

ESTUDOS DE CINEMA

SOCINE

II e III




ANNABLUME

SOCINE
Sociedade Brasileira
de Estudos de Cinema

S O C I N E
Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

Diretoria

Fernão Pessoa Ramos (Presidente)
Maria Dora Mourão (Vice-presidente)
Afrânio Catani (Tesoureiro)
José Gatti (Secretário)
Luiz Felipe Miranda (Tesoureiro – 1997/99)

Conselho Executivo

Anelise Reich Corseuil (UFSC)
Arlindo Machado (PUC/SP)
Consuelo Lins (UFRJ)
Denilson Lopes (UnB)
Hernani Heffner (Cinemateca do MAM)
Ismail Xavier (USP)
Ivana Bentes (UFRJ)
João Guilherme Barone (PUC/RS)
João Lanari Bo (UnB)
João Luiz Vieira (UFF)
Júlio César Lobo (UNEB)
Marianosaria Fabris (USP)
Marithê Azevedo (FAAP)
Mauro Pommer (UFSC)
Renato Pucci (USP)

APOIO:



UNICAMP

Programa de Pós-Graduação em Multimeios



Programa de Pós-Graduação – Ciências da Comunicação



CNPq

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO
CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

S O C I N E

**Sociedade Brasileira
de Estudos de Cinema**

www.socine.org.br

[emails: socine@dmnet.com.br](mailto:socine@dmnet.com.br) / socine@socine.org.br

SOCINE
(org.)

ESTUDOS DE CINEMA

**Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**

S662

Socine. Encontro Anual (2. : 1998 : Rio de Janeiro ; 3. : 1999 :
Brasília)

Estudos de cinema : Socine II e III / Socine. – São Paulo
: Annablume : 2000.

370 p. ; 14 x 21 cm

Textos das Comunicações apresentadas no II Encontro
Anual, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro,
em 1998 e no III Encontro Anual, realizado na Universidade
de Brasília, 1999.

ISBN 85-7419-158-2

1. Cinema 2. Cinema (Brasil) I. Título II. Socine II. III.
Socine III.

CDD-791.43

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal

Willi Bolle

Norval Baitello junior

Carlos Gardin

Lucrécia D'Aléssio Ferrara

Ivan Bystrina

Salma T. Muchail

Ubiratan D'Ambrósio

Plínio de Arruda Sampaio

Maria Odila Leite da Silva Dias

Gilberto Mendonça Teles

Maria de Lourdes Sekeff

Cecilia Almeida Salles

1.ª edição: outubro de 2000

© Socine

ANNABLUME editora . comunicação

Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros

05427-100 . São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax (011) 3812.6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
--------------------	---

SOCINE II

IMAGENS DO SUBTERRÂNEO

<i>Andréa França</i>	13
----------------------------	----

PASSAGENS CARIÓCAS

<i>Annateresa Fabris & Mariarosaria Fabris</i>	21
--	----

CANÇÃO DE CARLA E SALVADOR: REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA LATINO-AMERICANA

<i>Anelise R. Corseuil</i>	26
----------------------------------	----

EM BUSCA DE UM CLICHÊ (PANORAMA ATUAL DO BRASIL NO CINEMA ESTRANGEIRO DE FICÇÃO)

<i>Antônio Amâncio</i>	31
------------------------------	----

TRÊS VOLTAS DO POPULAR E A TRADIÇÃO ESCATOLÓGICA DO CINEMA BRASILEIRO

<i>Fernão Pessoa Ramos</i>	48
----------------------------------	----

OS AFETOS DO LIMITE

<i>Francisco Bonora</i>	57
-------------------------------	----

RETÓRICAS DO NACIONAL E DO POPULAR: A REDENÇÃO DA MISÉRIA PELA ARTE

<i>Ivana Bentes</i>	66
---------------------------	----

ORSON WELLES, ROGÉRIO SGANZERLA E A FANTASIA DE BRASIL

<i>João Lanari</i>	75
--------------------------	----

ANATOMIAS DO VISÍVEL: CINEMA, CORPO E CULTURA VISUAL MÉDICA – UMA INTRODUÇÃO

<i>João Luