criador), o personagem tem o mérito de inaugurar o gênero de terror nos cinemas brasileiros com seus estigmas que transitam entre o “estranho” e o “bizarro”.

Nosso objetivo, portanto, é pensar não o cinema marginal mas um possível *cinema das margens*, ou seja, aquele que se coloca como nuclear – e não periférico – ao movimento que tenta contestar. As *imagens estigmatizadas* apresentam, portanto, um duplo sentido: por um lado, referem-se ao conjunto de filmes que trazem como estigma a marginalidade em relação ao sistema estabelecido do cinema brasileiro (ainda que o “brasileiro” adjetivando cinema seja um estigma que não deixa aparecer, na produção nacional, a multiplicidade de gêneros nela presente, colocando-se ele próprio como um gênero unívoco), estigma este inscrito na materialidade de suas imagens (tomadas como corpo fílmico); e, por outro lado, carregam em suas narrativas específicas diversos campos de demarcação de estigmas, cada um deles inscrito nas figurações imagéticas apresentadas nos filmes (seus modos de produção, seus modos de contar).

Por se tratar de estigmas, entretanto, é importante ressaltar que tal processo só se constitui por haver, do lado do espectador, um reconhecimento dessas marcas que, por movimentos de identidade e diferença, fazem-no aceitar ou rejeitar tais imagens estigmatizadas. Ou seja: é apenas pelo olhar deste outro-que-olha os filmes que estes podem ser inseridos em um contexto mais amplo (da própria sociedade brasileira) e percebidos, em múltiplas camadas, como estigmatizados/estigmatizáveis.

Os filmes e realizadores citados constituem a demonstração da hipótese, revisitando o imaginário sociocultural brasileiro de horror e humor. Daí a síntese do tema em torno de *imagens estigmatizadas*: suas formas e suas narrativas constituem, ao mesmo tempo, aquilo que está fora do cinema e aquilo que traz ao cinema (de suas entranhas) temáticas a ele estranhas. Zona de fronteiras porosas, as margens do cinema demarcam pontos de passagem do externo ao interno, marcas pulsantes de abertura e fechamento.

Notas

¹ PERRONE-MOISÉS, Leila. "Derrida no Rio". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, 08/07/2001, p.13.

² XAVIER, Ismail. "O avesso dos anos 90". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, 10/06/2001, s/p.

³ GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.33.

Bibliografia

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

ELIAS, N. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOSTER, H. *Recodings*. New York: The New Press, 1999.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREITAS, J. M. M. *Bemaldivida*. São Paulo: Edusp, 1992.

GRILLO, J. M. *A ordem no cinema*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GOFFMAN, E. *Estigma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUIMARÃES ROSA, J. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

LYRA, B. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume, 1995.

PERRONE-MOISÉS, L. "Derrida no Rio". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, 08/07/2001.

XAVIER, I. (org). "O avesso dos anos 90". *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, 10/06/2001.

ZIZEK, S. "The truth arises from misrecognition". In: *Lacan and the subject of language*. New York: Routledge, 1991.

A figura de Orson Welles em filmes brasileiros

Samuel Paiva – UniCSUL

Os filmes brasileiros em questão, cabe desde logo esclarecer, são realizações de Rogério Sganzerla: *Nem tudo é verdade* (1986), *A linguagem de Orson Welles* (1991), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003). Antes de abordá-los, convém uma rápida incursão no conceito de figura, para que se possam demarcar alguns sentidos implicados em sua concepção neste texto. A noção de figura, tal como se compreende aqui, tem como ponto de partida Erich Auerbach,¹ um filólogo alemão para quem a noção de *figura* está relacionada à de *alegoria*, porém, com algumas diferenças. *Figura* diz respeito a “algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real”.² Trata-se de um conceito que existe e evolui desde a Antiguidade, em diversos autores. Atinge na Igreja o ápice como método de investigação dos escritos religiosos. E chega a uma versão secular caracterizada pela historicidade dos eventos envolvidos, incluindo o princípio de *interpretação figurada*. Nas palavras de Auerbach:

*Como na interpretação figurai uma coisa está no lugar da outra, já que uma coisa significa e representa a outra, a interpretação figurai é "alegórica" no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa.*³

Em minha trajetória como pesquisador do cinema de Rogério Sganzerla, a idéia de Orson Welles constituir uma alegoria foi o ponto de partida. E isso porque, ao falar de Welles, Sganzerla parece, na verdade, querer dizer uma outra coisa relacionada, por exemplo, ao Brasil, na perspectiva de sua alteridade nacional (e aí teríamos uma certa noção clássica de alegoria: falar uma coisa querendo dizer outra). Mas, além disso, a perspectiva contemporânea do sentido de alegoria também é presente, uma vez que Orson Welles faz parte, no cinema de Sganzerla, de um discurso cuja organização apresenta um "caráter descontínuo da organização das imagens", que obriga o espectador a uma postura crítica, analítica.⁴ Foi na exploração dessas possibilidades da alegoria como instrumental teórico oportuno à pesquisa sobre o significado de Orson Welles na obra de Sganzerla que emergiu o conceito de figura.

Um dos exemplos utilizados por Auerbach na demonstração da noção de figura diz respeito ao papel que o poeta Virgílio assume em *A divina comédia*, de Dante Alighieri.⁵ Seria aqui possível uma analogia, para se afirmar que Orson Welles ocupa posição equivalente no cinema de Sganzerla. Trata-se de um artista que, existindo de fato na História, assume a dimensão de uma representação em um texto poético. Nesse sentido, a experiência de Welles nos anos 1940, no Brasil, é um evento que antecipa e se completa com os filmes de Sganzerla, quatro décadas depois.

Como ponto de ligação entre os eventos dos anos 1940, relacionados à realização interrompida de *It's all true*, e os trabalhos subseqüentes de Rogério Sganzerla, verifica-se eminentemente a questão da alteridade nacional, a relação do nacional com o estrangeiro, e a possibilidade de percepção de um "cinema sem limite",⁶ em que as fronteiras são flexibilizadas por uma *utopia*, compreendida como "não-lugar".⁷

A leitura de Jacques Aumont sobre a noção de figura

Para que se possa pensar em tais possibilidades, é oportuno recorrer a um ensaio de Jacques Aumont no qual esse autor, interessado nos problemas concernentes à análise fílmica, discute justamente implicações da utilização do conceito de *figura*, assim como de suas variáveis, tais como *figuração*, *figurativo*, *figural*.⁸ Não por acaso, um dos pensadores-chave para as considerações de Aumont é justamente Erich Auerbach. Porém, antes de chegar ao filólogo alemão, Aumont trata de situar o problema da figura

no campo de seu próprio interesse – a imagem –, traçando uma trajetória de modo a verificar de que maneira é possível afirmar que “a imagem pensa”.⁹ Para tanto, evoca Hegel, Kant, Freud, Sartre, Lyotard, entre outros. E uma vez apresentado o seu quadro de referências, o autor de *À quoi pensent les films* continua o percurso questionando o que afinal, na imagem, autoriza a criação de um sentido, propondo como hipótese a força da figura. E por que a figura, um conceito tão complexo quanto a própria noção de imagem? Porque a concepção de figura, sendo ao mesmo tempo ante e pós-fotográfica, tem a grande vantagem de não ter acompanhado o desenvolvimento de uma teoria da representação fundada no fotográfico, pois “o fotográfico não é mais o modelo dominante de nossa idéia de imagem”.¹⁰

É nesse ponto do ensaio de Jacques Aumont que se introduz Erich Auerbach como referência. São apresentados três pontos fundamentais da noção de figura segundo Auerbach: 1) o sentido latino de *forma* (modelo inicial, aparência) e *imago* (cópia, tropo, figura retórica); 2) o sentido religioso de *interpretação figurativa* ou de “profecia em ato”, uma operação que pode ser exemplificada com o vínculo entre o *Velho* e o *Novo testamento* e 3) a noção contemporânea de *figurativo* que, nascendo da arte figurativa, paradoxalmente encontra sua origem na discussão sobre a arte abstrata. Mas com tantos possíveis significados para um conceito, pergunta-se novamente o autor do ensaio: afinal, como é possível responder ao problema dos sentidos da imagem? Resposta: é necessário semiotizá-la, reconhecê-la como um vetor semiótico. Ao final do artigo, ainda que não haja afirmações conclusivas quanto à possibilidade de se fazer justiça a todos os elementos de figuração em um filme, já que a análise fílmica deve chegar a um fim, o autor sugere que o analista deve levar em conta as “configurações”, procurando perceber quais, enfim, seriam seus gestos iniciais.

Orson Welles como figura nos filmes de Rogério Sganzerla

Em *Nem tudo é verdade*, *A linguagem de Orson Welles*, *Tudo é Brasil* e *O signo do caos*, nota-se a repetição de uma série de estratégias temáticas e formais, que já podiam ser observadas ora nas críticas de cinema produzidas por Sganzerla desde os anos 1960, ora em *O bandido da luz vermelha* (1968), seu primeiro longa-metragem. Dentre essas repetições, a figura de Orson Welles reitera-se, porém, assumindo diferentes contornos, motivos, formas. Trata-se, em síntese, de uma figura dispersa, esparsa, distendida no tempo-espaco, ainda que esteja associada, muitas vezes, a uma experiência historicamente delimitada: a realização de *It's all true*, no Brasil, em 1942.

Como se processa a composição dessa figura? Para responder à pergunta, devemos recordar a clássica distinção entre *forma* (modelo, molde) e *figura* (aparência

externa que reproduz o modelo ou molde). E a partir daí é possível admitir que são as *formas de indeterminação do eu* que constituem um ponto de partida para a composição das figuras de Orson Welles no cinema de Rogério Sganzerla. Essas *formas de indeterminação do eu* já se encontravam em Orson Welles, notadamente em *Cidadão Kane* (1941). E passam a se encontrar também em *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, que retoma estratégias de figuração do cineasta americano. Notadamente em relação aos protagonistas, há a impossibilidade de uma resposta para a pergunta que define o percurso das narrativas: quem sou eu?

Na perspectiva das configurações possíveis, reitera-se a elaboração de uma figura aberta, dispersa, sem contorno definido. Mas tais configurações passam pelas noções de *metacinema*, *carnevalização* e *viagem*.

Metacinema

Na perspectiva do metacinema, Welles se confunde com o cinema, ou melhor, com o cinema moderno, segundo a visão de Sganzerla, como é possível notar nas críticas que ele escreveu nos anos 1960, com a exposição de conceitos relacionados à câmera cínica, ao cinema do corpo, à morte como saída, ao cinema-ensaio, ao tempo solto e, principalmente, ao herói fechado (aquele sobre quem nada se pode afirmar com certeza).¹¹

No limite, o metacinema relaciona-se a todas as dimensões da visibilidade: políticas, econômicas, sociais, culturais. Em *Nem tudo é verdade*, como no jogo de espelhos de *A dama de Shangai* (1947), a figura de Welles resulta de uma multiplicação da sua imagem: a encenação de Arrigo Barnabé contraposta à voz do próprio Orson Welles e às vozes de seus personagens, principalmente de *Cidadão Kane* e *A marca da maldade* (1958). No curta-metragem *A linguagem de Orson Welles*, o cineasta americano é constituído pela voz dos Outros, assim como Kane. O Outro, porém, nesse caso, é principalmente Grande Otelo, que encarna em si o próprio Welles, assumindo sua voz e a referência a Shakespeare. Em *Tudo é Brasil*, mais uma vez a montagem vertical, a falta de sincronia entre imagem e som, impede a construção de uma identidade fechada do protagonista, que ainda assim perseguimos na colagem de inúmeros trechos de programas de rádio, recortes gráficos e trechos de filme. Em *O signo do caos*, Welles é representado como uma metonímia, do tipo o autor pela obra, no caso, *It's all true*, cuja projeção define uma dimensão da memória do próprio cinema.

Em suma, esse metacinema chega a constituir um mundo específico em que, de filme a filme, novos sentidos são construídos, quase sempre na reciclagem das mesmas imagens e sons. Em tal perspectiva, *O signo do caos* é um bom exemplo, como *aparência*

simultânea da origem e do fim, como sugere a imagem dos negativos de *It's all true* sendo queimados diante de Shiva, definindo concomitantemente um *gênesis* e um juízo final.

Carnavalização

Como estratégia de figuração, a carnavalização na obra de Rogério Sganzerla é orientada pela freqüente permuta entre o erudito e o popular. Nesse sentido, suas críticas são chaves preciosas para a compreensão das opções estéticas que reconheceremos nos filmes. O Suplemento Literário de *O Estado de S.Paulo* tem todas as características de uma publicação intelectualizada. São textos densos, repletos de teorias e referências, indicando um dialogismo marcado pela alta-cultura. Por outro lado, os textos da *Folha da Tarde*, e principalmente do *Jornal da Tarde*, dialogam com os produtos da indústria cultural voltada para públicos amplos, populares. Sganzerla embarca nesse espírito, sem perder sua visão crítica, mas assumindo o tom oportuno à comunicação almejada.¹² É enorme a quantidade de filmes a que ele assistiu dentro dessa linha de produção industrial em que proliferam diversos gêneros, tais como faroeste, policial, melodrama etc. O cotejo entre suas críticas do *Jornal da Tarde* e seus filmes explica em alguma medida a elaboração paródica empreendida de gêneros como a chanchada (notadamente em *Nem tudo é verdade*) e o filme *noir* (em *O signo do caos*).

Elaborando as figuras de Orson Welles, Sganzerla assume a dimensão do “riso”, no sentido que lhe atribui Bakhtin.¹³ Welles é parodiado quando, remetendo-se à sua *persona*, aos seus personagens, aos seus programas de rádio, peças de teatro, livros e filmes, Sganzerla reproduz o original em chave cômica ou, ao menos, tragicômica. A reprodução do original é revestida, por exemplo, pela chanchada, na condensação de várias possibilidades da paródia carnavalesca, como, por um lado, a resistência ao original americano e, por outro, a admissão de sua superioridade.¹⁴ Sganzerla vale-se da dinâmica da inversão própria ao Carnaval e põe em xeque as alteridades implicadas em sua escolha: um estrangeiro associado ao sucesso mas também ao fracasso relacionado à experiência brasileira.

No caminho das inversões carnavalizadas, a recriação do mundo é possível pela reciclagem dos materiais – os incontáveis trechos de cinejornais, histórias em quadrinhos, filmes de ficção, recolhidos e re-significados pela montagem – e por sua (des)ordenação em torno do protagonista impalpável.

A viagem

Remete-se à possibilidade de trânsito entre vários tempos e espaços e, sendo assim, define uma dimensão de *utopia*, como a probabilidade de um não-lugar e ao

mesmo tempo a possibilidade de existência de um lugar perfeito.¹⁵ A tecnologia pode aproximar os mundos. Mas só isso não é suficiente para a convivência das diferenças, como levam a supor as inúmeras repetições do plano no qual Orson Welles sobrevoa, desembarca, embarca no aeroporto do Rio de Janeiro, em contraposição às várias cenas dos jangadeiros singrando os mares em sua primitiva embarcação.

A viagem tem uma associação com a nostalgia de um mundo perdido, primitivo, harmônico, ancestral, difícil de ser recuperado. Apesar disso, ambos, Welles e Sganzerla, perseguem esse mundo e sentem angústia, porque é difícil atingi-lo e a todo momento é possível perdê-lo. Há uma nostalgia do próprio cinema implicada na viagem. Perseguem-se as "imagens sem fronteiras", como nos filmes dos primeiros tempos.¹⁶ Sganzerla repõe, pela própria repetição circular das imagens (os planos que são sempre retomados nas diversas seqüências e nos vários filmes), o princípio dos panoramas do século XIX, dispositivo no qual não há propriamente início nem fim para a observação das imagens que reproduzem o mundo. Mais do que "a apropriação do mundo pelas imagens",¹⁷ aqui viajar significa recriar o mundo, admitir a possibilidade de que ele seja uma ilusão, capaz, como a mágica, de superar os limites do tempo e do espaço.

Com essa estratégia, não deixam de ser reveladas as ambigüidades de um poder que surge com a invenção do cinema, que coincide com o surgimento da indústria do turismo, com o desenvolvimento dos meios de transporte e com a expansão do colonialismo. Mas tampouco se deixa de perceber a dimensão utópica, revelada pela consideração de outros prováveis pontos de vista, para além daqueles implicados no olhar colonizador, opressor. Sganzerla enfatiza a valorização desses outros pontos de vista, por exemplo, quando desmonta os cinejornais do DIP, elaborando sentidos não previstos na ideologia do Estado Novo. Mas, na verdade, freqüentemente sua pauta ultrapassa a nação, atingindo uma dimensão intercontinental, mundial. "O terceiro mundo vai explodir": a frase proferida em *O bandido da luz vermelha* é coerente com a citação de *A guerra dos mundos* (1938) no mesmo filme.¹⁸

Um gênio ou uma besta?

As configurações do *metacinema*, da *carnavalização* e da *viagem* permitem uma resposta à figuração maior, ou seja, ao "quem sou eu?" implicado na elaboração das figuras de Orson Welles. A resposta encontra-se dentro de princípios paradoxais, contraditórios, antagônicos, em suma, na dialética "um gênio ou uma besta", lançada em *O bandido da luz vermelha*. Como princípio de organização temático e formal, essa dialética, que também poderia ser sintetizada na dimensão do "sucesso ou fracasso", repercute nos filmes inspirados em *It's all true*. Nesse sentido, no cinema de Sganzerla,

It's all true permite a elaboração de várias figuras. Ou seja, *It's all true* é um *pretexto* para algo muito maior, de uma dimensão metafísica, ainda que conectada à História. Os acontecimentos de 1942 constituem um ponto de partida cujo significado mais profundo só é alcançado no futuro, cumprindo um percurso teleológico, no qual é possível reconhecer a base religiosa da interpretação figural.

O trajeto completa-se no cinema de Rogério Sganzerla, instância responsável pelo preenchimento dos significados anteriores lançados por Orson Welles. Ao final do percurso, o jogo de substituição na projeção dos filmes dos dois cineastas em *O signo do caos* é um exemplo emblemático e faz lembrar as palavras de Erich Auerbach quando ele afirma que “a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo”.¹⁹

Há ainda uma última consideração a ser feita a propósito dessa dialética “um gênio ou uma besta”, relacionada à dimensão do “sucesso–fracasso”, resposta ao “quem sou eu?”, a pergunta implicada no preenchimento da figura de Orson Welles por Rogério Sganzerla. Refiro-me aos momentos finais do texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, quando Paulo Emilio Salles Gomes fala em “assumir a frustração [como], primeiro passo para ultrapassá-la”.²⁰ Sganzerla não só assume a frustração mas, além disso, ele assume essa frustração segundo a perspectiva da “dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”,²¹ que é claramente perceptível em seu preenchimento da figura de Orson Welles. Nesse sentido, Sganzerla potencializa as dialéticas previstas em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* e ao mesmo tempo oferece respostas relevantes para o contexto do mundo atual, ao propor identificações entre tantas diferenças.

Notas

1 AUERBACH, Erich, *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

2 CARONE, Modesto. “Um roteiro do conceito de figura”, in AUERBACH, Erich, *Op. cit.*, p. 7.

3 AUERBACH, Erich, *Op. cit.*, p. 46.

4 Ismail Xavier encontra a base para a compreensão dessa noção contemporânea de alegoria, interessada na “textura da fala alegórica”, em Angus Fletcher: “O traço que Fletcher acentua como próprio à alegoria é o caráter descontínuo da organização das imagens”. Ver XAVIER, Ismail. “Alegoria, modernidade, nacionalismo”. *Cadernos do NEP – Núcleo de Estudos e Pesquisas*. São Paulo: fevereiro de 1985, p. 6.

5 ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

6 SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

7 MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

8 AUMONT, Jacques. "Figurable, figuratif, figural". *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996, p. 148-173.

9 Id., *ibid.*, p. 150.

10 Id., *ibid.*, p. 158.

11 A referência para esses conceitos encontra-se principalmente nas críticas que Sganzerla escreveu para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, no período compreendido entre janeiro de 1964 e janeiro de 1967. Alguns desses textos foram incluídos no livro no qual ele publicou parte de seu trabalho como crítico. Ver SGANZERLA, Rogério. *Op. cit.*

12 Além de ter atuado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S.Paulo*, Rogério Sganzerla também foi crítico do *Jornal da Tarde* (1966-1967), da *Folha da Tarde* (1967) e colunista da *Folha de S.Paulo* (na passagem da década de 1970 para 1980, escrevendo esporadicamente daí por diante).

13 BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1993.

14 VIEIRA, João Luiz. "Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, nº 41/42, maio de 1983, p. 22-29.

15 MORE, Thomas. *Op. cit.*, p. XIII.

16 GUNNING, Tom. "The whole world within reach: travel images without borders". In: COSANDEY, Roland; ALBERA, François (orgs.). *Cinéma sans frontières 1896-1918: images across borders*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne / Nuit Blanche Éditeur, 1982, p. 21-36.

17 Tom Gunning atribui a Heidegger a idéia de apropriação do mundo pelas imagens. Ver GUNNING, Tom, *Op. cit.*, p. 27-28.

18 A referência, no caso, é a célebre emissão radiofônica de 1938. A propósito, ver MEDITSCH, Eduardo (org.). *Rádio e pânico: A Guerra dos Mundos, 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998.

19 AUERBACH, Erich, *Op. cit.*, p. 46.

20 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 87.

21 Id., *ibid.*, p. 77.

Imagens de violência e sedução no filme policial brasileiro dos anos 70

Flávia Seligman – UNISINOS

Tanto no período da chanchada quanto na época da pornochanchada, a imensa camada de espectadores do cinema brasileiro foi constituída pelo segmento mais carente da população brasileira, em geral iletrada e analfabeta, que, frente à escolha entre dois filmes anunciados, um brasileiro e outro estrangeiro, fazia a opção pelo brasileiro, por ser falado em sua língua (não teriam que ler as legendas do filme estrangeiro) e se referir ao seu universo. A classe média, à medida que se ilustrava e se tornava letrada, consumia o filme estrangeiro em lugar do brasileiro, seja pela vulgaridade deste filme (quando comédia erótica), seja por sua dependência como classe social às informações veiculadas pela mídia a respeito do filme estrangeiro, que o tornavam mais atraente às necessidades de entretenimento ou de ilustração dessa classe social¹.

Durante os anos 70 e principalmente da metade para o final da década, a produção cinematográfica nacional tomou rumos bastante diversos, mas todos eles voltados à apreciação do público. Um destes rumos gerou o filme policial brasileiro, um conjunto de títulos populares que tiveram uma boa resposta de público. Realizados com uma forte dose de erotismo, estes filmes representaram a violência da época concentrando-a nas figuras de bandidos (traficantes, assaltantes, assassinos) e policiais (lotados basicamente na polícia civil) que se revezavam entre o bem e o mal, ora pendendo para um lado, ora pendendo para o outro.

Denominados *policiais-eróticos*, formam um conjunto que difere em alguns pontos, mas que guarda muita semelhança noutros. Alguns títulos pendem mais para a questão da violência, outros apelam mais para o erotismo, mas na maioria das vezes associam as duas características, sempre trabalhando com um cenário urbano, contemporâneo, uma narrativa clássica e linear, uma linguagem bastante acessível e utilizando atores e códigos já familiarizados pelo espectador de televisão.

Este texto analisa uma amostra da produção carioca de filmes policiais da época, escolhida pelo volume de títulos, por sua representatividade no mercado (todos foram exibidos comercialmente) e pela atual acessibilidade em vídeo, o que possibilitou o estudo. Concentrando-se nos filmes *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*², de Hector Babenco, 1977 e *Eu matei Lúcio Flávio*³, de Antonio Calmon, 1979, também aborda O caso *Cláudia*⁴, de Miguel Borges, 1979.

Os anos 70, o cinema popular e o público no Brasil

O cinema popular foi um reflexo da situação social do país durante o período de censura. A realização das comédias eróticas, chamadas pornochanchadas, e dos filmes policiais com um forte traço de erotismo evidenciaram produções direcionadas para um público amplo e constituíram uma parcela da produção audiovisual que buscou o divertimento e o prazer ficcional.

Esta produção de imagens ficcionais integrou a "cultura popular de massa". "O termo *cultura popular de massa* torna-se útil, portanto, para denominar a produção que conecta os elementos presentes no universo popular, elementos, às vezes persistentes, e a produção industrial da cultura moderna".⁵ Matrizes da cultura popular: narrativa oral, melodrama, comicidade, romance policial; todos estes elementos característicos aparecem nos filmes do período.

Acompanhando o momento, a década de 70 viu acontecer a produção do filme policial, com títulos bastante importantes – como *Lúcio Flávio* e *Barra pesada*, 1977, de Reginaldo Farias, e outros que caminhavam na esteira do sucesso dos primeiros, dirigidos

por nomes com Jean Garrett, (*Amadas e violentadas*, 1974) ou Tony Vieira (*Torturadas pelo sexo*, 1976). Os filmes policiais, acompanhando o modelo estrangeiro, misturavam violência física com insinuações sexuais (até onde a censura permitia), buscando basicamente, um público popular, masculino e de classes predominantemente C e D. “A aproximação com um público popular se processa sem subterfúgios em alguns filmes, procurando transmitir as sensações através da utilização do grotesco e das imagens sem véus”.⁶

Os filmes partem de ocorridos da memória popular recente, presentes na atmosfera cultural das classes média e baixa, reforçada pela imprensa com grande enfoque no noticiário policial (no Rio de Janeiro os jornais *O Dia* e *Notícias Populares*), programas de rádio e televisão de igual teor.

O cenário, na sua maioria, é a cidade do Rio de Janeiro, que congrega na sua geografia a violência (com o crime organizado e a sede do jogo do bicho) e a sedução: as praias, as boates, os motéis e a influência da mídia com a produção de produtos culturais como o cinema e a televisão.

Os personagens são estereotipados, como acontece nos demais gêneros da época. Citando o filme *O caso Cláudia*, José Mário Ortiz Ramos analisa os personagens do jornalista Seixas, e o personagem do policial:

*Há um claro desejo de se constituir dois personagens que conectem o espectador com o filme policial. Pretende-se a composição de estereótipos, que tenham a função de mobilizar e atualizar os arquétipos do imaginário social através da ficção narrativa, possibilitando a participação e o reconhecimento das subjetividades. Esses estereótipos, no caso do policial e repórteres, são propositalmente construídos com valores positivos e marcados pela posição social subalterna, através de cenas carregadas de “realismo”: o cineasta faz questão de mostrar o repórter e o investigador/detetive falando ao telefone e comendo sanduíches, as bocas cheias, uma cena que expõe a “grossura” dos personagens e a dura realidade de seu trabalho: não hesita também em frustrar a relação sexual de Seixas, o repórter com a mulher, colocando a filha do casal de classe média batendo desesperadamente na porta do quarto. Estereótipos, portanto, com um comentário social. Ou seja, temos personagens “pobre e heróicos” contra gangsteres, delegados e ricos que tomam whisky em boates, frequentam motéis, cheiram cocaína.*⁷

Em *Eu matei Lúcio Flávio*, por exemplo – sobre o conflituoso personagem do policial Mariel Mariscot, líder do Esquadrão da Morte –, a abordagem do tema policial se

faz sem economia de sexo e violência: "a intenção é muito mais o impacto e a aproximação com uma platéia que se supõe popular do que a denúncia..."⁸

Duas vezes, Mariel encosta uma mulher contra o espelho e transa, não com a mulher, mas com seu reflexo no espelho, e se cumprimenta: "você é o maior". Adoração narcisista de Mariel por si próprio, adoração do filme e de Calmon por Mariel. Esta adoração se condensa no gesto inicial de Maria Lúcia Dahl na sua cena de amor com Valadão: dirige logo a boca à braguilha do autor (sic).⁹

A obra citada, (assim como outros exemplares da mesma época), remete a um produto realizado por um cineasta culto, tentando atingir um público popular. Nestes filmes é sempre ressaltada a presença da nudez feminina, como objeto necessário de contemplação do espectador masculino. Numa busca do público popular, começa-se pelo público popular masculino, oferecendo, como prato cheio, a nudez feminina. Também é oferecida a nudez masculina, como pólo para identificação e para o voyeurismo e fetichismo. Os filmes populares do período buscam três tipos de espectadores: o masculino, identificando-se com o físico perfeito do ator que o liga à sua própria virilidade; o feminino e o homossexual, ambos exercitando seus olhares eróticos no corpo masculino.

O olhar dominante, no cinema, era masculino e a homossexualidade era sempre ressaltada como algo problemático e estereotipado. No caso da pornochanchada, que trabalhava basicamente com estereótipos de uma maneira bastante conservadora, a homossexualidade era tratada sempre com desdém e deboche. No filme policial o deboche não aparecia tão proeminente, mas a homofobia era presente e incompatível com a "macheza" e a virilidade policial.

A interlocução com o público popular masculino também ocorria através da utilização da comicidade, buscando esta aproximação por meio da piada grotesca, que recorre ao "baixo material e corporal". Este recurso foi largamente utilizado em todas as manifestações audiovisuais que buscaram uma aproximação com o público popular no Brasil. A chanchada utilizou-o (guardando, sempre, as devidas proporções), depois a pornochanchada, o cinema *hard-core* da Boca do Lixo e até mesmo programas televisivos contemporâneos. No filme policial a "grosseria" também está presente. As piadas com o baixo-corporal também aparecem só que mais ousadas e sempre vangloriando a virilidade do policial ou do bandido/amante, quando é o caso.

O espectador, por sua vez, é quase sempre animado e ruidoso; um público com pouca exigência, que não se importava com as condições técnicas das salas nem do produto e era capaz de reconhecer nas telas um universo comum. O universo dos filmes

não se distanciava do universo do público. Este talvez tenha sido um dos fatores mais importantes para formar o elo com o público. Aventuras, perseguições e lutas também são elementos presentes e sempre identificáveis.

Polícia e bandido: é tudo igual!

Contraopondo dois títulos bem importantes do conjunto dos filmes policiais: *Lúcio Flávio* e *Eu matei Lúcio Flávio*, podemos distinguir claramente as vertentes que balizaram o cinema popular. A violência aparece explicitamente relacionada à marginália e à polícia civil. Em *Lúcio Flávio* a Polícia Federal aparece como salvaguarda dos direitos e dos deveres e com a nobre missão de controlar o exagero do poder, a corrupção e a violência dos civis e é o único representante do Estado que figura na narrativa. A questão da sexualidade também é explícita: bandidos e policiais são viris e as cenas de sexo perdem um pouco da insinuação que apresentaram nas comédias dos primeiros anos da década, com apenas uma intenção sexual, para uma mescla com cenas de violência. Ou seja, tudo fica mais explícito.

Entre os títulos estudados, *Lúcio Flávio* destaca-se por ser o filme mais bem elaborado, com um roteiro denso e com as cenas de violência em maior número do que as cenas de sexo. Por sua vez, as cenas de sexo são menos explícitas. Já em *Eu matei...* o roteiro é mais fraco, com inserção de cenas de sexo sem muito sentido na narrativa. As cenas de sexo são em maior número do que as cenas de violência, são mais explícitas e são inseridas no meio do roteiro, às vezes como se funcionassem unicamente para tapar buracos. É nítida a intenção do segundo filme em lucrar com o sucesso de público alcançado pelo primeiro, tanto no título, com a inserção do nome do personagem, quanto na abordagem de um tema em voga na época: polícia e bandidos.

Todos os filmes buscam uma certa tendência ao naturalismo, principalmente aqueles baseados em notícias verídicas ou personagens reais (o bandido Lúcio Flávio, o policial Mariel Mariscot ou a garota assassinada Cláudia Lessin Rodrigues).

Sabemos que essa forma de elaboração dos estereótipos colando-os mais à realidade, colocando traços empíricos nos personagens é uma característica da evolução do cinema e da indústria cultural na sua constante busca de ampliação da interlocução com o público. No entanto, no Brasil dos anos 70, a questão toma uma forma particular, expondo um entrelaçamento de determinações: a necessidade de produtos que dialoguem com o mercado: a junção do 'romance-reportagem' com um cinema que adota convenções narrativas de um gênero; e inclusive podemos pensar nos ecos da tradição cinemanovista do início dos anos

60, que concebia rigidamente os personagens conforme sua alocação social. ¹⁰

A representação da repressão nos filmes é dada pela presença do Esquadrão da Morte, um grupo de policiais civis organizado de forma extra-oficial que buscava nos anos 70 estabelecer uma relação de força e poder junto à delinqüência na época. Este grupo foi responsável pela execução de centenas de criminosos, acobertado por um extenso tráfico de influências, incluindo uma participação significativa no processo de controlar e exterminar a oposição ao regime militar. Esta relação aparece com recorrência nos filmes e era esta a instituição que podia, naquele momento, ser abordada e, de certa forma, acusada.

Os militares, por sua vez, não aparecem como personagens dos filmes, embora estejam implícitos na ambientação dos mesmos dentro do cenário político e social da época. Em *Eu matei...* o personagem Mariel Mariscot é contratado para segurança de um político, mas nada no filme deixa claro de quem se trata, se é um político civil ou se é militar, apenas verificamos a sua importância e influência ao elevar o personagem a uma condição superior.

Na história recente do Brasil, esta associação da polícia civil com as forças militares, que reforçou o poder e a participação da primeira no combate à "criminalidade" em geral, não resultou no êxito desejado. Com poderes demais e envolvimento com o crime organizado também em demasia, a polícia civil passou de mocinho a bandido e acabou, no final dos anos 70, sendo combatida pelo mesmo governo que a protegeu. O escritor Elio Gaspari escreveu a respeito no livro *A ditadura escancarada*:

Como sucedera no Rio de Janeiro, o porão paulista se associara à escumalha da Polícia Civil. O DOPS abasteceu-se recrutando quadros na Delegacia de Roubos, símbolo da violência e da corrupção. (...) A associação de oficiais das Forças Armadas com a bandidagem da polícia na construção de um sistema de repressão baseado na tortura foi produto da incompetência. Não era inevitável. A bibliografia do combate ao terrorismo mostra que muitas vezes as forças policiais são insuficientes para conduzi-lo, mas o que se montou no Brasil foi uma trapalhada onde se juntaram os vícios da "meganha" (Termo designado para identificar a polícia civil, ao contrário da "tigrada", que referia-se aos militares. Nota do autor.) aos males da militarização das operações. ¹¹

Os filmes policiais valeram-se da proximidade que a polícia civil tinha com o público, devido a sua grande exposição na mídia e apresentaram esta relação com muita naturalidade. De uma certa forma, apoiaram a ação contrária ao poder estabelecido pela

policia civil e atribuiram a ela práticas utilizadas em larga escala pelos militares, como a tortura. que aparece explícita em filmes como *Lúcio Flávio* e a execução sumária, que aparece também na prática ritual dos policiais de *Eu matei...*

Também em *Lúcio Flávio*, pela própria história de seu diretor e por tratar-se de um filme com um perfil mais sofisticado que os demais, a questão social de uma policia corrupta, que agia mancomunada com o Estado enquanto lhe fosse útil, estava mais presente. Nos demais, a policia aparecia porque era conveniente e porque era o contraponto óbvio e perfeito ao bandido nacional.

Sem nenhuma intenção de delatar a repressão e os maus-tratos praticados pela força policial, os filmes utilizaram-se daquilo que podiam para poder compor histórias interessantes que cativassem o público popular e o fizesse voltar sempre ao cinema quando de um novo lançamento. Temas conhecidos, personagens fascinantes (bandidos e policiais famosos), violência e sexo. Esta era a mistura que compunha a fórmula do sucesso.

Considerações finais

No final da década de 70, o cinema brasileiro apresentava uma multiplicidade de propostas, dentro das condições políticas e econômicas em que o país se encontrava. A afirmação de que "Mercado é cultura", feita pelo cineasta Gustavo Dahl, ilustrou a política estatal. Também alguns produtores pensavam em ampliar o mercado e criar um setor de ponta dentro do cinema nacional, com filmes comerciais que garantissem o retorno de bilheteria. O único problema é que o Brasil começava a atravessar a maior crise econômica de sua história, o que inflacionou (para sempre) o processo de produção cinematográfica e quase impossibilitou a produção desvinculada do Estado.

Junto com a possibilidade de uma abertura política, e com o movimento operário emergente, foram realizados filmes sobre os trabalhadores e suas lutas – alguns por iniciativa dos próprios cineastas e outros em conjunto com entidades sindicais. A chamada "década de cada um" viu seu fim nos anos oitenta, apostando num mercado variado e em boas iniciativas no campo do filme cultural (curtas e médias-metragens).

Os filmes populares, como os policiais e as pornochanchadas haviam cumprido seu papel e acabaram por tomar outro formato e cumprir outro objetivo que não a atração do público popular.

O ingresso das salas de cinema tornou-se mais caro e a televisão passou a representar a maior atração de lazer e entretenimento para as classes populares, tomando o lugar do cinema quase que definitivamente.

A pornochanchada perdeu, nos anos 80, definitivamente o lugar para o filme de sexo explícito e o filme popular saiu de cena para voltar, nas décadas posteriores, com um

formato completamente diferente. O filme policial também tomou outros rumos e passou a ser explorado de outra forma. Tornou-se mais sofisticado e perdeu sua característica popular. Este fenômeno de público do cinema brasileiro nos anos setenta não voltou a se repetir, pelo menos não desta forma nem com o mesmo perfil de espectador, passando a televisão a assumir definitivamente a condição de produtora de dramaturgia para as classes populares no país.

Notas

¹ RAMALHO JR., 1994, p. 23.

² Baseado no livro homônimo do escritor José Louzeiro conta a história verídica de Lúcio Flávio, capixaba que virou bandido após ter a candidatura de vereador interrompida devido ao golpe militar. Protagonizado por Reginaldo Farias, o filme narra os últimos dias de Lúcio e seu envolvimento com o crime e com a polícia civil.

³ A história de Mariel Mariscot (Jece Valadão), integrante de um famoso grupo de policiais, sua carreira na polícia civil, suas amantes e seu confronto com o bandido Lúcio Flávio.

⁴ O filme mescla a história real do assassinato de Cláudia Lessin Rodrigues, garota de classe média carioca, morta em uma festa de embalos pelo *playboy* Michel Frank e o cabeleireiro Georges Kour em 1977, com a fictícia Flávia (Kátia D'Angelo), outra garota de classe média que se envolve com traficantes.

⁵ RAMOS, 1995, p. 132.

⁶ RAMOS, 1995, p. 205.

⁷ RAMOS, 1995, p.187.

⁸ RAMOS, 1995, p. 206.

⁹ BERNARDET, apud RAMOS, 1995, p.206.

¹⁰ RAMOS, 1995, p.187.

¹¹ GASPARI, 2002, p. 65.

Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MENDONÇA, Mary Enice Ramalho de. *A representação da violência dos anos setenta: "O passageiro da agonia" no cinema*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 1986.

RAMALHO JR., Francisco. "Blá-Blá-Blá: o cinema brasileiro numa época de transformações radicais" in. *Imagens*, Campinas, n. 1, abr. 1994, p. 22-29.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornô – O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, agosto de 2000.

Madame Satã enquadrado

Geisa Rodrigues – UFF

A experiência que nasceu do contato com o filme *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, (2003) e deu origem ao presente texto merece um breve preâmbulo. A sala de exibição estava repleta de pessoas da terceira idade, algumas certamente imbuídas de nostalgia e dispostas a ver um pouco da Lapa dos anos 30, ou ver uma versão sobre a vida do antológico personagem da boemia carioca. Um personagem mitificado não apenas por encarnar a malandragem carioca do período, mas por acrescentar ao malandro o fato de ser homossexual assumido e negro. Como trabalhar essa combinação e fugir dos estereótipos? Para os que o desejavam, a decepção foi clara. Mas para os que esperavam os estereótipos sem prazer, como consequência inevitável de um padrão de

filme histórico e biográfico – às vezes os modelos são irresistíveis aos cineastas na singela busca por espectadores interessados – a experiência foi no mínimo impactante. Por meio de um magnífico jogo narrativo que envolvia a exploração ao extremo dos corpos e do quadro cinematográfico, os espectadores foram apresentados a um personagem peculiar, capaz de romper com qualquer tipo de padrão ou modelo. Não se tratava de “fugir do estereótipo”, mas de manipulá-lo, transcendê-lo.

Este texto começou a ser idealizado no escuro do cinema, em meio ao silêncio da platéia. Era um silêncio diferente do que se vê em salas do gênero: estavam todos hipnotizados. Graças a uma intensidade narrativa conseguida em grande parte pela manipulação do enquadramento e pela exploração de duas tendências apontadas por Gilles Deleuze para o quadro: saturação e rarefação¹. Destaca-se também a aproximação da câmera com os corpos, gerando uma intimidade necessária à expressão máxima do personagem. *Madame Satã*, em suas aparições, explode, não cabe na tela, e muito menos numa visão idealizada do personagem e da Lapa dos anos 30.

Por meio da análise do jogo de *enquadramentos* e *desenquadramentos* do filme em questão — compreendendo também a utilização ampla do *extracampo* como recurso narrativo —, em que a representação perspectivada é desnaturalizada, manipulada, propõe-se aqui uma investigação de como a utilização destes recursos é capaz de gerar uma ruptura com um modelo historicamente estigmatizado. Pretende-se, com a investigação proposta, lançar uma luz ao silencioso momento de satisfação que os espectadores experimentaram ao se depararem com uma nova perspectiva para a representação da “diferença” no cinema nacional.

Madame Satã é quase uma crônica, já que história é um termo que talvez não se encaixe aqui, sobre parte da vida de João Francisco dos Santos durante os anos 30, numa fase anterior ao momento em que se torna o lendário personagem que fez história entre a boemia e o submundo cariocas, particularmente na Lapa. O filme inicia-se com a imagem do personagem sendo literalmente enquadrado, enquanto uma voz narra sua sentença quando vai preso. Em seguida há um retorno no tempo para mostrar um pouco da vida pessoal de João Francisco até a fase da prisão narrada. O apelido Madame Satã só surge após ganhar um concurso de fantasias com uma fantasia intitulada Madame Satã, uma adaptação de Madam Satan, de Cecil B. de Mille. O filme encerra-se exatamente com as imagens do desfile de carnaval em que se torna Madame Satã, acompanhando os créditos.

A análise desenvolvida permitiu a percepção de pelo menos três aspectos, com relação à prática do enquadramento de madame Satã, que serão abordados no presente trabalho: 1) a manipulação da representação perspectivada para romper com modelos narrativos tradicionais e limitadores; 2) a utilização de recursos de rarefação e saturação

da tela para marcar o corpo como forma de expressão máxima e ao mesmo tempo criar personagens plurais, dinâmicos e contraditórios; 3) a explosão do corpo, os *closes* e a aproximação da câmera como forma de gerar uma nova dimensão para o extracampo e para os personagens.

Para explicitar como ocorre o que nomeei de “manipulação da representação perspectivada”, faz-se necessário levar em consideração a relação existente entre esta e a prática do enquadramento. A palavra enquadramento na teoria do cinema é utilizada para designar o processo mental e físico pelo qual se chega a uma imagem que contém um campo visual visto sob determinado ângulo e com limites determinados². Trata-se, portanto, da atividade da moldura ou janela em que as formas da imagem representativa, baseadas numa referência, num olhar determinado, se materializam. Com relação à perspectiva, o termo é utilizado aqui considerando a noção de perspectiva renascentista ou perspectiva artificialis, que corresponde a um sistema centrado a partir da representação artificial do ponto de vista de um espectador humano³. Ao se utilizar este parâmetro, o cinema – em particular o clássico narrativo e as teorias que o problematizaram – passou a adotar uma noção de enquadramento condicionada à noção de centramento e descentramento.

Em geral, nos filmes clássicos narrativos a imagem é construída em torno de um ou dois objetos centrais, normalmente personagens. Daí a prática de molduras dentro das cenas, janelas, portas, espelhos para equilibrar este jogo de centramento e descentramento. Naturalmente há filmes que vão se fundamentar na recusa ao centramento. Mas o que chama a atenção em *Madame Satã* é exatamente a utilização freqüente da perspectiva centrada, dando destaque ao personagem principal, por meio de *closes* e muitos planos médios fechados. Essa combinação da perspectiva tradicional e centrada, com imagens mais próximas e quase nenhuma paisagem ou plano aberto institui um efeito que merece ser destacado.

Em primeiro lugar, a partir desta prática pode-se depreender a ocorrência de uma aproximação com a pintura. André Bazin, ao propor que “A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga no universo. A moldura é centrípeta, a tela é centrífuga.”⁴, faz a comparação referindo-se principalmente à existência do movimento no cinema, que permite a comunicação com outros elementos espaciais e chama a atenção para a capacidade que o quadro pictural tem de isolar, aprisionar os componentes. No filme em questão, cria-se um isolamento no quadro cinematográfico que o aproxima do estatuto da pintura e na verdade destaca, chama a atenção e carrega o espectador para dentro da tela, para as sensações do personagem. Essa proximidade é um recurso muito eficiente para tornar complexo o que o personagem representa e, ao mesmo tempo, por meio da manipulação espacial, criar

uma relação sensorial que instaura uma dimensão atemporal (no sentido de esquemas historicamente delimitados, como as décadas para significar marcos) para a figuração.

Seria interessante destacar, entretanto, que, ao mesmo tempo que ocorre essa aproximação com as características do quadro pictórico, são instituídos diversos cortes numa mesma cena que imprimem movimento a ela. A seqüência em que João conhece o personagem Renato pode servir de exemplo. O protagonista está dançando com Laurita e olha para fora da tela. Faz-se a passagem do seu olhar para a imagem de Renato e vice-versa, em planos ponto de vista a princípio tradicionais. Mas especificamente quando vemos a imagem de João olhando para Renato enquanto dança com Laurita, são feitos alguns cortes. A tendência do cinema, pelo menos do mais tradicional, seria não fazer essa edição, a não ser que ela fosse “necessária” do ponto de vista narrativo. Não há movimentação espaço-temporal e dramática que “justifique” os cortes feitos na imagem praticamente estática. Neste caso, o movimento descrito há pouco faz com que a imagem pulse, acompanhando o batimento cardíaco do personagem. O que permite mais uma vez a classificação da abordagem do filme como uma abordagem sensorial. O espectador é levado a sentir, vivenciar o personagem, dada a proximidade gerada por efeitos como esse, além de outros que serão destacados mais à frente.

Retornando à questão da perspectiva, em *Madame Satã* ocorre um jogo com as possibilidades espaciais oferecidas pelo quadro que imprime expressividade à narrativa e merece ser destacado. Nas cenas em que as sensações mais significativas do personagem são destacadas, como as explosões de prazer e de raiva e os momentos de êxtase e alegria extrema, ocorrem também desenquadramentos que rompem com a perspectiva utilizada até então. O termo desenquadramento foi criado por Pascal Bonitzer para designar uma forma de enquadramento desviante, trabalhado a partir de pontos de vista anormais, cenas que excedem justificações narrativas⁵. O que chama a atenção, neste caso, não é necessariamente o uso dos desenquadramentos, em que o centro do quadro é esvaziado, mas o contraste impresso pelo uso repentino desses recursos. Desta forma, os desenquadramentos ganham uma força ainda maior que em filmes previamente estabelecidos como não-narrativos ou de vanguarda.

Outro ponto observado com relação ao enquadramento no filme é a utilização criativa dos recursos de rarefação e saturação do quadro. Uma prática que, na verdade, está relacionada ao que foi observado anteriormente, com relação ao enquadramento em perspectiva, já que a rarefação e a saturação são aspectos que configuram ao mesmo tempo o uso de enquadramentos tradicionais e de pontos de vista anormais. As tendências de rarefação e saturação relativas ao enquadramento foram observadas por Gilles Deleuze em *A Imagem-movimento* e ilustram os efeitos obtidos em *Madame*

Satã. Para Deleuze, o enquadramento é sempre uma limitação, que gera um sistema visualmente fechado, mas com caráter informático. Um filme pode apresentar quadros saturados com muitas informações, como elementos de cena independentes que às vezes até confundem o espectador, com relação ao que é principal ou secundário. O que pode ser proposital. Ao mesmo tempo, a tendência oposta é a rarefação do quadro, em que um enquadramento contempla um único objeto ou personagem. O máximo de rarefação é atingido quando a tela fica inteiramente vazia, negra ou branca.

Em *Madame Satã* a rarefação dos quadros é amplamente utilizada, dando preferência essencialmente a corpos e rostos. Principalmente para caracterizar situações relacionadas ao estado emocional e afetivo dos personagens. Especificamente nas cenas em que o personagem principal se apresenta no palco improvisado do Danúbio Azul – são dois shows ao todo –, a câmera exhibe imagens aproximadas de partes do corpo do personagem: olhos, boca, peito, costas, partes da fantasia e muitas imagens desfocadas, que também podem ser classificadas como um efeito de rarefação. Essas imagens são intercaladas com imagens do público rindo, bebendo, cantando. Há a predominância das imagens rarefeitas do personagem, que são apenas pontuadas por imagens com um certo grau de saturação.

As imagens rarefeitas também são utilizadas para caracterizar explosões de raiva, ou momentos de contato físico íntimo. O que confere uma intensidade narrativa e sensorial ao filme. As poucas cenas em que o campo se apresenta um pouco mais saturado de elementos são utilizadas ou para fazer um contraponto com o próximo enquadramento, rarefeito, e dar ainda mais destaque e intensidade à situação, ou são cenas utilizadas para caracterizar o cotidiano dos personagens. Ainda assim, não são imagens em que há um grau muito alto de saturação, como as cenas do bar Danúbio Azul, em que os personagens e a cenografia compõem o ambiente da boemia e do submundo, ou o teatro em que o protagonista trabalha no início do filme.

A utilização desses recursos ajuda a compor características que reproduzem a complexidade do personagem principal, por ser ao mesmo tempo doce, raivoso, delicado, cruel, alegre, triste. O que também permite a negação de estereótipos e modelos. Se num momento o protagonista surge como malandro e cafetão, logo em seguida surge como um pai e amigo extremamente carinhoso. Se num momento surge com trejeitos femininos e frágeis, em seguida entra em cena um bicho homem, falando grosso e derrubando quem passar por seu caminho. E, como o personagem está sempre explodindo na tela, quando apresenta alguma dessas características, ela é exagerada, transborda o quadro. O que permite constatar que a utilização do corpo como forma de expressão máxima é uma alternativa que pode funcionar muito bem no cinema para trazer à tona personagens

plurais, dinâmicos e contraditórios.

A idéia de transbordar remete ao último ponto abordado no presente texto: o extracampo. O estudo hoje mais conhecido e difundido com relação ao espaço fora da tela é a obra *Práxis do cinema*, de Noel Burch, em que o autor estabelece que para todo espaço concreto delimitado pelo quadro cinematográfico há sempre um espaço imaginário, que fica de fora e pode ou não surgir depois, revelando um ponto de vista, parte da ação ou de um objeto de cena⁶. Deleuze avança um pouco neste sentido quando estabelece dois aspectos para o extracampo. Um aspecto relativo, no caso, o apontado por Burch, que prolonga o espaço filmico. É um aspecto absoluto: em que o sistema fechado e enquadrado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não pertence à ordem do visível. É a idéia de que o conjunto de imagens enquadradas sempre remete a um fora, não necessariamente espacial, independente das formas de enquadramento utilizadas⁷. Ou seja, há enquadramentos que acrescentam espaço ao espaço, mas há diferentes formas de enquadrar que prolongam a imagem para além da lógica espacial. É o caso dos quadros muito fechados inesperadamente num objeto, ou dos desenquadramentos. Para o autor, quanto mais tênue o fio condutor que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, mais o extracampo realiza esta outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado.

Isto permite analisar o que ocorre com *Madame Satã* e torna o filme tão peculiar. Em diversos momentos são utilizados alguns desenquadramentos repentinos em que a câmera passa para um lenço, para uma mão, ou mesmo para um detalhe. Há também a incidência de quadros muito fechados, eliminando a profundidade de campo, e quase remetendo o espaço tridimensional a apenas duas dimensões, e em muitas cenas a uma apenas, já que o corpo às vezes se confunde com o fundo. Um efeito proposital, segundo depoimento de Walter Carvalho, diretor de fotografia. E particularmente o uso das imagens fora de foco, logo após um plano médio e centrado do personagem, remete a este efeito, ao introduzir um ponto de vista anormal de forma impactante. Neste caso, a imagem se abre para além do espaço. É o momento em que os afetos são liberados e, ao mesmo tempo, o momento em que a dimensão sensorial do filme é prolongada, transcendendo modelos e padrões de narrativa e de personagens caracterizados pela exclusão. Uma alternativa às limitações do registro histórico limitado e ao mesmo tempo distante, é a aproximação do espectador com a experiência, a sensação e a essência dos personagens.

Segundo o diretor, uma das suas intenções foi captar, por meio de uma intimidade cinematográfica, o entusiasmo e as contradições da experiência de um malandro, negro e homossexual no Brasil do começo do século⁸. Karim Aïnouz escolheu não fazer uma abordagem biográfica e foi muito bem-sucedido em suas intenções. O jogo narrativo que

envolve a exploração ao extremo dos corpos e do quadro cinematográfico permite que o personagem ultrapasse os limites da representação ou figuração clássica. É preciso deixar claro, no entanto, que em momento algum a oposição clássico e vanguarda (ou outras oposições possíveis) foi o ponto principal da análise. O que interessou particularmente não foi rotular ou identificar uma “oposição”, mas entender como a apropriação e a manipulação extremamente criativas dos recursos imagéticos e do quadro cinematográfico, além de representarem ganhos em termos estéticos, criam uma nova dimensão para o espaço da representação no cinema brasileiro. Madame Satã, em suas aparições, explode, transborda a tela, e foge de visões idealizadas e limitadoras do negro, do marginal, do homossexual, do malandro. Ele é isso tudo e mais um pouco. Um efeito que amplia a pluralidade e a multiplicidade de sentidos produzidas no cinema. E abre, desta forma, novas perspectivas para a abordagem de questões estéticas e políticas no cinema brasileiro.

Notas

¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

² AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

³ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1985.

⁴ BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁵ DELEUZE. *Op. cit.*, p. 26.

⁶ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1992.

⁷ DELEUZE. *Op. cit.*, p. 28.

⁸ AÏNOUZ, Karim. “Macabea com raiva” In. *Cinemais*, n. 33, março de 2003.

Durval Discos: cinema e estranhamento

Sandra Fischer – UTP

Contemplar na tela do cinema a vida enquadrada, representada, é sempre estranhamento. Aquilo que se vê, e que não está de fato lá, uma vez que é o resultado ilusionista de manipulação tecnológica, tende a fazer com que, momentaneamente, o espectador saia de sua vida para submergir na tela, que lhe oferece a visão da representação dessa mesma vida – captada seja em suas mais variadas manifestações conscientes, inconscientes ou mesmo indefinidas. *Durval discos* (Brasil, 2002), de Anna Muylaert, não apenas propicia esta experiência como a intensifica de forma radical, superpondo na tela sucessivas camadas de estranhamento: subitamente, a uma dada altura do filme, nos damos conta de que aquilo que estamos vendo não é apenas a história narrada, mas sim o reflexo, a imagem de uma outra história, disposta em camadas. Estranho – o que está aqui não é bem isso que parece. Cinema voltado para dentro do cinema, falando de cinema, de representação. O filme, transitando por entre as veredas do lirismo que vai ao cômico, entra no suspense e desanda no terror para desaguar no horror e terminar

em pura indagação. Já em suas primeiras cenas nos lembra de que o que vemos não é bem o que vemos: aparentemente exposto, postado atrás de uma vitrina, o protagonista nos olha enquanto, crentes de que está mirando a rua, quedamo-nos a olhá-lo, alheios ao fato de que nós é que estaríamos sendo expostos a esse olhar perdido, que no decorrer da natureza metafórica de sua ação vai, feito espelho, apresentar-nos em fragmentos metonímicos a nossa imagem. Nas seqüências, confusões topológicas e identitárias de toda ordem: residências que se desdobram em estabelecimentos comerciais; faixas sulcadas em grandes discos de vinil que se juntam diluídas em pequenos discos compactados; fazendas que são cidades; filhos em papéis trocados e lugares invertidos; mães que se revelam bandidas e se transmudam em ogros; animais que são desejos. Ao final do filme, um resto: o fantasma de uma mancha enigmática, decalcada no chão de terra que figura na tela, como a lembrar, insistente, que aquilo que não se poderia ter passado, essa história estranha, já se passou sim – e, ao que tudo indica, vai continuar.

Era uma vez, então, um filme chamado *Durval discos*, rodado num velho sobrado encravado em um bairro decadente de uma metrópole em aparente processo de deterioração. O protagonista, um menino grande, assim na faixa dos quarenta anos, de nome Durval. Vivendo com a mãe, Carmita. A sala da frente do sobrado é uma loja, *Durval Discos*, na qual são oferecidos apenas e tão somente discos de vinil. Em pleno ano de 1995, Durval se recusa, obstinadamente, a entrar na era do CD. Durval mais sua mãe levam uma vida parada, parada demais. Nada de movimento, muito de tédio. Um dia, o rapaz resolve sugerir que a mãe, já entrada em anos, arrumasse uma empregada, uma moça “*pra todo serviço*”. Embora relutante, ela aceita a idéia e contrata uma auxiliar – e o resultado é que, uma bela manhã, surpresa: a empregada desaparece, deixando na casa uma menina. Num breve bilhete, roga que tomem conta de sua filhinha, informando apenas que tivera de fazer uma viagem. Carmita se encanta pela criança, imediatamente; Durval reluta, mas acaba também encantado. Viva e cheia de energia, a pequena Kiki acredita ter chegado à fazenda de uma tal tia Clara, e desde o primeiro instante insiste em juntar-se aos cavalos da fazenda: “*Quero cavalo, quero cavalo*”, repete ela, incansável, refratária a qualquer explicação quanto à impossibilidade de se encontrar algum cavalo vivendo num pequeno sobrado em meio a uma cidade grande. Um dia, entretanto, o “cavalo” aparece: mãe e filho descobrem, assistindo à televisão, que a menina largada ali havia sido seqüestrada pela babá, a empregada que eles haviam admitido – e que a moça, apanhada pela polícia, morrera no tiroteio, sem revelar o cativo da criança. Desnorteados, os dois não sabem o que fazer: enquanto Durval argumenta insistindo em que deveriam levar Kiki à polícia, imediatamente, a mãe tenta, a todo custo, mantê-la com eles na casa. Kiki, por seu lado, indiferente ao que se passa, encontra por fim o

cavalo que tanto queria – e se diverte com ele: pouco antes da notícia do crime, um cavalo surgira na porta do sobrado, atrelado à carroça de um andarilho. Mais tarde, o animal é recolhido para dentro da residência. Uma vizinha, vendedora em uma loja de doces localizada ao lado do sobrado, vê a criança e ameaça chamar a polícia. A situação vai se tornando cada vez mais tensa, cada vez mais insuportável. O cavalo, encurralado num canto. À certa altura, a mãe acaba por assassinar a vizinha, utilizando-se do revólver que encontrara na mala da suposta empregada; recusa-se, terminantemente, a separar-se de Kiki. Depois de muito esforço, o filho domina a mãe enlouquecida – e, com a ajuda de outra vizinha, a proprietária da doceria, aciona a polícia, que leva a menina. Nos derradeiros momentos da história, Durval deixa o interior do sobrado, ganhando a rua; na última cena, os destroços da casa demolida. A fachada da loja, com o letreiro *Durval Discos*, tomba aos olhos do espectador.

O filme oferece muitas entradas de leitura, já a partir do próprio nome. O protagonista, logo nas primeiras cenas, sugere uma abordagem que parece bastante pertinente, ao ressaltar a superioridade do vinil em relação ao CD: é grande, tem dois lados completamente diferentes. E mais um furo, bem no meio. Nossa abordagem, aceitando essa sugestão, se dá pela metáfora do disco de vinil, com seus lados A e B. Sem esquecer do furo, no meio. Vamos tentar tratar, em *Durval discos*, da questão do estranhamento – ali configurado, principalmente, pela presença do cavalo.

A aparente ordenação e previsibilidade do ambiente parado e tedioso que domina a primeira parte do filme vão aos poucos dando lugar a um desordenamento cada vez mais visível, até o ponto em que, na segunda parte, o caos atinge o limite da insanidade delirante. Bem olhado, percebe-se que o fora de lugar está presente, desde sempre, em todo o universo da obra; os deslocamentos e subversões vão se amplificando, se hipertrofiando, ao mesmo tempo que vão construindo, na cadência desse desordenamento progressivo, uma narrativa fílmica tingida de poesia. Poesia que traz consigo uma beleza estranha que surge inesperada, obtida por intermédio de uma linguagem cinematográfica despojada e despreziosa, de uma simplicidade quase primária. Uma análise mais detida revela, todavia, a sofisticação de um filme que se estrutura à moda de um disco não apenas na obviedade de sua divisão em dois lados, mas também e principalmente na progressão de um desenvolvimento que pode ser demarcado, a cada etapa, por faixas e sulcos delimitadores¹.

Até a metade do filme (o lado A), verificam-se muito poucos cortes; raros, quase inexistentes *closes*; fotografia realista; escassa movimentação de câmera; longas tomadas que remetem à desolação, à estaticidade, ao desamparo, ao tédio de existir. O tempo encurralado. À medida que se vai aproximando do meio do filme (ou o final de

sua primeira face), a linguagem vai paulatinamente se alterando: a câmera começa a se movimentar com maior intensidade, acompanhando o ritmo crescente da movimentação dos personagens. No lado B, segunda metade do filme, o número de cortes aumenta, a fotografia vai ganhando mais destaque, a cor das cenas se torna mais forte e demarcada. O lado A é lírico, brincalhão, cômico por vezes; tem um quê de quase mistério (a empregada aceitando facilmente um salário irrisório, uma viagem inexplicada, o súbito aparecimento da criança, a coincidência do cavalo desejado surgindo do nada). Bem no meio, adquire leve coloração de gênero policialesco: um crime é descoberto. O lado B é marcado pelo insólito, por um clima tenso; passa do assustador ao amedrontador, caminhando através do terror rumo ao horror. Tudo envolvido por uma aura de suspense e permeado, já a partir do início, pelo estranho, por um estranhamento² crescente – intensificado com a entrada do cavalo em cena e progressivamente espriado pela trama, até instalar-se completamente.

No início do filme, a figura de um jovem, não tão jovem assim, surge na tela, postada atrás do vidro de uma vitrina protegida por tela aramada; solitário, contempla o movimento – algo escasso – da rua. O olho da câmera primeiro encontra o aramado, depois o vidro e depois do vidro Durval – para só então atingir o interior da casa, ganhando o espaço da loja de discos em que foi transformada a sala da frente do sobrado. Durval acuado no canto da sala, olhando para fora através da vitrina. Essa mesma vitrina, que pode ser considerada uma tela de cinema dentro da tela do filme a que se assiste, vai, mais tarde (por ocasião da cena em que Durval, a mãe e a menina dançam ao som de música cuja letra faia em ir para a *“tonga da mironga do cabuletê”*), trazer a imagem do cavalo; o animal surge no quadro de vidro sem ser percebido pelos adultos, nomeado pela menina que aponta a vitrina e exclama: *“Cavalo!”*.

O plano seguinte mostra o cavalo no espaço da rua e os dançarinos saindo do interior da casa em direção ao animal, atrelado a uma charrete. Na seqüência, os três se aventuram em insólito passeio de charrete pelas ruas da cidade de São Paulo. O que é, onde fica esse lugar ou lá o que seja isso, *“a tonga da mironga do cabuletê”*? O cavalo, figura reiterada (primeiro sonora, depois imageticamente), a que vem?

Logo depois do passeio, dá-se a cena que pode ser demarcada como o final do lado A desse filme-disco: assistindo à televisão, Durval e a mãe descobrem que a menina fora seqüestrada. Tela dentro da tela, a televisão, janela para o mundo exterior ao sobrado, constitui o *“furo”* pelo qual a trama do filme passa para o lado B.

A partir desse ponto, o ritmo do filme é outro.

Se a primeira parte é a da representação da banalidade cotidiana entremeada quer pela presença do cômico, quer pelo tom poético, lírico, circense e encantatório,

languenciando o maravilhoso (um mundo de brincadeiras, jogos, danças e cantorias, de donzelas com príncipe encantado e cavalo branco), tudo pontuado por trilha sonora composta de significativa e instigante seleção de música popular brasileira, o lado B será o da poética do estranho que se alterna com o terror e chega ao horror. Da perplexidade, rapidamente os personagens passam à confusão e ao descontrole: nervosismo, discussões, desentendimento. Some a MPB, substituída por pesada música instrumental; Branca de Neve vira Bela Para Sempre Adormecida, bailarina eqüestre diverte-se pintando a parede com sangue, vovozinha afável se transmuta em bruxa ensandecida. A brincadeira e o riso transformam-se em crime e desespero – e daí se atinge o desatino e a loucura.

Em meio à balbúrdia, destaca-se o cavalo.

Entra em cena como uma sombra que se divisa no asfalto através do vidro da vitrine, imediatamente percebida por Kiki; da rua, o animal passa para dentro da loja, conduzido pela criança e pela velha; sob os protestos de Durval, ganha o interior do sobrado. Primeiramente, é alojado no canto minúsculo da área de serviço, junto ao quartinho em que Kiki fora encontrada; finalmente, sobe as escadas, rumo ao quarto do andar superior, onde acaba encantonado, próximo à janela fechada. Junto com ele, um cadáver em decomposição, uma velha louca, um homem aturdido e uma menina brincante, fantasiada de bailarina. Na seqüência que pode ser considerada como parte da última faixa do disco, novamente o furo: Durval abre a janela e escapa. Em sua última cena, saindo do sobrado para a calçada, abre os braços e inspira, profundamente, o ar da noite recém-caída. Na banda sonora, novamente a presença da MPB.

A seqüência final exhibe o sobrado em demolição, escombros espalhados por todo lado. Desta feita, não mais o som de galope que abre o filme, mas sim o som de marretas a golpear tijolo e concreto. A câmara passeia pelo terreno desolado, passa pelo solo. Estampada na terra, na terra que sustentara o corpo da casa, a marca do cavalo permanece? Esboçada no jogo *gestaltiano* entre fundo e forma, na fugacidade do movimento da câmara, é possível vislumbrar o contorno, a figura do animal delineada no chão. Imaginação?

A metáfora do cavalo é apresentada já na cena de abertura, antes mesmo do aparecimento dos créditos, em plano-sequência que apresenta um bando de cavalos a galopar no espaço verde e aberto de um campo: cavalos se associam a noções de movimento e largura, energia e virilidade. Antes ainda das imagens, tem-se o som do galope inaugurando o filme. À medida que se vai adentrando na trama, os cavalos do princípio são, aparentemente, condensados num único, no animal que surge atado à charrete, trafegando pelo asfalto da cidade pontilhada de automóveis; ambiente inóspito

que, se não o expulsa, também não lhe é acolhedor. Cavalo à vontade na estranheza da urbe, privado de natureza e amplitude. No decorrer da ação, vai sendo mais e mais imobilizado – até o ponto do encurralamento: será confinado ao espaço exíguo de um arremedo de quintal feito de pedra, sem qualquer resquício de verde. Ao final do filme, estará como que encaixotado, aprisionado no canto entre a parede e a janela fechada de um cômodo situado no andar superior do sobrado – o quarto da mãe.

Um cavalo contido no canto de uma caixa é uma excrescência – acaba se transformando em cavalo literalmente “encantado”. Na diegese fílmica, o animal reprimido assume um valor simbólico, de agente transformador. Pode ser considerado como a figurativização de uma pulsão, a do desejo – com tudo o que ela acarreta de descontrolo e desalojamento. Em *Durval discos*, inicialmente, o desejo (com sua energia latente, estrutural) está encaixotado. Uma vez liberado, é força locomotora que provoca sucessivos desencaixes. O filme pode ser lido pela metáfora do desejo – desejo que desarranja e coloca tudo fora do lugar, fora da ordem.

O inesperado e o incontrolável invadem o sobrado do filme. O desejo reprimido aloja-se no minúsculo quartinho bolorento, fechado há tempos imemoriais, e ali engendra o inusitado: a vivacidade da menina desconhecida, clamando por cavalos; o irresistível apelo erótico-sensual da calcinha que Durval se põe a cheirar; e o falo (poderoso?) representado pelo revólver despontando do fundo da mala atulhada de roupas. É conveniente lembrar que Durval é quem incita a mãe a contratar a moça “*pra todo serviço*”, e é por intermédio dessa personagem (cujo tempo de atuação na trama é muito breve) que a reviravolta acontece: é ela quem introduz na casa a menina que carrega consigo o germe de mudança galopante, inevitável. Germe de um tempo invasivo, que vem sem ser convidado – mas que já estava anunciado e pressentido no saber não sabido de Durval.

A cena do confinamento no quarto configura, em toda a sua plenitude, o extravasamento dos limites e o rompimento com o *status quo*: como que conduzido pela força do desejo representado pelo cavalo, Durval encontra uma brecha (o furo do disco, talvez, representação da falta que estrutura o desejo?) e sai da casa. Para onde? Na noite, talvez para o escombro. Para o desconstruído, para o nada que seja – mas *fora* da casa. Faz lembrar as meninas de *Cria cuervos* (1975), de Carlos Saura, que na manhã de um novo tempo saem, finalmente, da sombria casa de pedra para a rua ensolarada; de uniforme e em direção à escola, é fato, resquícios ainda de clausura e ditadura. Mas fora da casa.

Difícil escapar das associações e analogias convocadas pelas imagens de *Durval discos* filme, pelo percurso da trilha sonora a reproduzir o que se vai passando na trajetória das personagens. Difícil não se enredar no estranhamento sedutor e assustador

da trama. Difícil não lembrar de Sigmund Freud, a afirmar que o estranho é, justamente, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Difícil esquecer que desejo é falta, é buraco – e que, estranha analogia, tanto o disco de vinil quanto o compacto, têm, ambos, um furo. No meio.

Impossível, nos parece, ao se tentar divisar exatamente, no corpo do filme, os pontos em que um gênero se apaga para dar lugar a outro, deixar de pensar que, se no vinil de ontem é possível divisar com alguma clareza os limites (onde termina uma faixa e começa outra, a superfície de um lado e a do outro, tudo posto a som por uma agulha visível), e que, se no CD de hoje isso já não acontece (seu conteúdo tem forma compactada, é misturado, invisível, inapreensível, e – mais significativo ainda – está todo contido num só lado, aglutinado em torno de um buraco único), então dá para entreouvir aí, nesta aparente “misturanga” configurada no CD, o eco de uma alegoria desses tempos em que vivemos. Tempos nos quais os limites se apagam cada vez mais, e a percepção da gente se vai desalojando para focar outras dimensões do existir: os lugares e papéis nas relações familiares, no mercado de trabalho, na sociedade, enfim, estão cada vez mais ambiguos, difusos, embaraçados. Qual o lugar da arte, hoje? O que separa o original da cópia? O que é o original? A noção de autoria, como fica? O que dizer da ciência, da cientificidade? Por mais que tentemos desmaçarocar os fios e acompanhar o ritmo dos acontecimentos, decupando e cotejando suas imagens, de certa maneira estamos sempre um pouco atrasados na captação disso tudo. E o lugar que ocupamos na vida nossa, na vida alheia e na vida do mundo, este nem sempre está claro para nós mesmos – que dirá para os outros. Frequentemente se nos afigura estranho o estranhamento com que nos deparamos cotidianamente, aquele mesmo com o qual já temos alguma intimidade. Tudo é cambiante, permanentemente cambiante e lábil.

Esse desalojamento todo, esse estranhamento, se nos afigura precisa e preciosamente representado em *Durval discos*, configurado, iconicizado (diríamos mesmo quase *concretizado*), plasmado em termos de imagens, ritmos, montagem, trilha sonora, dramaturgia – e atinge o ápice na figura emblemática do cavalo. Um cavalo desalojado de seu espaço, alijado de qualquer possibilidade de movimentação condizente com seu porte. Encaixotado, encurralado no canto. Calado. Do fundo de seu mutismo, emerge o canto submerso de Durval: “*tente passar pelo que estou passando*”.

Notas

¹ Neste trabalho não temos intenção de aprofundar essa discussão. A análise pormenorizada da sucessão de imagens e etapas que na película remete a delimitações que podem corresponder a faixas e sulcos típicos do disco de vinil encontra-se em desenvolvimento – e será apresentada em texto futuro.

² O efeito de estranhamento de que tratamos neste estudo se prende não apenas a questões atinentes às rupturas que caracterizam a linguagem poética, conforme definida por Jakobson, mas também à noção do “estranho” nos termos em que é abordada na obra de Freud, na qual o estranho é entendido como “*aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar*”, como proveniente de “*algo familiar que foi reprimido*” (FREUD, 1996).

Bibliografia

FREUD, Sigmund. “O estranho” in: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LÓPES, Edward e PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano

Denilson Lopes – UNB

Propor uma poética do cotidiano para a contemporaneidade, quando este é dilacerado e transformado pela transformações urbanas e midiáticas, implica enfrentar o embate ético e estético de pensar os espaços e as narrativas da intimidade, especialmente da casa. E mais, pensar uma poética do cotidiano, centrada na sutileza e na delicadeza, é propor um antídoto tanto para o cinismo simulacral quanto para o ressurgimento de um Neo-Naturalismo, cuja recorrência, ao menos em nossa literatura, já foi bem identificada, travestido de estética do excesso e da violência, considerados estratégias vitoriosas e mais eficientes em lidar com nossa época, sem cair na crítica comum de que não por estar inscrita imediata e diretamente na estrutura produtiva, a cotidianidade seja “despolitizada e assim considerada irrelevante, in-significante”¹. Para avaliarmos as possibilidades

desta poética do cotidiano é que temos que enfrentar o problema do real, menos por uma perspectiva baziniana do que como entendida a partir de Hal Foster.

Para além do debate dos rumos da arte contemporânea, o mote/*slogan* volta do real deve ser compreendido num quadro mais amplo do que o da arte, como uma estratégia mesmo de atuação diante do mundo. Talvez seja por isso que Hal Foster defenda modelos de retroação em oposição a modelos de retroversão, formas de encarar de frente nosso mundo com todas suas precariedades ao invés de nostalgias, pastiches, estética do espetáculo, que nos enredaram e nos enredam em auto-referências, citações. Trata-se pelo menos de uma estratégia de arejamento diante da virada semiótica e textualista dos anos 70, afastando-se não só da arte moderna mas da crítica gerada a partir dela. Obviamente, não se trata de negar a realidade como linguagem, mas de problematizar esta doxa do século XX: ao buscar não mediações, mas correspondências inusitadas, maior fluidez conceitual, dissolvendo as tentações dualistas presentes nas perspectivas centradas no estudo das representações sociais.

A cena deste retorno do real nos anos 90 não seria mais o resgate das neo-vanguardas, como na perspectiva de Foster, encarnadas no Minimalismo, tão caro a ele e a vários críticos de sua geração, em contraste com o real midiático constituído pela cultura contemporânea. Como o próprio Foster reconhece, a reconexão entre arte e vida aconteceu nos termos da indústria cultural, não das neo-vanguardas. Nosso desafio agora não parte mais tanto de uma convicção, de um enraizamento na alta modernidade.

A volta do real em Foster parece apontar para pelo menos dois caminhos em contraponto ao paradigma do texto: primeiro, a volta do real como trauma, traduzido em corpos violados e numa estética do excesso e do abjeto, entendendo o traumático como um encontro perdido com o real². Como tal, o real não pode ser representado, pode ser só repetido, deve ser repetido. A repetição não é reprodução no sentido de representação de referente nem simulação.

Outro caminho que também tem sido explorado é a volta do referente vinculado a uma comunidade ou identidade dentro da perspectiva dos Estudos Culturais. Tento uma alternativa diferente, não o real inassimilável, irrepresentável, nem o Neo-Naturalismo, mas um real em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, uma poética do cotidiano encenada por uma arte que não se coloca acima da vida mas no horizonte do contigencial, do comum, categoria revalorizada epistemologicamente por Michel Maffesoli em *Conhecimento comum*, base para uma antidisiplina defendida por Michel de Certeau, na esteira de Henri Lefebvre, centrada na sua própria narratividade e no retorno associado a uma estetização do saber implícito no saber-fazer, em que o relato não exprime, realiza uma prática, sendo sempre um relato de um espaço. A

própria existência aparece como fragmentada, polissêmica, sem que isso implique um retorno ao atomismo social³. O reconhecimento do banal na trama societal nos conduz à valorização de seu espaço natural: a comunidade, a multidão, o ser/estar junto com, a vida coletiva desordenada e multicolorida⁴ que se traduz em três palavras programáticas: senso comum, presente, empatia. Como já nos lembrava Agnes Heller, “a vida cotidiana é a vida de todo homem”, “do homem inteiro”⁵. Ainda que o resgate do cotidiano possa ajudar a pensar esta inteireza, esta dimensão ativa diante do mundo, ela não precisa ser confundida com totalidade, mas como uma intensidade e presença diante do mundo, da realidade, com todos os seus desejos, fantasias, delírios, sonhos, utopias; com uma dimensão de fé e confiança.

Esta poética do cotidiano aponta, portanto, para a serenidade, “*como uma reação contra a sociedade violenta em que estamos forçados a viver*”. Serenidade aqui entendida como uma “virtude ativa e social”, ainda que talvez seja “a mais impolítica das virtudes”, por ser marcada pela suavidade e pela simplicidade, “*virtude fraca, mas não a virtude dos fracos*”, sem ser “*confundida nem com a submissão nem com a concessão*”⁶.

Nesta dimensão do cotidiano, marcada por uma heterogeneidade hierárquica, por uma dimensão histórica em que o individual não desaparece, por um ritmo fixo, pela repetição, por uma rigorosa regularidade que se articula com a espontaneidade⁷, pela incorporação poética do acaso⁸, pelo pragmatismo, por juízos provisórios, generalizações⁹, interessaria-me menos pelo mundo do trabalho, da cidade e mais pelos mundos da intimidade, em que o habitar é já construir¹⁰, ter a ilusão humana de pertencer e permanecer por pouco que seja. Entre a leveza e o peso, habitar é resguardar¹¹, mas sem aprisionar e se aprisionar. Este habitar assume uma dimensão poética como forma de habitar “esta terra”. “A poesia não sobrevoa e nem se eleva sobre a terra a fim de abandoná-la e pairar sobre ela. É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar”¹².

Defender o silêncio, a sutileza e a invisibilidade, como no gesto de Brígida Baltar ao capturar neblina, é um contraponto a uma arte que fala demais, produz imagens demais, sem perder de vista a questão ética: “*o que fazer quando se está diante de uma realidade cruel?*”¹³. Ao invés da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo, o desafio artístico colocaria-se em termos de uma estética do afeto¹⁴, entendida aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente a estética, não mais uma arte de limites mas de possibilidades.

Para além das tensões entre o público e o privado, da rua e da casa, interessa-me compreender o cotidiano não só como espaço de sociabilidade mas como paisagem¹⁵, ao contrário dos espaços marcados pela impessoalidade, um não-lugar para usar a

conhecida conceituação de Marc Augé. Na contracorrente da suposta imaterialidade e obsolescência decorrente da fugacidade das imagens simulacrais, entender o cotidiano como paisagem material implica resgatar tanto a contribuição de Auerbach na sua leitura de uma obra a partir de uma cena no seu clássico *Mimesis*, como também as contribuições contemporâneas de Hans Ulrich Gumbrecht¹⁶, no sentido de uma materialidade da comunicação em que, a partir do trabalho de Friedrich Kittler, aponta para a acoplagem entre a materialidade de um meio de comunicação e a materialidade de um movimento corporal imposto por esse meio de comunicação, que, como nos lembra João Cezar Rocha,¹⁷ também implica pensar a narrativa mais como uma materialidade do que suporte. O cotidiano é considerado aqui na sua inserção no tecido social que se abre para toda uma história que não vê mais este espaço como o da opressão, do isolamento ou da repetição do mesmo, mas espaço de resistência, espaço mesmo poético, sem perder de vista os contextos urbano, midiático, da intimidade e da afetividade, nem suas conseqüências epistemológicas, a que já me referi.

Assim, a casa é entendida como espaço geográfico e gregário, poético, institucional e social, lugar de controle mas também de pertencimento, um "*canto no mundo*". A casa, mais ainda do que paisagem, é um estado de alma. Alojado em toda parte, mas sem estar preso a lugar algum: esta é a divisa do sonhador de moradas. A intimidade da casa aponta para a intimidade do mundo¹⁸.

Por que rumos o cotidiano e a delicadeza têm sido recuperados ou não no cinema brasileiro? Fiel ao peso do Naturalismo em nossa tradição literária, o espaço público, representado pelas imagens-sínteses do sertão e da favela, tem um forte desdobramento, pelo menos desde o marco do Cinema Novo, estrategicamente resgatado por muito do chamado Cinema da Retomada, como forma de recuperar uma visibilidade no exterior junto a festivais e a um público cinéfilo, conquistada pelo Cinema Novo e nunca mais retomada nos mesmos patamares, ao mesmo tempo, tendo o desejo de resgatar o público e o mercado internos. Até que o resgate destas imagens-sínteses, microcosmos e alegorias da realidade brasileira, não mais ecoe um projeto totalizante e certamente não possua mais marcas utópicas na tradição dos anos 60: este, porém não é meu maior interesse no momento, mas como, a partir dessa aliança, uma outra cinematografia sustentada numa poética do cotidiano se viu lançada a um segundo plano. É claro que há filmes como *Eu tu eles* de Andrucha Waddington, que colocam o sertão sob a marca da vida cotidiana e da intimidade, mas procuremos refazer esta outra genealogia, esta linhagem de uma delicadeza perdida, sem parecer soar uma Bossa Nova saudosista, mas resgatando esta sutileza tão presente nas canções de Chico Buarque e Paulinho da Viola, que longe de mero escapismo de uma realidade cruel se traduzem como alternativas

3
2
1
éticas e estéticas.

Para pensarmos apenas a partir do cinema moderno brasileiro, nesta reflexão inicial sobre o cotidiano da intimidade, seria importante lembrar que a casa aparece marcada pela nostalgia dos espaços senhoriais ou de um ambiente rural perdido, possuindo uma longa tradição, tendo em *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, na sua adaptação para o cinema por Luiz Fernando Carvalho, e em *O viajante* (1998) de Paulo César Saraceni seus últimos frutos. O espaço da casa dilacerada está presente nos grandes momentos de Saraceni, desde sua estréia em *Porto das Caixas* (1965), até *A casa assassinada* (1970), toda esta trilogia sob o signo de Lúcio Cardoso. O mundo rural, arcaico diante da modernidade, com sua proximidade da natureza, por ter um outro tempo ainda pode oferecer paisagens ricas como podemos ver em *São Bernardo* (1971) de Leon Hirszman. Há todo um lirismo no registro da casa, para além da decadência do patriarcalismo rural. Nesta outra linhagem que estamos pretendendo, articular duas obras deveriam ser melhor analisadas: a de David Neves, que, desde sua estréia em *Memória de Helena* (1969), singular revisitação de Humberto Mauro e cujo universo bem poderia dialogar com *Uma vida em segredo* de Suzana Amaral, até suas crônicas da classe média carioca em *Fulaninha* (1984/5) e *Jardim de Atah* (1988), compõe um trajeto diferenciado dentro do Cinema Moderno. Se Glauber foi nosso Godard, David Neves bem poderia ser nosso Truffaut. Outro diretor, originário também dos anos 60, mas distante do Cinema Novo, talvez por isto ainda mais não levado em consideração, Domingos de Oliveira vai se apresentar cada vez mais próximo do universo carioca, realizando talvez a tentativa de drama de costumes mais bem sucedida, diante do apelo fácil da comédia romântica que velhos e jovens diretores tentam realizar (*Bossa Nova* de Bruno Barreto, 1999; *Pequeno dicionário amoroso* e *Amores possíveis* de Sandra Werneck; *Como ser solteiro no Rio de Janeiro* de Rosana Svartman; *Dona da História*, 2004, de Daniel Filho, entre outros (ver ainda Hugo Carvana). E se não falamos de Khouri, tão bem estudado por Renato Pucci¹⁹, é por que seu registro escapa deste tom menor que perseguimos pela intensidade dramática. Seria o caso de olhar com cuidado a obra do argentino-brasileiro Carlos Hugo Christensen. Poderíamos ainda pensar esta outra constelação que estamos procurando delinear como contraponto aos dilaceramentos alegóricos impetrados à sombra de Nelson Rodrigues por Arnaldo Jabour que teve seus melhores frutos entre *Toda nudez será castigada* (1975) e *Tudo bem* (1978), como bem analisou Ismail Xavier²⁰, cuja dimensão alegórica se dilui mais nos seus trabalhos dos anos 80 (*Eu te amo*, 1980 e *Eu sei que vou te amar*, 1984) bem como o diálogo de Joaquim Pedro de Andrade com Dalton Trevisan em *A guerra conjugal* (1974), que possui ecos em *Sábado* de Ugo Georgetti (1995). Podemos ainda pensar em outro cinemanovista, Cacá Diegues, que

se por um lado ainda realiza uma tentativa a partir do *road movie* de pensar de forma mais fluida o Brasil em *Bye bye Brasil* (1979), tem em *Chuvas de verão* (1977) um filme-chorinho sobre o subúrbio carioca, que pela delicadeza do tratamento da velhice bem pode dialogar com o *Outro lado da rua* de Marcos Bernstein (2004), mais bem-sucedido do que *Copacabana* de Carla Camuratti (2000).

Entrando pelos anos 80, ao mesmo tempo que *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, diluía o patriarcalismo rural pela delicadeza, herança do original de Guimarães Rosa, estratégia já utilizada anteriormente por Carlos Diegues em *Joana Francesa* (1973); *Nunca fomos tão felizes* (1984) de Murillo Salles anunciava uma estréia nesta linhagem, bem como alternativa ao Neon-Realismo de Wilson de Barros, Chico Botelho e Guilherme de Almeida Prado, mas logo abandonada em função de seus projetos posteriores, que por um lado se centram em imagens da casa, aí já francamente urbana, mas totalmente atravessadas pela violência, pelo embate entre seus habitantes, que têm melhores resultados nos filmes de Tata Amaral e têm na trilogia de Ana Carolina (*Mar de rosas*, 1979; *Das tripas coração*, 1982; e *Sonho da valsa*, 1986/7) uma antecessora nesta aspereza no feminino, para não falar em filmes mais recentes como *Latitude zero* de Toni Venturi (2003) e *Durval Discos* de Anna Muylaert (2003).

Ainda nos anos 80, a trilogia da Z produtora coloca em cena uma nova geração vinda do Rio Grande do Sul, a partir da trilogia *Verdes anos* (1983) de Giba Assis Brasil; *Me beija* (1984) de Werner Schüneman e *Aqueles dois* (1985) de Sérgio Amon, em meio a vários curtas-metragens, que apontam para seu mais talentoso representante – Jorge Furtado – só recentemente estreando em longa-metragem.

Onde há delicadeza? Teria ela desaparecido da cinematografia brasileira mais recente, a não ser por documentários como *Edifício Master* de Eduardo Coutinho (ver *Sábado* de Georgetti) e *Nelson Freire* de João Moreira Salles? Filmes como *Dois córregos* (1998/9) e *Alma corsária* (1992/4) de Carlos Reichembach, *Coração iluminado* (1997/8) de Hector Babenco ou *O príncipe* (2003) de Ugo Georgetti mereceriam um olhar mais atento para além da nostalgia que os envolve.

Espero que tenha ficado claro meu interesse no cotidiano que não está tanto no informe, no grotesco, na violência, na perversão da imagem, que só ampliam a pobreza do mundo, nem na simulação, que espetaculariza o banal, mas numa certa aposta, ingênua que seja, no olhar as pequenas coisas, os pequenos dramas. Trata-se do espaço do próximo, da família não como perversão, encenada por Nelson Rodrigues, mas do resgate afetivo na sua fragilidade. Não o corpo violado, mas amparado, protegido.

Esta viagem que ainda não sei se vale à pena manter pelo cinema brasileiro, mas certamente por produções estrangeiras, está só começando.

Notas

- ¹MARTIN BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2003, p. 301.
- ²FOSTER, Hal. *The return of the real. The Avant-Garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996, XIII, XIV, XVI, 21, 132.
- ³CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 42, 319, 142, 156, 200, 203, 37.
- ⁴MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 229.
- ⁵HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 17.
- ⁶BOBBIO, Norberto. *Elogio da serenidade*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1998, p. 45, 35, 39, 43, 13.
- ⁷HELLER, Agnes. *Op. cit.*, p. 18, 20 e 30.
- ⁸CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 43.
- ⁹HELLER, Agnes. *Op. cit.*, p. 37.
- ¹⁰HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- ¹¹Idem, 130.
- ¹²Idem, 169.
- ¹³SCHÖLLHAMMER, Karl Erik e LEVY, Tatiana Salem. "Os novos realismos da cultura do espetáculo". *Eco-Pós*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, 2002, 23.
- ¹⁴Idem, 16.
- ¹⁵PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.
- ¹⁶GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma. Ensaio para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 146.
- ¹⁷ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: OLINTO, Heidrun e SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2003, p. 51.
- ¹⁸BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, 24, 84, 75, 79.
- ¹⁹PUCCI, Renato. *O equilíbrio das estrelas: filosofias e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- ²⁰XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

A feroz pernambucana e o baianinho malandro: representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961

Júlio César Lobo – UNEB, UFBA

nem importa qual seja
a raça dessa lâmina:
faca mansa de mesa,
feroz pernambucana.

J. Cabral de Melo Neto, Uma faca só lâmina.

*A Durval Albuquerque Jr., Maura Penna e
Renato Luís Pucci Jr.*

Este ensaio, que parte de uma pesquisa em andamento iniciada em agosto de 2002, visa localizar, descrever e interpretar aspectos de representação de uma identidade regional no cinema brasileiro de ficção entre os anos de 1952 e 1961, pela análise de estereótipos, além de fazer um breve levantamento de algumas das matrizes dessas representações e as suas motivações para tanto. Com esse propósito buscamos analisar quais os traços culturais que as narrativas da amostra consideram como exclusivos daqueles que nasceram ou se formaram no Nordeste do Brasil; buscamos verificar e discutir se, nessa amostra de representações, há dados que possibilitem uma caracterização dos nordestinos por naturalidade; e buscamos verificar e discutir se seria a auto-atribuição um fator relevante para o processo de construção de uma identidade nordestina no nosso cinema.

Por que se estudar as representações de uma identidade social regional fora de sua origem, pela análise de estereótipos? Essa indagação talvez fosse mais funcional para o nosso uso aqui se assim reformulada: para que servem os estereótipos? Há várias respostas, a saber:

a) o estereótipo comporta um conjunto de “imagens de segunda mão” (Walter Lippmann), que mediatizam nossa relação com o real por meio do que a nossa cultura definiu previamente. Essas imagens compõem figurações invariáveis, artificiais e superficiais, que se repetem automaticamente ao infinito (Starfield)¹;

b) os estereótipos fornecem também ao indivíduo uma espécie de ajuda psicológica para uma rápida apreciação de situações (e rápida justificativa) porque, sendo eles estruturas prontas, sinalizam como certas situações devem ser padronizadas pelos indivíduos numa situação identificada especificamente ou não.

Ao estabelecermos como objeto principal desse trabalho a representação de uma dada identidade regional, gostaríamos de destacar algumas perspectivas, que nos informam em nosso propósito analítico. Para Bourdieu², o poder de se destacar, em determinados grupos, uma identidade étnica ou regional – com a conseqüente estigmatização – é parte das “lutas das classificações”, que se corporificam na disputa pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e desfazer os grupos. Para Hall³, as identidades surgem no interior das “modalidades específicas de poder”, estando, desse modo, mais como o produto da marcação da diferença e da exclusão” do que estando no lugar do “signo de uma identidade idêntica, naturalmente constituída, de uma *‘identidade em seu significado tradicional’*”. A pertinência de uma análise de estereótipos para o problema que se busca construir aqui lastreia-se nas pressuposições de que, segundo Stam⁴, o estudo da estereotípiia revela formas opressivas de preconceito, que, em um

primeiro momento, podem ter parecido fenômeno casual e inócuo; destaca a devastação psíquica, infligida por retratos sistematicamente negativos de grupos sistematicamente atacados, seja pela interiorização desses estereótipos ou por meio dos efeitos negativos de sua disseminação; assinala a funcionalidade social dos estereótipos, evidenciando o fato de que eles não são erros de recepção, mas, sim, uma forma de controle social.

Normas, valores e pautas comportamentais são traços culturais relevantes quando se busca caracterizar uma dada identidade social. Nos filmes protagonizados por Nancy Wanderley e por Zé Trindade, juntos ou separados (amostra-chave desse trabalho), não há nada que se refira ao peso de normas, crenças e valores de suas sociedades de origem, nem quando e por que decidiram migrar para o Rio de Janeiro. Certo conjunto de normas, crenças e valores – como honra, macheza, valentia e religiosidade extremada, entre outros – somente surge à tona quando a identidade regional deles é ressaltada para evidenciar uma alteridade alheia.

A valentia, como se fosse um traço da identidade social regional dos nordestinos – e aí está a estereotipagem –, fica ressaltada como a principal marca da caracterização de Nancy. Em *O camelô da rua Larga* (RJ, 1958), Nancy é a costureira de uma buate e a eterna “noiva” da personagem-título, interpretada por Zé Trindade. O camelô do título, após uma confusão nos bastidores do estabelecimento, troca a sua mala de muamba por uma outra, contendo dinheiro falso. No momento em que os marginais buscam recuperar a sua mala, trava-se uma briga nos bastidores da boate, e ele arremeda um discurso de valentia, trazendo à tona sua identidade regional: “Num baiano decidido, ninguém bota a mão; vai tudo virar mungunzá”. O que se segue depois é o camelô fugindo à luta. Ou seja, enquanto ele arrota valentia, o que seria um traço cultural de baianos, a noiva, pernambucana, discreta, é quem é valente e bastante dura com ele ao punir com safanões as suas incursões em assédio sexual às coristas.

Tem-se, então, nesse filme, uma situação curiosa: a auto-identificação feita por Zé Trindade não vem à tona associada à auto-estereotipação positiva, mas, sim, como uma inversão, que aponta para uma covardia. É claro que a composição da personagem-título não comporta apenas covardia, uma vez que, para trabalhar, ele precisa desafiar a lei, o que demanda algumas virtudes, como aponta Chaia⁵: “*Só o desejo de trabalhar, no caso, vender seus trambiques, não basta; ele deve ser manhoso, esperto ou ladino para driblar os homens da lei*”.

No filme *Massagista de madames*, Nancy é a proprietária de uma academia de capoeira e novamente a eterna “noiva” de Zé Trindade, no papel-título. Ele se aproveita de sua ocupação para obter informações confidenciais para a coluna “Cronista Invisível”. A fidelidade e a valentia da noiva lhe são úteis quando ele se vê vítima de uma emboscada:

um grupo de mulheres, atingidas pela coluna do jornal, reúne-se para aplicar-lhe uma grande surra. Em um outro filme de 1958, *Quem roubou meu samba?*, Nancy acaba se envolvendo em uma grande briga com seqüestradores de um compositor, saindo-se bem na empreitada. Ao ser elogiada por sua *performance* pugilística por um colega com um “êta, baiana!”, ela prontamente lhe responde: “Baiana, vírgula, eu sou é pernambucana”.

A caracterização da cearense Nancy Wanderley como uma “feroz pernambucana” continua em outros filmes além daqueles em que faz dupla com Zé Trindade. Em *No mundo da lua* (RJ, 1958), ela faz parte de uma quadrilha que seqüestra um empresário para roubar a fórmula da produção de um tipo de cimento. A personagem interpretada por Nancy tem uma função que é estratégica no bando, mas suas falas buscam realçar uma propensão à grossura e a uma proposta de truculência física. Em outro momento, a vilã pernambucana defende a tortura do empresário seqüestrado.

A última e talvez mais acentuada caracterização de Nancy Wanderley como “pernambucana” é em *Samba em Brasília* (RJ, 1960). O dado novo aqui é que a sua naturalidade não é anunciada, mas, sim, subentendida pelos referenciais culturais que ela distribui e que são tidos como relativos ao que se entende por “cultura pernambucana”, como “Eu não disse que essa bichinha era praticante de catimbó”. A “bichinha” é a fluminense Eliana Macedo, intepretando uma cozinheira baiana.

Já no filme *Eu sou o tal* (RJ, 1960), a caracterização de Nancy sai um pouco do âmbito da valentia indo para o da grossura, dividindo isso com Chico Anysio, também co-autor do argumento e dos diálogos. Ela se identifica como a psiquiatra Honorina Camucin. Seu parceiro no consultório é Republicano Nepomuceno de Aragão (Chico Anysio). Ambos atendem um inocente paciente (Vagareza) aos berros, impedindo grosseiramente que ele se manifeste. Eles brigam à frente do paciente. Batem nele e empurram-no tanto que ele se manifesta apreensivo em localizar um ortopedista. Aqui, novamente, Nancy é caracterizada como enérgica, tensa e rude.

Como vimos, a partir de uma amostra de filmes com Nancy Wanderley, a representação da valentia como traço cultural de nortistas ou nordestinos nas chanchadas aparece freqüentemente associada à mulher. Talvez essa estereotipação tenha uma matriz bem clara: a canção “Paraíba” (L. Gonzaga – H. Teixeira), principalmente nesses versos: *Paraíba, masculina, / Muié macho, sim, sinhô*. É claro que a freqüência com que Nancy Wanderley encarnou uma “essencial” valentia nordestina não leva nenhum crítico a homogeneizar as representações de mulheres daquela região na chanchada. Pode-se tomar como contra-exemplo a participação da carioca Sônia Mamede em *De vento em popa* (RJ, 1957), em que ela, uma pernambucana, embarca clandestinamente em um transatlântico em Recife. A caracterização de Mara como nordestina é obviamente

carregada no uso preferencial de um vocabulário que se tem comum à região ou especificamente a pernambucanos (“Visse?”), cria um clima de simpatia em torno dela, mas talvez não fosse fundamental atribuir a ela, nem a nordestinos em geral, um ouvido ruim – afinal, trata-se de uma cantora –, que a faz trocar “marítimos” por “mariscos”. Uma forte diferença que a presença da personagem de Mamede traz para o transatlântico é devidamente assinalada pela vilã da trama: a Madame Fru-Fru (Zezé Macedo). No caso da primeira, há várias diferenças entre ela e Mara: de beleza, de charme e, principalmente, socioculturais. A madame ainda se mostra preconceituosa ao reclamar da presença de uma “baianada” a bordo. A propósito de Mamede, Bastos⁶ observa que ela representava aquelas nordestinas que não possuíam nenhuma ingenuidade, lidando com maestria com malandros e paqueradores mais ousados. Ao buscar tipificar um pouco a representação feminina, seja de nortistas, de nordestinas ou de cariocas, na chanchada – o que está, por sinal, longe de nossos objetivos nessa pesquisa –, nota Dias⁷: “*Em termos de padrões morais e comportamentais, essa mocinha está presa aos estereótipos da mulher recatada, jovem, alegre, ingênua, cândida, prestativa, amorosa*”.

A composição das personagens de Zé Trindade é curiosa: enquanto ele tem uma preocupação de anunciar a sua naturalidade, o seu comportamento tende a ser associado, a partir dos estereótipos consagrados, ao que se tem como traços de representação do carioca, o que podemos perceber, por exemplo, em dois filmes. Em *Mulheres à vista* (RJ,1959), Zé Trindade tenta seduzir uma viúva rica, querendo que ela patrocine o *show* de um grupo de artistas abandonados por um empresário desonesto. Em *Marido de mulher boa* (RJ,1960), esse comediante interpreta o dono de uma loja de roupas femininas e se considera um típico “baiano vivo”. As expressões relativas à naturalidade da personagem e de quem a interpreta são, como acontece na maioria dos filmes estrelados por Zé Trindade, veiculadas gratuitamente. Assim, o dado de identidade social não surge como contrafação a uma alteridade, mas, sim, como o sinal mais visível de uma esperada distinção, como se a naturalidade constituísse fonte de prestígio, como se tem nessas falas: “*Quem nasce na Bahia escorrega, mas não cai*” e “*Baiano burro nasce morto*”.

Além das figuras cômicas compostas por Nancy e Zé Trindade, um dos tipos mais recorrentes em representações satíricas de nortistas ou nordestinos é a do tribuno, o “deputado nordestino”. Na última meia hora do filme *Na corda bamba* em que é um afinador de piano, Zé Trindade alardeia, por vários motivos, que é baiano, o que, entre outras coisas, serve como mote para que o seu colega (o palhaço paulista Arrelia) o convide a discursar sob o argumento de que *baiano gosta de fazer discurso*. Realizado três anos após *Na corda bamba*, o filme *Virou bagunça* (RJ) traz não apenas um trio de

deputados do Nordeste que é convidado a se apresentar em um programa de TV como mesa-redonda sobre a seca e a fome no “Norte”. Um pouco antes do programa começar, esses parlamentares são confundidos com o Trio Jerimum (Trio Irakitan) e são postos a esperar enquanto uma garota-propaganda posa para fotos de divulgação. Introduzidos na sala da direção de programação da TV, eles são barrados pelo diretor, e um deles responde, discursando, ao que considera uma desfeita. O fato é que o “deputado nordestino” tornou-se um tipo tão forte que chegou até a ser a marca profissional do comediante Mário Tupinambá. Em *Titio não é sopa* (RJ,1959), Tupinambá participa em um quadro com uma inusitada introdução: do alto de um coreto, numa cenografia que remete a uma cidadezinha do interior, Tupinambá, que não participa da trama, faz um protesto veemente contras as “piadas de baiano”. Próximo ao coreto, o cantor e compositor baiano Gordurinha apóia o discurso e ameaça dar a sua contribuição, mas é apartado por Tupinambá: “*Conterrâneo, deixe comigo. Precisamos defender o nosso dendê*”. Uma das mais antigas associações de uma “baianidade” com um gosto pela retórica fácil tem-se em Lima⁸:

Centro do governo, até que o Rio de Janeiro lhe arrebatasse esta posição (...), a Bahia foi naturalmente o ponto de reunião de um mundo de funcionários, de padres e de magistrados (...). Foi a cidade, por excelência, dos oradores sagrados, do poetas didáticos e dos acadêmicos verbosos. Os tonitruantes sermões substituíam o teatro, a ênfase bania a sinceridade, e a retórica dispensava-se do estudo.

Meio século após a lição acima, a “retórica baiana” voltava a ser alvo nos quartetos introdutórios de um dos poemas de *Serial* (1959-1961), do pernambucano João Cabral de Melo Neto⁹: “Falo somente com o que falo:/ com as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol/ que as limpa do que não é faca:/ de toda uma crosta viscosa,/ resto de janta abaianada/ que fica na lâmina e cega/ seu gosto de cicatriz clara”.

A hipótese que nos parece mais plausível para tanta caricatura de nordestinos na chanchada talvez esteja na reverberação no Sudeste de comportamentos de estereotipação que já se registravam no Norte e Nordeste como fruto, entre outras coisas, de determinadas tensões intra-regionais de natureza variada. Alguns dos índices desses tipos de comportamento podem ser flagrados em um vocabulário usado regionalmente para caracterizar os seus nativos ou o seu Estado de origem, conforme se tem, por exemplo, no amplo levantamento do “nordestinês”, feito por Navarro¹⁰: Alagoas – terra do sururu (confusão); Maranhão – mentira, intriga, fofoca; Pernambucana – uma

acepção bem difundida é a de faca de ponta, o mesmo que Parnaíba, tijubina; Potiguar – nome dado aos naturais do Rio Grande do Norte, possui uma origem pejorativa, pois é um vocábulo tupi, que os nativos usavam para caracterizar um dos seus inimigos, o português – *poti' war*: comedor de camarão. No entanto, uma outra filologia aponta para uma funda depreciação: em tupi, o vocábulo em pauta soa muito próximo à palavra que significa “comedores de fezes”.

O léxico referente aos naturais da Bahia tende a ser mais extenso ainda do que aqueles acima mencionados pelo fato de ele estar associado às origens de um gênero, que já se tornou um elemento de identidade cultural do Nordeste: o baião. Cascudo¹¹ registra diversas entradas para “baiano”: um tipo de dança “viva”, comportando improvisações e habilidades de pés e velocidade de movimentos de corpo; uma síntese coreográfica do maracatu e do batuque; dança de pares em que os parceiros eram tirados com umbigadas ou embigadas, acenos de mão ou de lenços; um rojão de viola que os músicos fazem no intervalo das estrofes.

Fora das acepções que ligam “baiano” à música, um bom exemplo de seus outros significados ainda no Nordeste é que, no Maranhão, baiano é o qualitativo mais à mão para se classificar um sertanejo, que venha trazendo gado de Goiás, do Piauí... e até da Bahia. Por sinal, no Piauí, a expressão em pauta é sinônimo para caipira, matuto – concepção que, talvez, esteja na base do estigma “baiano”, como o usado pelos paulistanos ontem e sempre – e para... jegue¹². O que as acepções de baiano mostram, ainda no Nordeste, é que, a despeito ou – quem sabe? – até mesmo contra a consolidação de traços classificatórios de uma identidade social nordestina, os traços de caracterização de particularidade intra-regionais no Nordeste, aqui brevemente registradas, revelam-se pequenos anteparos a um movimento de vontade de unidade, uma vontade de classificação uniformizante para o que o estereótipo, em geral, aponta. Se fôssemos tomar algumas das acepções acima como pontos de partida para a análise de personagens, certamente, ficaríamos bastante desarmados no enfrentamento das representações oferecidas por Zé Trindade, principalmente.

A despeito das estereotipagens, a recepção do migrante nordestino nas chanchadas, em geral, é positiva, para o que argumenta Dias¹³: “*Os migrantes das chanchadas obtinham, diferentemente da maioria das pessoas que migravam, sucesso e reconhecimento na cidade grande*”. No entanto, Chaia¹⁴ já havia ressaltado a especificidade desse “sucesso”: “*Na chanchada, configura-se quase sempre o trabalho marginal. Ou se é trabalhador marginal ou descaracterizado ou desempregado*”. Seguindo-se esses argumentos, talvez pudéssemos apostar a construção de uma resposta para essa estereotipação ainda sem os traços do ressentimento, que teremos posteriormente, principalmente, no fato de que

os migrantes nordestinos eram representados majoritariamente como artistas em busca de um estrelato nas rádios e boates cariocas, ou seja, não tínhamos ainda representação deles como competidores no mercado de mão-de-obra não-especializada, com salários aviltados, como se terá depois, em outros gêneros, no cinema carioca (*Se segura, malandro*, 1977; *Tudo bem*, 1978; *As aventuras de um paraíba*, 1983; e *Caminho das nuvens*, 2003) e no paulistano (*O homem que virou suco*, 1980; *A hora da estrela*, 1986; e *Garotas do ABC*, 2004).

Notas

1. STARFIELD, apud: AMANCIO, T. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto, 2001.
2. BOURDIEU, P. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2003, p.107-132.
3. HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. (org.). *Identidade e diferença*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 109.
4. STAM, R. Estereótipo, realismo e representação social. *Imagens*, Campinas, nº 5, 1996, p. 6-11; 70-84.
5. CHAIA, M. *O tostão furado (um estudo da chanchada)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 1980.
6. BASTOS, M. R. *Tristeza não pagam dívidas*. São Paulo: Olho D'Água, 2001.
7. DIAS, R. *O mundo como chanchada*. Rio de Janeiro: Relume, 1993.
8. LIMA, O. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. São Paulo: Publifolha, 2000, p.101-102.
9. MELO NETO, J. C. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 75.
10. NAVARRO, F. *Assim falava Lampião*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 234, 202.
11. CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p. 95.
12. NAVARRO, *Op. cit.*, p. 3.
13. DIAS, *Op. cit.*, p.102.
14. CHAIA, *Op. cit.*, p. 96.

Procura-se a audiência cinematográfica desesperadamente, ou como e por que os estudos de cinema seguem textualistas

Fernando Mascarello – UNISINOS

Do maio de 68 à contemporaneidade, a história da teoria do cinema em geral e, mais particularmente, a da teorização da espectralidade cinematográfica, pode ser narrada em termos de um deslocamento desde as perspectivas da homogeneidade, típicas dos anos 70 (o “modernismo político” formulado nas revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, na França, e complexificado especialmente pela revista *Screen*, na Inglaterra), para as da heterogeneidade, que orientam a reflexão mais significativa a partir dos 80 (Mayne, 1993).

O *corpus* responsável pelo ímpeto inicial de heterogeneização da teoria – um impulso posterior, e também fundamental, viria a ser a teorização cognitivista inaugurada em meados dos anos 80 – abrange o que propomos designar como “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”. São os trabalhos realizados, a partir do princípio dos 80, sob a inspiração do que denominamos “horizonte teórico-

metodológico culturalista", isto é, as inovadoras formulações dos estudos culturalistas de audiência implementados, desde o final dos anos 70, por pesquisadores ligados ao CCCS de Birmingham.

O estatuto deste *corpus* é, porém, bastante controverso em teoria do cinema. Embora se reconheça que a moldura culturalista tenha constituído uma pressão teórico-metodológica de extrema importância sobre os estudos do espectador, dois fenômenos são sintomáticos das difíceis relações entre os campos dos estudos culturais e dos estudos de cinema. Primeiramente, a abordagem contextualista à espetatorialidade cinematográfica segue decisivamente marginalizada entre os pesquisadores da área (Stacey, 1993). E, em segundo, a marginalização dos estudos contextualistas envolve a inexistência de esforços mais compreensivos de mapeamento dos avanços já identificáveis.

Com este texto, esperamos contribuir para o projeto de um mapeamento mais exaustivo destes estudos contextualistas.¹ Para tanto, analisamos as lacunas e controvérsias verificadas em torno do tema das repercussões do trabalho culturalista nos estudos de cinema, revisando as contribuições de historiadores da teoria como Graeme Turner (2000), Robert Stam (2000), Jostein Gripsrud (2000) e Judith Mayne (1993). E a seguir, descrevemos esquematicamente as cinco vertentes de trabalho que identificamos no processo de deslocamento da teoria e pesquisa, desde o texto fílmico ao contexto da recepção: 1) o debate "mulher x mulheres" na teoria feminista do cinema; 2) os "estudos da intertextualidade contextual"; 3) os "estudos históricos de recepção"; 4) os estudos etnográficos de audiência e 5) a "política da localização".

II

Graeme Turner, em "Cultural studies and film" (2000), desenha um breve apanhado das relações entre os estudos de cinema e os estudos culturais. Depois de relatar a disputa entre os grupos de Birmingham e *Screen* na segunda metade dos 70, que culmina com a erosão do textualismo da *screen theory* e do modernismo político, Turner indica, como conseqüências, a possibilidade de "identificar uma série de rumos comuns aos estudos de cinema e aos estudos culturais a partir de meados dos anos 80. Em primeiro lugar, a devoção à 'alta teoria' foi consideravelmente abrandada". E, além disso, "na medida em que os estudos culturais deslocaram-se dos textos para as audiências, e desta forma para as estruturas sociais que situam os indivíduos como audiências, também os estudos de cinema voltaram a examinar seus contextos culturais e econômicos constitutivos" (p. 197). Porém, afirma que "o projeto dos estudos de cinema na academia segue sendo primariamente interpretativo – de análise textual" (p. 193), e que, por isso, infelizmente, "existem poucos paralelos [à tradição dos estudos culturalistas das audiências televisivas] nos estudos de cinema, embora haja alguns trabalhos historiográficos

muito interessantes que efetivamente partem de apropriações das pesquisas de audiência (Hansen, 1991)” (p. 198).

Este “pessimismo” de Turner com respeito à acolhida dos estudos culturalistas de recepção pelos estudos de cinema não é equivocado, mas necessita ser qualificado. Apesar de suas inegáveis resistências político-institucionais, estes têm paulatinamente recepcionado os avanços contextualizantes dos *Cultural Studies*. Esta gradativa recepção das formulações culturalistas é apontada por diversos autores. Jostein Gripsrud, por exemplo, afirma que “o problema da *Screen theory* era que o tema das audiências *reais* era ou descartado como ‘empiricista’, ou adiado indefinidamente”. Para ele,

isso contrastava com os avanços nos estudos literários [...] nos quais os estudos das instâncias históricas, concretas da recepção estavam [...] experimentando uma “explosão” em muitos países nos anos 70 [...] Os estudos de cinema somente tomaram um rumo semelhante depois que os estudos culturalistas da televisão demonstraram que a análise textual e os estudos de audiência podiam ser combinados de maneira inteligente e produtiva (2000, p. 207).

Também Robert Stam assinala que, “nos anos 70, a teoria psicanalizava os prazeres da situação cinematográfica como tal”, mas que, “nos anos 80 e 90, os analistas tomaram-se mais interessados pelas formas socialmente diferenciadas de espectadorialidade”. De acordo com Stam, “Stuart Hall [...] antecipou e concretamente formatou este câmbio em seu influente artigo ‘Decoding and Encoding [sic]’ (2000, p. 229, 231).

Tanto Gripsrud como Stam seguem sua argumentação arrolando como conseqüência desta *virada* teórico-metodológica uma série de trabalhos na área da espectadorialidade. Gripsrud apresenta sucintamente (2000, p. 208) os estudos de Hansen (1991), Kuhn (1984), Petro (1989), Dyer (1979) e Stacey (1994), enquanto Stam (2000, p. 231-232) comenta os de Hansen (1991), Staiger (1992), Diawara (1988) e hooks (1992).

É bem provável que Turner, em suas considerações sobre a existência de poucos paralelos, nos estudos de cinema, aos estudos culturalistas de recepção, esteja se referindo especificamente à pesquisa etnográfica, e não às repercussões do culturalismo, num sentido mais amplo, sobre o campo cinematográfico. Neste sentido, é interessante comparar as suas observações às de Judith Mayne. Esta afirma que

a abordagem etnográfica à audiência tem sido mais um horizonte de pesquisa nos estudos de cinema do que uma prática concreta. [...] Como um horizonte, a abordagem dos estudos culturais é porém influente, e algumas análises textuais

ou teóricas recentemente publicadas julgam necessário explicar sua própria falta de investigação sobre a resposta das audiências (p. 59-60).

III

Uma análise mais detida das observações dos autores citados mostra-se reveladora. Todas terminam curiosamente por constituir, elas próprias, testemunhos das dificuldades deste processo de recepção. Turner e Stam, por exemplo, não fazem menção a nenhum dos quatro estudos etnográficos que citamos abaixo. Isso é surpreendente em dois autores reconhecidamente associados aos estudos culturais, e poderia sugerir alguma discordância com respeito ao caráter mais celebratório e afirmativo dos prazeres dominantes encontrado nestes estudos. O caso de Mayne é ainda mais significativo; embora, ao contrário dos demais, faça menção a três destes trabalhos, não os lista como exemplos na seção de seu livro em que aprecia a pesquisa etnográfica, a dos “modelos empíricos” da espetatorialidade (1993, p. 53-62). Surpreendentemente, o conteúdo da subseção sobre a etnografia limita-se, de início, às observações que citamos mais acima, e a uma análise de suas limitações metodológicas.

De toda maneira, embora as manifestações de Turner, Stam, Gripsrud e Mayne se apresentem, desta forma, elas mesmas como sintomáticas das tensões e resistências envolvidas na acolhida cinematográfica do contextualismo culturalista, fornecem pistas relevantes tanto para a constatação da efetividade desta assimilação, quanto para a compreensão do modo de seu processamento. Diante desse panorama histórico-teórico algo confuso, em que se concorda a respeito da efetividade da influência culturalista, mas não se tem um consenso em torno da quantidade e qualidade de seus resultados, propomos a noção de “horizonte teórico-metodológico culturalista”: este consiste na perspectiva contextualizante dos estudos culturalistas de audiência, segundo a qual os sentidos e os usos do texto midiático são produzidos na interação pontual entre as instâncias do texto, do espectador e do contexto de recepção, o que traz como conseqüências a compreensão do aspecto ativo das audiências, a afirmação dos prazeres com a produção dominante e a utilização da metodologia etnográfica de pesquisa.

Esta noção de horizonte teórico-metodológico nos habilita a melhor descrever o conjunto das repercussões dos estudos culturalistas de audiência sobre o campo dos estudos de cinema. A primeira e talvez mais evidente é o abandono, na virada para os 80, da empreitada de preservação do paradigma textualista modernista-político – essencialista, determinista e a-histórico, e, logo, incapaz de assegurar um espaço teórico ao espectador concreto e aos contextos sócio-históricos de recepção. Já o segundo resultado, a partir dos anos 80, seria a inspiração, por este horizonte, de dois grandes deslocamentos no

interior dos estudos de cinema.

Em um destes, o majoritário, o *mainstream* teórico procura negociar uma assimilação do conceitual culturalista que mantenha relativamente intacto seu foco textual e semio-psicanalítico. Este movimento, que propomos entender como um *efeito indireto* da moldura contextualista, caracteriza-se como um esforço de revisão – ou pluralização – da teoria do posicionamento subjetivo setentista. Passa-se a buscar nos textos fílmicos, em lugar de uma posição unitária e determinista, uma multiplicidade de construções discursivas passíveis de habitação pelos espectadores históricos. Embora seja um empreendimento relativamente generalizado, seus melhores resultados são obtidos no interior da teoria feminista, em estudos que se concentram sobre as áreas eventualmente convergentes do conceito psicanalítico de *fantasia* e dos gêneros hollywoodianos do melodrama e do *woman's film*.

Portanto, é somente no interior de um outro deslocamento, relativamente *marginal* ao *mainstream* teórico, que se começam a investigar os contextos de produção e recepção, compondo o que postulamos, finalmente, considerar como os *efeitos diretos* do horizonte culturalista. De um lado, surge o interesse, na área da historiografia, pelos determinantes econômicos e tecnológicos da estética cinematográfica (Turner, 2000, p. 197). E, de outro, por fim, a investigação do espectador experimenta um progressivo deslocamento “do texto ao contexto”.

Este movimento no sentido da contextualização da teoria e da pesquisa sobre a espectadorialidade replica, de um modo geral, o verificado no desenvolvimento dos próprios estudos de recepção culturalistas, de *Nationwide* a Fiske. Ou seja, da constatação da insuficiência da moldura textualista, passa-se a uma investigação do contexto e da instância espectadorial que terá como ponto culminante a adoção da metodologia etnográfica para o estudo das audiências e, a reboque, a afirmação e mesmo a celebração dos prazeres com o dominante². Porém, em razão de sua marginalidade nos estudos de cinema, o processo de deslocamento é mais tímido e mais lento que o acontecido em Birmingham. Além disso, é protagonizado não apenas por autores vinculados ao culturalismo, mas ainda por outros com diferentes filiações marxistas – como a própria cine-psicanálise (Annette Kuhn), com a Escola de Frankfurt (Patrice Petro, Miriam Hansen) etc. É neste sentido, e também com o intuito de contrastar estes trabalhos com relação à investigação textualista, que julgamos mais adequado designar o *corpus* resultante deste processo como “estudos *contextualistas* da espectadorialidade cinematográfica”, e não simplesmente “*culturalistas*”. Observa-se ainda, durante o processo, uma produtiva incorporação das peculiaridades do cinematográfico, em razão da qual, ao contrário do que parecem entender Turner e Mayne, é *não apenas na área da pesquisa das audiências que se devem buscar as*

repercussões dos avanços culturalistas sobre os estudos espectatoriais no campo do cinema. Neste, em função de suas especificidades, pelo menos duas outras linhas de trabalho se constituem: a dos estudos da intertextualidade contextual e a dos estudos históricos de recepção.

IV

Uma primeira manifestação do deslocamento do texto ao contexto é a pressão acusada pela teoria feminista do cinema no sentido de preencher a lacuna entre “a mulher” (*woman*) inscrita textualmente e “as mulheres” (*women*) membros das audiências. Como trabalhos representativos desta vertente encontramos os de Annette Kuhn (1984) e Christine Gledhill (1978, 1988). O debate caracteriza-se, no entanto, por formulações no plano teórico, ou seja, de uma teoria do texto que procura pensar a existência das espectadoras concretas.

As investigações sobre o extratexto de fato iniciam-se apenas em uma segunda vertente do deslocamento, ao aparecerem estudos cujo objeto é o espaço interdiscursivo, construído em torno dos filmes, que influencia na sua recepção. Neste grupo de trabalhos, aos quais nos referimos, utilizando um conceito de Barbara Klinger (1989), como estudos da “intertextualidade contextual”, é que identificamos um dos resultados da convergência entre a moldura contextualizante e as especificidades do cinema, uma vez que tal intertextualidade extratextual é configurada por duas séries de textos característicos da instituição cinematográfica: os críticos e os promocionais. Entre os trabalhos fundamentais assinalamos os de Tony Bennett (1982), Richard Dyer (1982, 1986), Bennett e Janet Woollacott (1987), Patrice Petro (1989) e Klinger (1989).

Esta mesma convergência vai se verificar, ainda, na linha a que denominamos “estudos históricos de recepção” – desta feita, conforme Janet Staiger (1992). Aqui, a especificidade diz respeito à tradição da área historiográfica nos estudos de cinema, significativamente mais desenvolvida que nos de televisão. Com a intenção de contribuir para a elaboração de uma história das audiências, estas pesquisas combinam os esforços da historiografia e dos estudos da espetatorialidade, sendo exemplo as de Elizabeth Ellsworth (1986), Miriam Hansen (1991), Staiger (1992) e Klinger (1994).

Pode-se afirmar que é apenas uma quarta vertente que ativa, em suas possibilidades mais radicais, o horizonte contextualista. Nela, encontramos os poucos estudos etnográficos de audiência em cinema, como os de Dyer (1986), Valerie Walkerdine (1986), Jacqueline Bobo (1995) e Jackie Stacey (1994). Estes trabalhos constituem a instância mais bem-sucedida de assimilação do horizonte culturalista, ao operarem a aplicação do método etnográfico à investigação das audiências cinematográficas,

afirmando, neste processo, os prazeres dominantes de espectadores agora considerados ativos.

Embora a etnografia das audiências represente, assim, o momento da mais intensa ativação do horizonte culturalista, devemos considerar uma quinta e última vertente, ainda, como constitutiva do deslocamento. Trata-se da chamada “política da localização”, termo empregado por autores como Stam (2000, p. 241) ou Stacey (1994, p. 34, 257) em referência a trabalhos que expressam o novo interesse pelas “formas socialmente diferenciadas de espectralidade” (Stam, 2000, p. 229), entre os quais se incluem os de Manthia Diawara (1988), Bell Hooks (1992) e Stam e Shohat (2000). Estes estudos refletem uma transformação mais generalizada das formulações sobre a espectralidade, ainda que se concentrem nas áreas da teoria feminista negra e da teoria pós-colonial. Suas formulações se articulam sobretudo no plano teórico, desde uma perspectiva textual. Além disso, suas formulações são mais contidas que as das pesquisas etnográficas, pois não apenas a concepção ativa do espectador, como também o caráter afirmativo dos prazeres com a produção dominante é visto com muito maior desconfiança.

Notas

¹ Apresentamos um mapeamento mais extensivo em nossa tese, *Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: Uma abordagem relativista* (Mascarello, 2004).

² Para um apanhado histórico-teórico deste processo, ver, por exemplo, Moores (1990) e Mascarello (2000).

Bibliografia

- BENNETT, Tony. Text and social process: the case of James Bond. *Screen Education*, v. 41, p. 3-14, win./spr. 1982.
- BENNETT, Tony; WOOLLACOTT, Janet. *Bond and beyond: the political career of a popular hero*. London: Macmillan, 1987.
- BOBO, Jacqueline. *Black women as cultural readers*. New York: Columbia University Press, 1995.
- DIAWARA, M. Black spectatorship: problems of identification and resistance. *Screen*, v. 29, n. 4, 1988.
- DYER, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Illicit pleasures: feminist spectators and Personal Best. *Wide Angle*, v. 8, n. 2, p. 45-56, 1986.
- GLEDHILL, Christine. Pleasurable negotiations. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. (1988)

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

- GRIPSRUD, Jostein. Film audiences. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (eds.). *Film studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 200-209.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- hooks, bell. The oppositional gaze: black female spectators. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 307-320.
- KLINGER, Barbara. Digressions at the cinema: reception and mass culture. *Cinema Journal*, v. 28, n. 4, p. 3-19, Summer 1989.
- _____. *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- KUHN, Annette. Women's genres. *Screen*, v. 25, n. 1, 1984.
- MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: *Estudos de cinema: Socine II e III / Socine*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 219-238.
- _____. *Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. Tese de Doutorado. ECA, USP, São Paulo, 2004.
- MAYNE, Judith. *Cinema and spectatorship*. London: Routledge, 1993.
- PETRO, Patrice. *Joyless streets: women and melodramatic representation in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York: Routledge, 1994.
- STAIGER, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden and London: Blackwell, 2000.
- STAM, Robert e SHOHAT, Ella. Film theory and spectatorship in the age of the posts. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (eds.). *Reinventing film studies*. London: Arnold, 2000, p. 381- 401.
- TURNER, Graeme. Cultural studies and film. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (eds.). *Film studies: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 193-199.
- WALKERDINE, Valerie. Video replay: families, films and fantasies. In: THORNHAM, Sue (ed.). *Feminist film theory: a reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. 180-195.

Proposta para uma abordagem crítica do *trailer*

Mahomed Bamba – FTC

Neste trabalho procuramos propor uma definição teórica do filme de montagem com fins promocionais ou *trailer* e re-avaliar de forma crítica a importância dos paratextos filmicos na recepção cinematográfica. Nosso estudo se insere na perspectiva de uma teoria da recepção cinematográfica extensiva, isto é, que leva em conta tanto as determinações provenientes do próprio texto filmico quanto aquelas decorrentes dos discursos sobre o filme, a fim de chegar a uma compreensão mais ampla do processo de constituição do(s) público(s) cinematográfico(s) e dos percursos de produção do sentido nos discursos audiovisuais.

Durante sua longa evolução, o cinema, seja como indústria seja como arte, é rodeado por uma série de produtos promocionais. Já nas primeiríssimas sessões de exibição pública do cinematógrafo, nota-se o uso de cartazes geralmente pintados ou desenhados. Esta prática se prolonga e se torna recorrente na idade madura do cinema com o aparecimento de outros tipos de suportes e *gadgets* que criam um primeiro contato do público com o filme. Mais tarde é no próprio formato película ou vídeo e pelo uso

engenhoso da montagem que pequenos trechos dos filmes passam a ser revelados de forma antecipada aos espectadores.

O *trailer* ou filme de montagem é produzido a partir de objetivos comerciais claros. É um produto audiovisual que revela a vocação comercial inscrita em qualquer filme. Porém, por trás desta primeira funcionalidade e dependendo da perspectiva, o *trailer* pode ser encarado no campo da experiência cinematográfica como uma das diversas modalidades por meio das quais o filme constrói os seus públicos ou pelo menos programa um determinado público a um tipo específico de produção de sentido.

Ora, é notória a reticência da teoria do cinema em incluir em suas preocupações questões ligadas ao consumo comercial dos filmes. Isso, de certa forma, vem dificultando o exercício de um olhar crítico diferenciado sobre este outro território da prática cinematográfica. Embora não fazendo parte integrante da experiência cinematográfica, nota-se que a maioria dos filmes promocionais desencadeia um tipo de leitura que chama a atenção sobre a presença de grandes modalidades de produção de sentido que intervêm na fase de recepção e consumo dos filmes exibidos em sala. O tipo de montagem, a importância da voz *off* e muitos outros recursos de grande expressividade contribuem para fazer do filme promocional um dos principais paratextos que incidem de forma decisiva sobre o processo de leitura fílmica. Não é de estranhar, portanto, que as novas pesquisas sobre os processos de compreensão das mensagens cinematográficas e audiovisuais tenham começado a voltar o seu interesse para o estudo da reação dos espectadores aos estímulos audiovisuais com objetivos comerciais, pois, dependendo dos casos, os efeitos dos *trailers* podem potencializar ou minimizar o processo de aproximação e acesso ao texto fílmico.

I. O *trailer* de filme numa perspectiva de análise teórica

Durante muito tempo, os estudiosos do cinema desinteressaram-se das peças audiovisuais com objetivos promocionais e comerciais declarados. A escassez das abordagens teóricas sobre os *trailers* ilustra a seu modo esta situação. No entanto, isto começa a mudar graças às brechas abertas pelas diferentes correntes da teoria da recepção cinematográfica e da produção do sentido no filme.

Desde a filmografia, passando pela sociologia do público cinematográfico, a semiologia, a teoria da enunciação fílmica, os estudos de gêneros e até a semio-pragmática, a problemática do público cinematográfico resume-se a três perguntas básicas:

- Como o sentido chega ao texto fílmico?
- Como o filme constrói o seu público e atribui-lhe um lugar e um papel?
- Como os públicos investem um filme de um determinado sentido?

Enquanto algumas das correntes já citadas levam preferencialmente em conta as determinações de ordem textual no processo de produção de sentido no filme, as outras destacam o peso e a importância dos fatores extratextuais na leitura dos discursos filmicos. Se as análises semiológicas enfatizam de forma desproporcional a importância dos elementos estruturais presentes no texto, a análise do discurso e os estudos de gênero, por exemplo, consagram a primazia dos fatores extratextuais como a raça, o sexo, como condicionantes fundamentais na recepção filmica.

Ora, como reconhece Roger Odin (2000), nada obriga, em regra geral, o público a seguir as indicações dadas pelo filme, e, por outro lado, o sentido construído pelo público não corresponde sempre aos sentidos programados pelos textos e tampouco a leitura de um público não esgota as demais alternativas de leitura que o texto filmico deixa em aberto. Se é verdade que ambas as perspectivas textualistas e contextualistas contribuíram para tirar os estudos do público cinematográfico do empirismo em que os mantinham presos as abordagens sociológica e histórica, é necessário assinalar que elas não deixaram de mostrar suas limitações e suas fraquezas quanto à compreensão da complexidade do processo de produção de sentido no consumo/leitura de outros tipos de produtos cinematográficos e audiovisuais.

A saída do impasse provocada pelas perspectivas textualista e contextualista começa pela reformulação da questão da produção do sentido filmico em termos de identificação de processos e operações cuja combinatória permite destacar a existência de grandes modos de produção de sentido e de emoções e afetos na leitura e no consumo dos produtos audiovisuais.

Na perspectiva semio-pragmática proposta por Roger Odin (2000), o público passa a ser visto como uma comunidade e um conjunto de indivíduos reunidos pela aplicação de um sistema de modos de produção de sentido. Assim sendo, o filme passa a ser visto como uma instância textual por onde são pré-programados modos de leitura que podem ser mobilizados e corresponder, num segundo tempo, com os modos aplicados pela atividade de recepção do espectador. A novidade com a perspectiva semio-pragmática está no fato de que se elimina a relação de correspondência direta que postulavam as abordagens semiológicas entre as fases de produção de sentido do texto com aquela do espectador decodificador. Em outras palavras, a mobilização e a hierarquização destes modos de leitura no pólo de recepção podem variar bastante de acordo com o gênero de filme, do contexto, do tipo de público etc.

É, a nosso ver, por meio das novas perspectivas abertas pelos estudos da recepção cinematográfica – que fazem conjugar as determinações textuais e contextuais – que o estudo crítico dos produtos audiovisuais promocionais ganha uma pertinência no

campo dos estudos do cinema. Os paratextos filmicos com finalidade comercial passam a ser peças fundamentais na compreensão das atitudes de consumo e de recepção do espectador e na compreensão dos modos e modalidades de leitura mobilizados por ele

com a condição de que ele seja projetado diante de um público iniciado aos códigos que estruturam os gêneros, um filme dá indicações sobre o/os modo(s) que ele deseja ver utilizados para a sua leitura: no seu paratexto que exhibe o filme como documentário, ficção, mistura dos dois, ou outro; em certos elementos de conteúdo ¹.

É, portanto, à luz da abordagem semio-pragmática do público cinematográfico que pretendemos orientar esta proposta para um estudo crítico de paratextos (*trailer*, *making-off*, *cartaz*) filmicos de caráter promocional, com o objetivo principal de entender estes paratextos em si e em relação à recepção do texto filmico.

II. O trailer como um discurso audiovisual autônomo

O filme de montagem ou *trailer* é um discurso audiovisual que pertence ao campo cinematográfico e que revela claramente os objetivos comerciais inscritos em qualquer filme. Requer o mesmo tipo de análise dedicada aos filmes, isto é, um esforço teórico para compreender os seus parâmetros constitutivos (signos e traços distintivos, tipo de montagem, importância do elemento verbal, sonoro e musical) e suas funções paratextuais com relação ao texto filmico.

1 . No grau zero da montagem e da narratividade

As definições encontradas sobre o *trailer* nos remetem invariavelmente à idéia de um filme de curta duração produzido a partir de um filme matricial. Na definição do dicionário francês *Petit Robert*, encontra-se: "*montagem de trechos de um filme que serve a apresentar este filme ao público antes de seu lançamento*". No *Novo dicionário Aurélio*, o *trailer* é definido como "*exibição de curtos trechos de um filme de próxima apresentação, com fito publicitário*".

Excetuando a finalidade comercial e promocional que ambas as definições destacam, é o aspecto de reedição ou de re-enunciação que parece mais salientado como característica básica do *trailer*. E, como em qualquer filme de montagem, o *trailer* brinca com a temporalidade do filme, ao colocar os trechos num ordenamento subjetivo. Neste exercício de reformulação do filme a sua estrutura mínima, a música e o comentário *off* (construído no modo informativo), ordenam e dirigem "autoritariamente" o sentido de

leitura do espectador para alguns aspectos específicos em detrimento de outros.

Em virtude do objetivo comercial e promocional declarado, o *trailer* é geralmente estruturado no modo de edição clipada em que o efeito do choque entre as imagens e o ritmo de sucessão dos trechos escolhidos interessa mais do que a informação objetiva que proporciona sobre o filme. É este modo de produção de sentido próximo da modalidade energética² que atua na maioria dos discursos audiovisuais contemporâneos. O *trailer* pode ser ruidosamente sonorizado como um videoclipe e ter uma montagem de tipo pirotécnico em que as dimensões sonora e visual têm preeminência sobre a dimensão narrativa. Neste caso, a tendência é que a idéia de produção de sentido propriamente dito seja substituída pela produção de afetos:

É a música ilustrada por imagens doravante vistas como tais (vs um mundo) que é o motor da relação com o espectador; um espectador que se deixa prender nas variações de ritmo e de intensidade, isto é, nas variações de energia da trilha sonora³.

No caso do *trailer*, este deslocamento do sentido para a energia pura é motivado mais por fatores de ordem promocionais do que artístico. Ao contrário, quando se decide colocar em primeiro plano as promessas objetivas no *trailer*, a re-edição dos trechos escolhidos é feita num registro de construção discursiva em que são salientados os aspectos visuais e sonoros que concernem ao gênero, ao diretor e ao elenco do filme. Nos casos extremos e raros, a montagem do *trailer* pode tomar a estrutura narrativa e dramática do filme-referente como parâmetro. Planos e seqüências inteiras serão, portanto, organizados de tal maneira que o espectador perceba de forma antecipada a trama do filme. Trata-se de uma modalidade mais próxima da resenha ou sinopse do filme em imagens e som.

2 . Condições e modalidades de consumo/leitura dos trailers

O suporte de veiculação e o contexto de exibição dos *trailers* podem ser fatores determinantes na sua recepção como produto audiovisual. A sua estrutura textual e discursiva constitui a mesma de um suporte ao outro, porém a experiência de ver a peça promocional de um filme em contexto caseiro é diferente da sua recepção em tela grande numa sala de cinema. As características comportamentais da recepção audiovisual em suporte VHS e na Internet são geralmente resumidas a estas duas grandes atitudes:

- maior distração;
- uma possibilidade de intervenção na ordem de apresentação do *trailer* e do

próprio filme, principalmente, graças ao *zapping* ou ao *klipping* (Odin, 2000).

Pela progressiva substituição do VCR pelos modernos leitores de DVD, os dois maiores meios de circulação e de recepção das peças de *trailer* de filmes passaram a ser as próprias salas de cinema e os *sites* da Internet consagrados ao lançamento e à crítica de filmes. Muitos *sites* de cinema transformaram-se em fóruns nos quais as discussões e trocas de impressões entre cybercinéfilos concernem tanto aos filmes quanto aos *trailers*. Os comentários que precedem em geral a recepção e consumo dos próprios filmes concernem à avaliação dos seus elementos constitutivos e à expectativa provocada; e estas reações se misturam com aquelas dos espectadores que já assistiram ao filme: forma-se assim um discurso paratextual de dois níveis em que se encontram o julgamento proferido sobre os defeitos e acertos do filme, de um lado, e, por outro lado, comentários sobre o *trailer* (em alguns casos, incluem-se também os *making-off*), questiona-se o tipo de expectativa suscitada e a frustração que veio depois.

A exibição e a recepção do *trailer* em sala de cinema conservam características que podem se resumir nos seguintes traços:

- apesar do estado de semiconcentração em que se encontra o espectador, a exibição dos *trailers* obedece às mesmas exigências do filme;
- condicionantes físicos de recepção – exemplo: salas em que se apagam as luzes para se criar uma atmosfera de penumbra na hora de passar os *trailers*, propiciando assim as mesmas condições ideais a uma recepção cinematográfica;
- na hora de sua exibição, o espectador mobiliza os mesmos modos de leitura ficcionalizante ou documentarizante que exige o filme;
- naquele lapso de tempo que antecede a projeção do filme, o espectador distingue claramente os *trailers* dos demais produtos promocionais que não cinematográficos;
- a modalidade de ficcionalização predomina na maioria dos casos: neste primeiro estágio da experiência filmofônica, há uma leitura de tipo valorativo por parte do espectador de *trailer* que o leva a operar diferentes distinções: isso é ou deve ser um filme de gênero, um filme de tal país, um filme de tal diretor;
- dependendo da sua competência cinematográfica, haverá uma maior ou menor adesão àquilo que a instância enunciativa do *trailer* lhe mostre como um filme imperdível.

3. Funções paratextuais do *trailer* na recepção-leitura do texto filmico.

O *trailer* pode ser analisado com relação ao próprio objeto filmico, e, nesta ótica, são questões relacionadas à recepção e ao consumo do filme que serão mais destacadas.

Isso supõe estudar as formas como o próprio filme se destina ao público como objeto de consumo. Ao longo da evolução da indústria cinematográfica, os filmes foram cercados por uma série de eventos paratextuais por meio dos quais se instaura um encontro entre os universos simbólicos: dos textos filmicos e os universos sociais dos espectadores.

A função de paratexto desempenhado pelo *trailer* é, por vários aspectos, semelhante e paralela àquela do cartaz, dos comentários da crítica e do *making-off*. Seguindo as categorias e definições que Genette (1982) dá sobre o paratexto, observa-se que o texto nascido da edição de trechos de um filme situa-se na margem do filme, isto é, naquilo que o autor denomina de epitexto⁴. Nesta zona limiar, o *trailer* permanece formal e funcionalmente relacionado ao filme, embora espacialmente distante dele. Sua primeira e principal função pragmática consiste em criar uma mediação entre a esfera do filme e a do espectador. Como o cartaz ou a crítica cinematográfica, o trailer consagra e firma a figura do espectador na experiência cinematográfica. A partir dele, o filme se desdobra e se faz discurso sobre si mesmo para alguém, ou melhor, o filme se destina como objeto de consumo. Assim toda a experiência cinematográfica toma uma dimensão comunicativa. O trailer passa a ser esta outra parte do filme por meio da qual o filme instaura uma forma de comunicação direta com o seu potencial espectador. O seu funcionamento na experiência filmica situa-o para além de uma simples marca de enunciação: ele se torna uma marca da construção do espectador pelo filme.

Considerações finais

Por um lado, nota-se que as novas tecnologias de veiculação dos filmes parecem apontar para uma presença reduzida dos *trailers* nas situações de recepção filmica caseira. Mas, por outro lado, estas mesmas tecnologias contribuíram para o alargamento da esfera de sua exibição e recepção, para além da sala de cinema, graças à proliferação dos *sites* de cinema que oferecem sempre um *link* para os *trailers* ao usuário da Internet, além das tradicionais sinopses e críticas de filme.

O denominador comum entre os *trailers* exibidos em sala de cinema e outros contextos é que todos eles desencadeiam de maneira diferenciada uma atitude de recepção e de "expectativa" no espectador que, dependendo da ocasião e das motivações, poderá ver esta peça audiovisual como uma obra de fruição igual ao videoclipe ou ao filme, ou como um banal produto promocional recheado de ordens de consumo e consignas de leitura de um texto que transcende o próprio *trailer*.

Daí toda a importância de começar a re-centralizar parte dos esforços teóricos para a compreensão do contrato de leitura na recepção filmica a partir dos paratextos (promocionais ou não) encontrados no campo cinematográfico. São, em última instância,

as modalidades de estruturação do discurso do *trailer* que determinam a atitude decisória do espectador no consumo dos próprios filmes: querer ou não ver um filme. O *trailer*, ao suscitar “o desejo de ficção” no espectador, programa-o a um “estado de espera” e de expectativas com relação a um determinado texto filmico sobre o qual ele teria informações e consignas de leituras específicas nas mãos e não apenas ordens e injunções de consumo. A função conativa que o peritexto de *trailer* desempenha na comunicação cinematográfica faz do seu discurso uma peça-chave das modalidades de leitura que são mobilizadas pelo espectador.

Notas

¹ODIN, Roger. “La question du public: approche sémio-pragmatique”, p. 49-72.

²Roger Odin utiliza o termo “energia” para designar os efeitos e afetos procurados nas produções audiovisuais contemporâneas, em particular as da televisão, em oposição à produção de sentido na ficção ou no documentário.

³ODIN, Roger. *De la fiction*, p. 161.

⁴Embora o epitexto possa se confundir com o peritexto, há de se convir que existe entre ambas as categorias uma diferença de grau na sua relação espacial com o texto ou a obra. O peritexto é mais contíguo ao texto.

Bibliografia

CASETTI, Francesco. *D'un regard à l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires, 1990.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes (la littérature au second degré)*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du filme*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

MOLINIER, Pierre. “Enjeu pédagogiques de l'étude de la bande annoncé du film pour la réception du jeune public: de la communication à l'éducation”. In: Actes du colloque “*Le Marketing du Cinéma*”. Toulouse: Université de Toulouse, Le Mirail, 2000.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: Deboeck Université, 2000.

ODIN, Roger. “La question du public: approche sémio-pragmatique”. *Réseaux: Communication, Technologie, Société*. Paris, 18 (99): 49-72, 2000.

A pornochanchada como gênero no cinema brasileiro

Gelson Santana – São Camilo

Em agosto de 1971, na praia de Ipanema, de biquíni, com uma barriga de 6 meses de gravidez de fora, a atriz Leila Diniz foi fotografada. As fotos circularam por toda a imprensa brasileira, foi um escândalo. Entre os vários protestos há este: “uma exibição vulgar de um estado de graça”. Um ano depois Reginaldo Faria produz *Os machões*, seu terceiro filme como diretor, com Erasmo Carlos, o próprio Reginaldo e Flávio Migliaccio.

Lembre-se que Leila e Reginaldo trabalharam juntos (par romântico) na primeira e segunda novela produzida pela TV Globo em 1965: a primeira, *Ilusões perdidas* escrita por Ênia Petri e dirigida por Líbero Miguel (que acabou sendo substituído por Sérgio Brito); a segunda, *Paixão de outono* de Glória Magadan, dirigida por Líbero Miguel (foi substituído por Sérgio Brito e Fernando Torres)¹. Outras coisas: Leila aparece no primeiro filme dirigido por Reginaldo, *Os paqueras* de 1969, justamente como Leila Diniz atriz

sendo tietada por um bando de marmanjos, entre eles o Nonô, personagem de Reginaldo Faria; eles saem, capitaneados por Nonô, em uma verdadeira procissão de carros até a porta dos estúdios da TV Globo onde a atriz está indo gravar cenas de uma novela de época.

A dicotomia entre o privado e o público torna-se “visível” no espaço da mídia que, na verdade, passa a ser o espaço de circulação social por excelência e esse espaço formata agora um novo corpo que nem é público, nem é privado – só existe na mídia. Olhado pelo prisma da dicotomia, esse corpo, subentendido como “exibição vulgar”, se constrói como o lugar de um novo olhar e o olhar, que configura este corpo é mediado porque não existe no “real” mas apenas em função do filme e em função da foto.

Até então o corpo como corpo ou o corpo enquanto corpo não havia ocupado, no cinema brasileiro ou na mídia brasileira, de maneira tão crua, tal espaço; a sociedade brasileira descobre esse novo corpo. Primeiro o de uma mulher grávida no espaço social da praia; depois, em *Os machões*, o masculino, desarticulado e submetido a situações aparentemente impróprias a sua “natureza masculina”. Diga-se que estas situações não são em nada heróicas. A “naturalidade” da gravidez foi exposta. A “naturalidade” desengonçada do corpo masculino comum foi exposta.

A pornochanchada é um sintoma deste corpo exposto, em suposta “naturalidade”. Um corpo exposto retirado de suas mais diversas presilhas, composto a partir de um novo olhar tecido na mídia. Um corpo que se com-põe na mídia e passa a ocupar um espaço social imaginário². Este corpo midiático é o principal elemento figurativo no cinema brasileiro a partir de então, e ele é a essência da pornochanchada. Mas, a substância que lhe dá forma na pornochanchada é o precário; mais propriamente a *precariedade*. O precário conforma, por meio dos filmes, a imagem deste corpo midiático no imaginário do espectador.

O precário é a instância primordial, ele é resultado de uma espécie de subnutrição tecnológica³. E é exatamente esta espécie de subnutrição que inventa ou conforma o gênero no cinema brasileiro. Se o gênero no cinema brasileiro pode ser visto como a configuração do precário em formas paradoxais imantadas nos filmes, isso se deve ao fato de que gênero no cinema brasileiro se faz a partir de pontos de convergência de determinadas práticas tanto materiais, determinadas pela precariedade, quanto expressivas.

O precário está ligado a um naturalismo/realismo fervido em um nacionalismo tomado como preceito fundamental de modernização⁴ a partir da representação da “cor local”, do “som local”, da “imagem local”. Esse ideário foi encampado pelo getulismo que coloca em cena um nacionalismo de identidade coletiva que conta com o rádio como meio propagador de uma união de massa que assim se traveste em popular.

A chanchada no final das contas é um elemento-chave que modelou um processo de identidade coletivo popular – organizou a imagem local sempre calcada no rádio. Neste modelo, o cinema é uma forma de legitimação da identidade, de uma identidade grupal que se fia na mídia.

Já a pornochanchada construiu um outro processo de legitimação que leva em conta a auto-identificação. Este modelo deixa o lado de fora, como variável primeira, e se torna forma de legitimação de uma identidade individual⁵. Dentro do processo das mídias, isto constitui a mentalidade formativa do mercado e do consumidor; a mensagem se individualiza ao invés de se coletivizar. Evidentemente todo processo é de massa, mas as articulações são individuais. Dessa forma, saiu-se do lugar histórico da identidade coletiva para a identidade “individual” de mercado.

A pornochanchada como gênero organiza este processo de passagem das modelações coletivas para as modelações individuais. O conflito identidade nacional *versus* mercado deixa de ter razão. Criou-se um repertório “realista” de identidade nacional na mídia. Este projeto de construção de uma identidade nacional ganha forma no Modernismo e vai até o final dos anos 70.

Acontece que a televisão, principalmente com as novelas, acaba por acelerar e modificar este projeto. Na verdade, o processo de modernização representou a tradução de um repertório cultural em um imaginário de mídia. E a pornochanchada é um elemento-chave neste processo.

Este projeto ocorre em dois tempos: ao primeiro vou chamar de mídia como espelho – processo de construção de seus heróis; ao segundo, a mídia como mercado. A pornochanchada pertence ao segundo momento, no qual, mesmo que ainda de forma errática, uma idéia de mercado se instala, já não há mais heróis. O espelhamento constrói o moderno como identidade cultural, como processo de modelação de seus heróis. Do ponto de vista da heroicização,

nem na produção cinematográfica brasileira imediatamente anterior a 1969, nem na produção estrangeira distribuída em nosso mercado neste mesmo período, podem ser encontrados quaisquer sinais anunciadores do tom grosseiro das pornochanchadas. Elas surgiram de repente, como se saíssem do nada, no exato instante em que a censura começava a se tornar mais forte, e tiveram vida intensa exatamente no momento em que cortes e proibições eram mais frequentes, e atingiam em igual medida a imprensa, o rádio, a televisão, o teatro, o cinema, a edição de livros e discos.”⁶

Se no segundo momento acontece a passagem para o mercado, a construção desta passagem carrega em si os procedimentos anteriores com uma diferença, não se trata mais de fazer heróis, mas de figurar identidades individuais. E a pornochanchada nasce de um corpo expandido que se referencia enquanto mídia como figuração individual.

Em um primeiro momento, na chanchada, as produtoras se configuram como unidades autônomas. Em um segundo momento, na pornochanchada, as produtoras formam unidades interdependentes, tornam-se empresas, agora permeáveis ao mercado. No primeiro caso, temos a forma de um modelo fechado de produção. No segundo caso, um modelo aberto de produção.

Um modelo de produção para o mercado não se estabelece no cinema brasileiro enquanto não se constrói uma cultura de consumo. Paralelamente a uma cultura de consumo é preciso formar um modelo técnico de produção. O sistema fechado, meio totêmico, das chanchadas não dá ensejo a tal modelo. A pornochanchada é o primeiro modelo de produção no qual uma cultura técnica aparentemente se consolida na eficácia da precariedade⁷. Criou-se uma cultura de troca com o mercado em vários níveis.

O gênero no cinema brasileiro organiza-se como um ponto de imantação no qual trocas configuradoras acontecem entre o público e os filmes. Neste sentido, a chanchada seria um gênero no cinema brasileiro tanto quanto a pornochanchada e os filmes de Mazzaropi. No espaço dessas trocas definem-se modelos de mercado, que se dão em função de processos de produção de massa já consolidados como o rádio, no caso da chanchada. E no caso da pornochanchada, a televisão é que estabelece modelos novos de produção como as novelas.

O processo de formação de uma identidade de mercado no cinema brasileiro se dá de forma errática. E, acima de tudo, se faz um cinema voltado exclusivamente para o presente, para o pequeno cotidiano, um cinema sem espessura reflexiva, voltado para o consumo imediato.

O imaginário brasileiro não se nutre do passado histórico ou cria raízes vinculativas com um futuro esperado; seu espectro leva em consideração quase exclusivamente um presente imediato. O imaginário local e imediato que a pornochanchada explorou estava diretamente voltado para o anseio social imediato de uma classe média que se urbanizava e começava a constituir um mercado de consumo. "A tendência hedonista da cultura brasileira, voltada para o presente, tem forte afinidade eletiva com a ideologia consumista".⁸

Esta fixação no presente é resultado de uma sociedade com uma cultura fortemente oral. E todo processo de produção no Brasil se baseia nesta característica oral do imaginário brasileiro. O imaginário oral também esteve presente na "expansão da sociedade de consumo no Brasil" a partir "de produtos que em sua maioria (rádio, televisão,

eletrodomésticos de linha branca) não exigiam que o usuário fosse alfabetizado”⁹. A pornochanchada reflete essa forma de consumo.

Mas, não é apenas a existência dos bens de consumo que legitima o mercado, é preciso uma “cultura do consumo”. No Brasil uma cultura do consumo visual legitimou a própria existência da pornochanchada. Esta “cultura do consumo visual” amadurece quando a televisão se estabelece como veículo de massa.

Por isso o gênero no cinema brasileiro apresenta, acima de tudo, um lastro material caracteristicamente oral. E todo processo de formalização visual se constrói em cima de um modelo que privilegia mais o ouvir-falar do que o ver-ler.

Na chanchada podemos vislumbrar um processo de homogeneização das relações sociais. Na pornochanchada uma mercantilização destas relações. Essa diferença de perspectiva ocorre devido à transformação do lugar da imagem midiaticizada na cultura brasileira: de responsável pela integração nacional (como um reflexo no espelho), o cidadão transforma-se pouco a pouco em consumidor.

Por isso, um gênero no cinema constitui-se numa espécie de contrato entre o filme e o espectador no qual ambos se legitimam pela imagem proposta como lugar do imaginário. O gênero no cinema passa a constituir um espaço de força, de manifestação de um narcisismo de massa, um campo de auto-identidade. Desse modo, o gênero no cinema pode ser visto como uma forma de agenciamento de um pacto entre o filme e o espectador.

Um pacto implica um ver sem distanciamento e também justifica um ver sem reflexão, um ver que se aproxima das formas orais que passam a dominar os modos de fazer televisão no Brasil. A televisão organiza os olhares, dá forma a uma identidade nacional e, dessa maneira, o cinema brasileiro não precisa mais se encarregar deste olhar identificador.

Na pornochanchada, o processo de fazer uma imagem sem espessura é levado às últimas conseqüências. A televisão já trabalha dentro deste processo de produção, e ele foi resultado, como diz Boni, de uma falta de capacidade artística e tecnológica da indústria cinematográfica nacional, o que levou a televisão “a suprir as necessidades de programação com programas de sua própria produção”¹⁰.

Esta cultura de produção desenvolvida ao longo dos anos produz um modo de figuração próprio que, por reversão, acaba por influenciar a produção cinematográfica na medida em que a televisão no Brasil se transforma em mídia visual dominante. Observa-se que o cinema passa a trabalhar seus modelos visuais a partir da televisão e não adapta os modelos já existentes aos modelos televisivos.

Gostaria de diferenciar exclusão material de exclusão midiática: em um espaço social é difícil se falar de exclusão midiática na medida que todos estamos submetidos a

um mesmo regime imaginário. No entanto, “quando a televisão apareceu, ela era um óbvio instrumento de exclusão. Quem tinha televisão era rico e havia os chamados ‘televizinhos’ que filavam a TV dos outros”¹¹. Toda exclusão material cria uma práxis operativa que organiza o capital ou sua falta em torno de estratégias de produção e consumo. Toda exclusão material deixa seus efeitos midiáticos, isso quer dizer que toda exclusão material se conforma no imaginário. Portanto, a precariedade resulta desses processos organizacionais conformadores em torno da produção e do consumo. O mercado é fruto desses processos conformadores.

A precariedade técnica e tecnológica da pornochanchada é uma questão de canibalismo de mercado, e não se trata de uma estratégia de sobrevivência de uma forma de mídia, mas de acoplar essa forma de mídia a uma indústria visual que tem na televisão sua principal matriz. Por isso, a pornochanchada apropria-se de alguns traços e desenvolve estratégias próprias baseadas nestes traços para traduzir as formas correntes de construção da imagem. Uma imagem improvisada que trabalha com um alto índice de redundância. Uma imagem errática e repetitiva como a fala cotidiana e apoiada em um modelo técnico precário.

A chanchada e a pornochanchada como gênero realizam um diálogo mediatizado com o imaginário do espectador brasileiro. Podemos dizer, então, que este diálogo na chanchada possibilita uma espécie de “individualidade coletiva”, e na pornochanchada, constrói uma espécie de “individualidade impessoal”. Observa-se que esses processos individualizantes são as bases para a construção de um mercado de consumo.

Notas

¹ Ver: ASSIS, Wagner de. *Reginaldo Faria – o solo de um inquieto*. São Paulo: Imprensa Oficial/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

² Defino imaginário como esse modo de introjetar as imagens do país e de si próprio.

³ Ver: SANTANA, Gelson. “Lugar, estratégia e função da pornochanchada”. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (org.) *Estudos Socine de Cinema*. São Paulo: Panorama/FAPESP, 2003, p. 304-311.

⁴ Ver: CHIARELLI, Tadeu. “Entre Almeida Jr. e Picasso”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 57-65.

⁵ A ambigüidade da passagem de um imaginário “local” para um imaginário “nacional” nas mídias, como canta Simonal, “é coisa nossa”. Não se trata de “integração”, mas da transformação da auto-identidade local em “coisa nossa”, ou seja, nacional. A modernidade, em um primeiro momento, resulta de um nacional fragmentado, unido

pela televisão. "A modernidade fragmenta, mas também une". GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 240.

⁶ AVELLAR, José Carlos. "A teoria da relatividade". In: BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José Carlos & MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70 – cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980, p. 70-71.

⁷ Ver: SANTANA, Gelson. *Op. cit.*

⁸ SORJ, Bernardo. *A nova sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 52.

⁹ Id. *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ CONTIGO! – *40 anos de telenovela*. São Paulo, 20 de maio de 2003, edição n° 1444, p. 5.

¹¹ DAMATTA, Roberto. "Entrevista com Roberto DaMatta". In: COUTO, José Geraldo. *Quatro autores em busca do Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 99.

Vertov e o digital: relações entre a obra de Dziga Vertov e as possibilidades da mídia digital

Newton Cannito – Cásper Líbero

O que espanta aqui é o imobilismo, a rotina, a fuga diante de problemas absolutamente novos que se superpõem enquanto o desenvolvimento técnico do cinema corre na frente.

Não devemos temer nada.

Nossa tarefa é reunir e resumir as experiências do passado e do presente, armando-nos com esta experiência para enfrentar novos problemas e dominá-los, permanecendo conscientes, ao fazer isso, de que a base genuína da estética e o material mais valioso de uma nova técnica é e será sempre a profundidade ideológica do tema e do conteúdo, para os quais os meios de expressão cada dia mais aperfeiçoados serão somente meios de dar corpo às formas mais elevadas de concepção do universo, as idéias do comunismo.

(Sergei Eisenstein)¹

Tecnologia e expressão artística

“Não devemos temer nada”, diz Sergei Eisenstein, referindo-se à possibilidade de utilização de novas tecnologias para a expressão cinematográfica. No entanto, nesse mesmo artigo, Eisenstein defende que o uso puro e simples de uma tecnologia não pode ser a motivação final da expressão artística.

A famosa polêmica entre Eisenstein e Vertov era bastante centrada na mútua acusação de “formalismo”. O termo poderia ser traduzido para os dias de hoje como o “uso desmotivado de procedimentos de linguagem audiovisual”. Pejorativamente falando, é o que eles chamavam de “truques”. Vertov, no entanto, compartilhava dos mesmos valores de Eisenstein, e numa resposta a ele afirmou que fazia justamente o oposto ao formalismo desmotivado: “Não busco invenções formais. Ao contrário. Busco um tema e uma situação de filmagem que me permitam evitar ao máximo recorrer a procedimentos complicados, a soluções forçadas, a formas alambicadas”.²

Na década de 20, Vertov e Eisenstein investigavam os potenciais de linguagem da então inovadora tecnologia cinematográfica. Ambos tinham interesse pelas inovações tecnológicas, mas sempre procuravam as motivações ideológicas e estéticas para os procedimentos de linguagem que criavam.

Os realizadores de hoje trabalham com a mídia digital, uma profunda revolução tecnológica nas técnicas de realização audiovisual. Enquanto tecnologias anteriores alteraram apenas um aspecto da produção audiovisual (a captação de imagem, de som etc.), o conjunto de equipamentos da mídia digital está alterando a própria lógica da realização e distribuição dos conteúdos audiovisuais.

O surpreendente é que Eisenstein e Vertov, em plena década de 20, não inovaram apenas a linguagem do cinema: eles anteciparam conceitos estéticos que são muito adequados aos potenciais da mídia digital.

Esse trabalho irá se centrar na obra teórica e prática de Vertov, buscando referenciais estéticos para o uso criativo dos potenciais da mídia digital. Mais do que procurar as linguagens “inventadas” pelo digital, procuraremos entender como os princípios dessa nova mídia potencializam alguns procedimentos de criação artística que já existiam, mas que não eram hegemônicos por limitações tecnológicas.

Analisaremos a obra de Vertov através de quatro prismas diversos e complementares: a captação da vida em improviso, a manipulação da imagem, os banco de dados de imagem e a criação de redes de produtores.

O cine-olho e a captação da vida em improviso

Em seus textos Vertov falava da necessidade de um equipamento de filmagem

portátil, capaz de registrar sincronicamente imagens e sons em locações. Vertov idealizava uma câmera que, durante a filmagem, pudesse não interferir no curso normal dos acontecimentos, captando a vida em improviso.

Na década de 20 os textos de Vertov eram premonitórios. Na época os cinegrafistas utilizavam câmeras pesadas, ruidosas e movidas a manivela. Foi apenas na década de 60 que surgiram as câmeras de cinema que conhecemos hoje, propiciando o surgimento do cinema direto e do cinema verdade.³

As câmeras digitais de hoje tem uma série de características que potencializam ainda mais o princípio da captação da vida em improviso. Além disso, as microcâmeras digitais permitem captar pontos de vista impossíveis às limitações do olho humano, efetivando o projeto do cine-olho.

A manipulação da imagem e o digital

A maior transformação do digital, no entanto, está nas possibilidades de tratamento da imagem.

Uma imagem de cinema é composta por fotogramas. Já uma imagem digital é composta de pixels que, na verdade, são números, o que facilita as manipulações na imagem. Segundo Manovich, uma definição possível para filme digital seria uma função que, dada a horizontal, a vertical e o tempo de cada pixel, retorna com uma cor⁴. Algo do tipo: Filme Digital = $f(x, y, z)$. Ou seja, é a série de pixels em movimento no transcorrer do tempo que define o filme. O cinema torna-se assim um caso particular de pintura – a pintura no tempo –, e nascem as múltiplas possibilidades da computação gráfica.

Retornando à vanguardas russas, vamos refletir sobre como Eisenstein e Vertov encaram a imagem. A definição de Manovich para o filme digital é muito próxima da maneira como Eisenstein pensava o cinema. Há em sua obra uma tendência a construir a imagem, reduzindo a ontológica autenticidade do plano cinematográfico. Para Eisenstein, os materiais de imagem e som existentes no mundo visível servem somente para dar início ao processo de criação do real da tela. Limitado à imagem fotográfica da película cinematográfica, a chamada “resistência do plano”, Eisenstein utilizava-se de todos os recursos de linguagem disponíveis para sua construção do quadro: atuação do ator histrionica e baseada no conceito de “tipagem”, maquiagem exagerada, iluminação expressionista, *mise-en-scène* simbólica etc.

Essa tendência de desindexar a imagem do mundo real foi um ponto importante na polêmica entre Eisenstein e Vertov, pois o último dava grande importância à capacidade da câmera em revelar aspectos pouco visíveis da realidade e em captar os “fatos-vida” em estado bruto.

No entanto, apesar de prever a captação de "fatos-vida", Vertov atuava na manipulação dessas imagens para construir os significados desejados. Nisso ele se diferenciava de outra cineasta russa importante na época, Esther Shub. Sergei Ermolinsky, crítico construtivista, diferenciou os métodos de montagem de Vertov e de Shub. Havia uma diferença na atitude dos dois cineastas em relação à imagem do filme como foi gravada pela câmera. Vertov "atirava-se no material recebido, cortando-os, em inúmeros pedaços, deste modo subordinando-os, à sua imaginação, enquanto Shub olhava cada pedaço [tomado] como auto-suficiente, entidade autônoma". Ou resumindo: "o plano documental foi o objetivo de Shub", enquanto "para Vertov era sempre um meio".⁵ O plano documental para Vertov era apenas um ponto de partida que seria esteticamente reconstruído na montagem. A estratégia de Vertov se aproxima da prática construtivista da fotomontagem que, mesmo utilizando fotografias, opta por manipulá-las livremente. Mais do que manter a imagem intocada, Vertov procurava uma "aparência" fotográfica para a imagem final. Essa aparência era considerada importante como uma estratégia estética que, inclusive, reforçava o efeito da manipulação.

Basta assistir a qualquer filme de Vertov que teremos na tela uma grande sucessão de efeitos, seja animações de imagens para gerar movimentos, câmera lenta, câmera acelerada, *split screen* (divisão da tela em várias imagens), sobreposições, uso de letras sobre a imagem (*lettering*) etc. Na época esses recursos eram difíceis de ser realizados, pois eram trucagens sobre a película. Hoje, com a imagem digital, eles podem ser feitos com rápidos comandos do computador.

Os bancos de dados e a biblioteca do autor

a) Imagens de arquivo e a cinemateca do autor

Os textos de Vertov estão sempre à procura das condições técnicas ideais para a realização dos filmes que Vertov idealizava. Um dos sonhos de Vertov é a chamada "cinemateca do autor": um lugar onde o cineasta teria arquivado e organizado um imenso acervo de imagens e sons, captados por ele ou por outros autores. Com nítida preferência pelo processo de montagem, Vertov prevê que, com a existência dessa cinemateca pessoal, o autor poderia reduzir a necessidade de captação da imagem e começaria a construir obras a partir apenas de suas imagens de arquivo⁶.

O mundo digital facilita a criação dessas cinematecas autorais. Os bancos de imagem proliferam na *web* e são uma clara tendência para o futuro. Hoje um realizador pode encontrar na *web* um gigantesco banco de gráficos, fotografias, vídeos e textos, ligados das mais diferentes maneiras. No Brasil, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão) é um ótimo exemplo de filme feito quase em sua totalidade com imagens de arquivo.

Essa prática de utilizar arquivos já existentes era comum nas mídias antigas, mas foi facilitada com as mídias digitais. Os arquivos digitais podem ser mais facilmente isolados, copiados e misturados, sem as perdas que ocorriam nas mídias anteriores. Hoje a maioria dos filmes, mesmo os finalizados em película, é editada em computador. Além disso, toda a mídia digital (textos, fotos, *still images*, dados de áudio e vídeo, formas, espaços em 3-D) dividem o mesmo código digital, sendo mais fácil converter uma em outra. A cinemateca do autor se efetiva, pois o mundo todo pode estar ao acesso de um comando de seu computador caseiro.

b) Banco de dados/imagens e O homem com a câmera de filmar

Essa cinemateca do autor é, antes de tudo, um imenso banco de dados, uma *database*. A *database* não é apenas uma maneira de realizar seu trabalho. No mundo digital, o banco de dados é também uma forma de organizar a experiência humana. E uma forma que se opõe à narrativa.

Tradicionalmente, o romance e o cinema privilegiam a tradição da narrativa. Já o computador privilegia a tradição da enciclopédia, dos catálogos indexados, da *database*.

Um *site* pode ser entendido como uma lista seqüencial de vários elementos autônomos – imagens, blocos de textos, vídeos, músicas e sons de uma forma geral, sem contar os inúmeros *links* para outras páginas. A Internet em geral é uma grande *database*, composta por infinitas outras, organizadas de múltiplas maneiras e com vários caminhos de acesso.

Enquanto a *database* organiza o mundo como uma lista de itens, a narrativa cria uma trajetória linear, com relação de causa e efeito. Se introduzirmos uma nova cena final em um filme, isso pode mudar o seu sentido. O *site*, ao contrário, não procura um sentido único e definitivo e, por ser organizado como lista que nunca se completa, pode estar em crescimento permanente.

Muitos objetos da nova mídia são pensados como *database*. Eles não têm a lógica da narrativa, ou seja, não têm começo nem fim, não têm desenvolvimento dramático, nem são organizados numa seqüência linear.

A diferença entre uma *database* e outra está nas maneiras de organizar a lista. Ela pode ser organizada de várias formas, com várias possibilidades de *links*, com ou sem ordem hierárquica.

É claro que nem todos os objetos da nova mídia são organizados como *database*. Filmes digitais costumam ter narrativa. E outros objetos, como os *games*, costumam conciliar narrativa com *database*.

Dziga Vertov pode ser considerado o mestre do cinema *database*. Segundo

Manovich, *o homem com a câmera talvez seja o exemplo mais importante de uma imaginação database na moderna arte midiática.*⁷

O *homem com a câmera* é um banco de dados de imagens e situações das cidades de sua época. É claro que, devido à tecnologia do cinema, Vertov teve que colocar o seu banco de dados em uma determinada ordem no tempo, construindo um argumento, uma interpretação sobre essas imagens.

Vertov queria, no entanto, superar esse limite da seqüência linear e temporal, e almejava a possibilidade de o público navegar livremente por seu banco de dados da cidade. A divisão da narrativa em blocos e os níveis de leitura construídos reforçam isso. Um plano-chave do filme mostra a sala de montagem com o número de imagens-chaves (ou ícones) utilizadas para organizar os planos na edição. O plano é muito próximo de um índice de um DVD interativo, que mostra um plano unitário para o público escolher a cena a que quer assistir. Fica evidente que a intenção de possibilitar as múltiplas entradas do espectador no filme foi impossibilitada pela tecnologia cinematográfica. Mas a tendência do mundo digital da organização do mundo por meio de banco de dados foi antecipada por Vertov, que abre possibilidades para o realizador contemporâneo.

As redes digitais

Outro projeto de Vertov era espalhar “*kinoks*” por toda a Rússia. O termo foi mais uma das criações de Vertov, e poderia ser definido como cinegrafista, ou numa outra leitura, como uma pequena unidade de captação audiovisual. Esses *kinoks* seriam correspondentes que enviariam suas imagens para centrais de montagem que elaborariam filmes a partir desse material. Seria uma produção em série e organizada de modo cooperativado.

Mais uma vez a tecnologia digital tornou mais fácil efetivar os projetos de Dziga Vertov. O barateamento dos custos das tecnologias de captação e finalização está fazendo com que milhares de produtores tenham sua própria unidade, seu próprio *kinok*. A troca de imagens pode ser feita pela *web*, que serve também como canal de exibição.

A própria definição de “artista” começa a se transformar com a mídia digital. O público deixa de ser “espectador” e torna-se usuário e o conceito de autoria é questionado. Um objeto da nova mídia pode ser comumente feito, à revelia do seu autor, seja pela máquina (automação), seja pelo usuário.

O modo como o artista organiza seu trabalho e é remunerado também se transforma na mídia digital. A Internet é um meio propício para juntar novos tipos de produção colaborativa, distribuição democrática e experiências participativas na criação artística.

Com as possibilidades do digital efetiva-se a democracia audiovisual, com a

descentralização da produção e a criação de redes de produtores organizadas de forma não hierárquicas.

Uma após a outra, as utopias de Vertov vão se tornando realidade.

Notas

1. EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p.13.
2. VERTOV, Dziga. *Cine-ojo*. Madrid: Fundamentos, 1974, p.198-199.
3. SADOUL, Georges. *El cine de Dziga Vertov*. México Ediciones Era, 1973.
4. MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT: Massachussets Institute of Technology. 2001, p.302.
5. PETRIC, Viada. *Construtivism in film*. The man with the movie camera. A cinematic analysis. Cambridge: University Press, 1987, p.20.
6. VERTOV, Dziga. *Op. cit*, p.175-6.
7. MANOVICH, Lev. *Op. cit*, p.239.

O movimento expressivo na teoria do espetáculo de Serguei M. Eisenstein

Vanessa Teixeira de Oliveira – UniRio

“Estou convencido de que o cinema é o *nível* de hoje do teatro. De que o teatro em sua forma mais antiga morreu e continua a existir apenas por inércia” – escreve Eisenstein em 1928.¹ Dois anos antes, já havia equiparado o teatro a um arado, e o cinema a um trator.² Essa postura de Eisenstein no que diz respeito à sua transição “do teatro ao cinema” é, na verdade, um tanto exagerada. Mesmo atestando inicialmente um forte repúdio ao teatro, basta uma leitura atenta dos seus textos mais importantes sobre teoria cinematográfica para perceber que sua teoria teatral e a experiência desenvolvida nesse âmbito sempre funcionaram de esteio para a sua reflexão e prática no cinema.

Em seus filmes, à primeira vista, a referência mais direta a uma teatralidade seria o trabalho dos atores, mas a própria maneira de Eisenstein pensar a *montagem* e a composição da imagem cinematográfica está ligada a algumas concepções artísticas próprias à sua experiência teatral. Por outro lado, seu teatro também estava impregnado de

uma maneira de pensar cinematográfica, relacionada às experiências da época. Pretendo me deter aqui apenas em um aspecto dessas múltiplas possibilidades de reflexão abertas pela obra de Eisenstein concernente às relações entre teatro e cinema. Apresento a teoria do *movimento expressivo*, desenvolvida por Eisenstein no âmbito do teatro, e aponto, ainda que de maneira introdutória, o seu desdobramento no cinema, mostrando a estreita relação entre a maneira eisensteiniana de pensar o cinema e o teatro. Vale ressaltar que ao tratar do *movimento expressivo* não posso deixar de me referir aos conceitos de *montagem* e de *atração*.

A teoria do *movimento expressivo* será central na reflexão de Eisenstein durante toda sua trajetória artística. Inicialmente, esta teoria corresponde ao próprio sistema de treinamento do ator de Eisenstein, ou melhor, ao seu entendimento de como se dá o processo de criação e de atuação do ator. No início de 1922, Meyerhold, professor de direção teatral e Biomecânica de Eisenstein, propôs ao dedicado aluno a escrita de um artigo sobre o *movimento expressivo* para a enciclopédia de teatro que Meyerhold preparava. Eisenstein pediu ajuda ao amigo Serguei Tretiakov na formulação do texto. O artigo, intitulado "Movimento Expressivo", foi escrito a quatro mãos em 1923, mesmo ano em que Eisenstein escreveu e publicou "Montagem de atrações", manifesto em que propõe um novo método de *construção* do espetáculo teatral.

"Eisenstein e Tretiakov", como bem observa Arlindo Machado, "acreditavam poder amparar o jovem teatro soviético com uma metodologia científica de representação".³ Em consonância com pesquisas realizadas por fisiologistas, psicólogos e outros pesquisadores da linha "objetivista" (Ivan Pavlov, Ludwig Klages, William James), a dupla de autores entendia o movimento como uma aparência objetivada da interioridade. Nesta perspectiva materialista do *movimento expressivo*, eles queriam organizar um sistema pelo qual fosse possível "a construção de expressões motoras das mais complexas fases (emoções) psicológicas".⁴

O texto de Eisenstein e Tretiakov é praticamente um resumo do livro *Ginástica expressiva (Ausdrucksgymnastik, 1922)* de Rudolf Bode. Este elaborou um sistema de treinamento geral, um método de exercícios para o desenvolvimento das potencialidades motoras do corpo humano e do controle consciente desses movimentos. Eisenstein e Tretiakov serviram-se das proposições básicas do sistema de Rudolf Bode para elaborar sua própria concepção de *movimento expressivo* para o teatro. Dentre essas proposições básicas, destaco aquelas que serão posteriormente nomeadas por Eisenstein como a primeira e a segunda lei do *movimento expressivo*:

1) o desenvolvimento do corpo deve ser baseado em movimentos naturais, isto é, movimentos que envolvem o corpo como um todo, em oposição aos movimentos

artificiais;

2) o *movimento expressivo* é entendido como um movimento-conflito entre duas forças, a alma e o espírito, segundo Bode, ou entre movimento reflexo e movimento consciente, segundo Eisenstein e Tretiakov.

Já vemos aqui, em um dos primeiros textos teóricos de Eisenstein, a contradição entre unidade e conflito. Como aponta Jacques Aumont de maneira acertada: "esta luta entre uma concepção dialética como conflito e uma exigência de unidade, de organicidade, é *constante* em Eisenstein".⁵ Ainda segundo Aumont, seria, de certa forma, falso afirmar que existiriam dois Eisensteins diferentes: um, o jovem revolucionário dos anos vinte que privilegiaria uma concepção dinâmica da dialética, uma "luta dos contrários", e outro, o idealista dos anos trinta e quarenta, em busca da "arte total e sintética", para o qual a preocupação pela "unidade" e "organicidade" esmagaria a concepção de conflito. De fato, Eisenstein está sempre lidando com essa tensão entre o conflito e a unidade como resolução desse conflito.

Para Eisenstein e Tretiakov, entretanto, a expressividade do movimento cênico está ligada não apenas a essa noção de conflito entre duas forças opostas e de organicidade do movimento, mas também à concepção de *atração* que, no texto "Movimento Expressivo", assume o sentido do "efeito psicológico, previamente calculado sobre o espectador".⁶ No manifesto "Montagem de atrações", o conceito de *atração* será ampliado, ganhando novas implicações (ideologia e violência) perante ao espectador. Retornando ao sentido de *atração* importante no momento, a diferença entre o *movimento expressivo* cotidiano e o *movimento expressivo* cênico residiria na necessidade que este último tem de "contagiar o espectador com emoção", de "criar uma impressão".

Mas como o espectador sofreria esse "efeito psicológico, previamente calculado"? Eisenstein e Tretiakov reinterpreta a teoria da expressão de William James, segundo a qual, grosso modo, um estado psicológico deriva de uma expressão fisiológica. "Não choramos porque estamos tristes, estamos tristes porque choramos" – é a famosa frase que resume sua teoria. Segundo Bulgakowa, a teoria de James é, por eles, combinada com a hipótese do médico inglês Carpenter de que "a observação de um movimento (mesmo de uma imagem imaginada de um movimento) produz sobre os músculos do observador contrações semelhantes, mas enfraquecidas".⁷ É nessa perspectiva que o espectador, ao ver a execução de um *movimento expressivo atrativo*, reproduziria reflexivamente, e de maneira mais fraca, o movimento executado pelo ator. E, ao reproduzir reflexivamente esse movimento, acabaria sendo levado a sentir a experiência emocional construída pelo movimento cênico. Por fim, o objetivo não é a "sinceridade" do movimento do ator, mas a sua imitação, sua mímica contagiante.⁸

Segundo Eisenstein e Tretiakov, o sentido da *atração* (que pode ser entendida como sinônimo de *expressividade*) do movimento também diz respeito à *ênfase* no movimento. Como os profissionais do circo, o ator tem que tornar o movimento visualmente interessante e excitante. É preciso “vender” o movimento, como escreve a dupla de autores em questão. Esta técnica de “venda” do movimento, de sua *ênfase*, o ator da escola de Eisenstein vai encontrar na *performance* circense e também na Biomecânica de Meyerhold. Como observa Bulgakowa, Eisenstein “encontra na Biomecânica um movimento que pode aplicar e explicar através do modelo do movimento em conflito: trata-se do ‘otkaz’, pequeno movimento de recusa que se desenvolve na direção oposta àquela do movimento produzido”.⁹ Eisenstein usa como exemplo o fato de que quando precisamos pular sobre algo, instintivamente damos alguns passos para trás para só assim encararmos de vez o obstáculo. Dessa forma, para “entrar na consciência do espectador”, o movimento nunca pode ser iniciado de forma estática, já que, organicamente, sempre existiria no movimento uma dinâmica causada pelo ponto de mudança entre duas direções.¹⁰

O *raccourci* é outro elemento do treinamento biomecânico do qual Eisenstein vai se utilizar para aumentar a expressividade do movimento do ator e assim afetar os sentidos do espectador. Em francês, *raccourci* significa escorço, condensação, resumo, síntese. Meyerhold e Eisenstein utilizavam esse termo em relação a um “movimento fixo retirado do movimento geral”.¹¹ Este movimento consistiria no ponto de mudança entre dois movimentos e traria em si, para usar a expressão de Eisenstein, “a dinâmica congelada de um momento”. Ele “condensaria” em si uma dinâmica mais ampla, uma dinâmica do todo.

O método da Biomecânica possibilitaria ao ator a capacidade de análise do movimento. A partir da decomposição do movimento, o ator selecionaria o *raccourci* – a posição mais expressiva, a posição que *sintetizaria* o ponto de mudança entre dois movimentos. Seria então o *raccourci*, esta posição fixa, mas ao mesmo tempo dinâmica, que seria utilizada pelo ator na construção de um movimento. O movimento poderia, então, ser entendido como uma *montagem* de *raccourcis*, como uma *montagem* desses *movimentos congelados*. É Eisenstein quem escreve que “*mise-en-scènes* podem ser construídas a partir de *raccourcis*”.¹²

É importante pontuar aqui que o conceito eisensteiniano do *movimento expressivo* está relacionado desde o início aos conceitos de *montagem* e *atração*. Essas três concepções, a meu ver, formam a tríade fundamental da reflexão eisensteiniana.

O “Programa de ensino da teoria e da técnica da realização”, iniciado em 1928 e publicado em 1933, no qual Eisenstein esquematiza as matérias a serem estudadas nos quatro anos do curso de Realização do Instituto de Estudos Cinematográficos, exemplifica

bem como a sua teoria do *movimento expressivo* é importante para a sua teoria e prática cinematográficas. Esse programa dá a pista de como Eisenstein pensa o cinema e seus conceitos principais. Neste momento, em 1933, ele já havia dirigido a maioria de seus filmes e estava cada vez mais voltado para a atividade teórica e a docência. Vale destacar que todo o segundo ano do curso é dedicado ao estudo da questão da *manifestação expressiva* e do *movimento expressivo*, propriamente dito. Apontaria dois motivos especiais para essa relevância.

Em primeiro lugar, para Eisenstein, a aprendizagem dos princípios do *movimento expressivo*, assim como os da Biomecânica, passaria necessariamente pelo corpo e não apenas pela teoria. E o conhecimento dessas “leis” serviria tanto para o ator como para o diretor. Os dois, cientes das leis do *movimento expressivo*, seriam capazes de “analisar movimentos, compreendê-los, e de criar movimentos”.¹³ Vale ressaltar que no quarto e último ano de formação do Instituto, segundo o programa de Eisenstein, os alunos deveriam se dedicar exclusivamente aos seus projetos e formatá-los de maneira precisa, sendo necessário, no caso de projeto de filme de ficção, que os próprios alunos fossem capazes de demonstrar como se comportariam os personagens concebidos por eles.

O segundo motivo da importância do *movimento expressivo* seria a percepção do filme, segundo Eisenstein, como uma etapa mais evoluída do teatro, isto é, como um desenvolvimento mais complexo dos mesmos elementos e das mesmas leis do espetáculo teatral. Para Eisenstein, o cinema teria elementos do teatro numa “nova qualidade”. É o cineasta russo quem escreve: “Teatro e cinema. A manifestação expressiva no movimento e a manifestação objetivada em uma obra. A *mise-en-scène* e a mímica repetindo suas correlações em um estágio superior sob os tipos de associação da montagem e do plano etc.”¹⁴

Na citação acima, Eisenstein faz ao mesmo tempo uma aproximação e uma diferenciação entre teatro e cinema a partir da sua concepção do *movimento expressivo*. Ele observa em seu programa de ensino que a *manifestação expressiva* de uma obra artística pode ser estudada sob dois aspectos: 1) a *manifestação expressiva* inseparável do seu autor; 2) a *manifestação expressiva* capaz de existir por si só, fora de seu autor. No primeiro caso, Eisenstein se refere ao jogo do ator (“a manifestação expressiva no movimento”). No segundo caso, à pintura, à escultura, à literatura, ao cinema (“a manifestação objetivada em uma obra”).

O interessante é que, como para Eisenstein o teatro seria o estágio precedente do cinema, ele associa a *mise-en-scène* e a mímica do ator à *montagem* e o plano cinematográfico. Deduz-se que, para Eisenstein, a *mise-en-scène* seria uma *montagem* de movimentos e a *montagem* cinematográfica, uma *montagem* de planos. Nesse sentido,

era importante para Eisenstein que seus alunos-realizadores dominassem as leis do *movimento expressivo* não apenas para o trabalho com os atores de seus futuros filmes, mas notadamente para a própria concepção da obra cinematográfica como um todo, para a articulação de seus elementos constituintes. Segundo o programa de Eisenstein, é somente no terceiro ano de curso que os alunos estudam os "elementos especiais da obra cinematográfica": o plano, a montagem e o som. Isto é, a compreensão desses elementos e da própria construção da imagem cinematográfica tem por esteio a sua teoria do *movimento expressivo*.

Como observa Bulgakowa, a concepção de *montagem* desenvolvida por Eisenstein no curso dos anos vinte apresenta todos os indícios da primeira hipótese dele sobre o funcionamento da arte como processo antagônico, bipolar, conflituoso, processo este presente na sua teoria do *movimento expressivo*.¹⁵ "A montagem", escreve Eisenstein, "não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra".¹⁶ Para Eisenstein, a *montagem* é um procedimento essencial para o cinema, que ele chama de "arte das confrontações".¹⁷ É a *montagem* que vai potencializar o conflito entre duas imagens, entre os elementos que compõem cada imagem, é ela que vai enfatizar o significado da obra, que vai direcionar a atenção do espectador, intensificando desse modo a impressão causada nele, o poder de *influência* do cinema, a *expressividade* da obra.

Depois da filmagem de *A greve*, seu primeiro longa-metragem, Eisenstein escreve, em outubro de 1924, o artigo "A montagem de atrações no cinema"¹⁸, no qual não deixa de fazer referência à sua teoria do *movimento expressivo*. Nesse artigo, Eisenstein defende os filmes com atores, pois esses filmes teriam um poder de *influência* fortíssimo sobre os espectadores.¹⁹ Quanto ao modelo de atuação dos atores, Eisenstein persiste com a idéia de que "como a percepção emocional é obtida pela reprodução motora dos movimentos do personagem por aquele que os percebe, somente um movimento que se desenvolve com os mesmos procedimentos que aqueles empregados normalmente na natureza pode provocar tal reprodução".²⁰

Daí a necessidade, para ele, da organicidade do movimento. Porque o espectador deve poder "reproduzir" os movimentos (esta seria a percepção emocional). Entretanto, nesse mesmo artigo, fundamental para a compreensão da passagem de Eisenstein "do teatro ao cinema", já temos a prova de que a sua concepção do *movimento expressivo* vale não apenas para a atuação mas também para a concepção da obra cinematográfica.

A abordagem da atração para a construção de todos os elementos, do filme como um todo ao mais insignificante movimento do ator, não afirma gosto pessoal ou a procura por um estilo acabado para o cinema soviético; antes ela afirma um método

para o tratamento da montagem, para a influência apropriada para nossa classe, e para a realização clara de objetivos utilitários ao cinema da República Soviética.²¹

Vê-se que, para Eisenstein, a sua concepção do movimento expressivo atrativo do ator deve ser também aplicada ao método da *montagem* cinematográfica e ao filme como um todo.

No texto “Stuttgart”, conforme François Albera, Eisenstein enfatiza o ser-maquínico do cinema, ou seja, o cinema como mecanismo produtor de um efeito – o movimento. Nesse texto, Eisenstein pensa o movimento no cinema como resultado da superposição de “duas imobilidades”.²² Vimos que a *expressividade* do movimento do ator, para Eisenstein, também está ligada à noção de imobilidade presente no *raccourci*. Há então uma correspondência entre o movimento do corpo do ator e o movimento mecânico produzido pelo aparato cinematográfico.

Nessa perspectiva, a passagem de Eisenstein “do teatro ao cinema”, no que diz respeito sobretudo à sua teoria, deu-se como uma possibilidade de desenvolvimento das reflexões que o cineasta russo já vinha fazendo no âmbito do teatro. Leonid Kozlov, comentando a “atitude teatral” presente no filme *Ivan, o terrível*, pergunta-se se nesta obra Eisenstein não teria feito o teatro de Meyerhold aceitar as “leis do cinematógrafo”.²³ Na verdade, pode-se pensar que essas “leis” já estavam desde o início, de certa forma, senão submetidas, pelo menos estreitamente relacionadas ao teatro de Eisenstein. Não quero com essa afirmação simplificar a sua teoria cinematográfica, que tem várias outras implicações e desdobramentos, quero, acima de tudo, enfatizar esse vínculo forte que ela tem com a teoria desenvolvida por Eisenstein no âmbito do teatro.

Notas

¹ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 33.

² EISENSTEIN, Serguéi. *Au-delà des étoiles*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974, p. 173.

³ MACHADO, Arlindo. *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 32.

⁴ EISENSTEIN, Sergei; TRETIAKOV, Sergei. “Expressive Movement”. In: LAW, Alma; GORDON, Mel. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: actor training in revolutionary Russia*. North Carolina: McFarland & Company, 1996, p. 185.

⁵ AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Albatros, 1979, p. 84.

⁶ EISENSTEIN; *Op. cit.*, p. 187.

⁷ BULGAKOWA, Oksana. “La conférence berlinoise d'Eisenstein: entre la psychanalyse et la gestalt-psychologie”. In: CHATEAU, Dominique; JOST, François; LEFEBVRE, Martin. *Eisenstein: l'ancien et le nouveau*. Colloque de

Estudos Socine de Cinema - Ano VI

Cerisy, Paris: Publications de la Sorbonne, 2001, p. 176.

⁸ EISENSTEIN, TRETIAKOV, *Op. cit.*, p. 187.

⁹ BULGAKOWA, *Op. cit.*, p. 177.

¹⁰ EISENSTEIN, Sergei. "On recoil movement". In: LAW, GORDON, *Op. cit.*, p. 193.

¹¹ EISENSTEIN, Sergei. "What is a raccourci and what is a pose?". In: LAW, GORDON, *Op. cit.*, p. 169.

¹² EISENSTEIN, Sergei. "Notes on Biomechanics". In: LAW, GORDON, *Op. cit.*, p. 165.

¹⁴ EISENSTEIN, Sergei. "Lecture on Biomechanics, March 29, 1935". In: LAW, GORDON, *Op. cit.*, p. 212.

¹⁵ EISENSTEIN, Sergueï. "Programme d'enseignement de la theorie et de la technique de la réalisation : de la méthode d'enseigner la réalisation". In : EISENSTEIN, Sergueï ; NIJNY, Vladimir. *Mettre en scène*. Paris: Union Générale d'Éditions et Cahiers du Cinéma, 1973, p. 262.

¹⁶ BULGAKOWA, *Op. cit.*, p. 178.

¹⁷ EISENSTEIN, Sergueï. "Stuttgart". In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 85.

¹⁸ EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, *Op. cit.*, p. 129.

¹⁹ A versão publicada na tradução francesa das obras completas de Eisenstein consiste apenas na primeira parte do texto. Uma outra versão consta no livro *Eisenstein at work*.

²⁰ EISENSTEIN, *Au-delà des étoiles*, *Op. cit.*, p. 135.

²¹ *Id.*, p. 142.

²² EISENSTEIN, Sergei. "The montage of film attractions". In: LEYDA, Jay; VOYNOW, Zina. *Eisenstein at work*. New York: Pantheon Books, 1982. p. 20.

²³ EISENSTEIN, "Stuttgart", *Op. cit.*, p. 85-86.

²⁴ KOZLOV, Leonid. "De l'hypothèse d'une dédicace secrète". *Cahiers du Cinéma*, Paris, 226-227, jan.-fev., 1971, p. 66.

PARABÉNS

Chesf

Companhia Hidro Elétrica do São Francisco



FACEPE

Fundação de Amparo à Ciência e
Tecnologia do Estado de Pernambuco

APÓIADO POR



Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



CAPES



Fundação Joaquim Nabuco

SOCINE



UNICAP



ISBN 85-903686-9-6



9 789050 136864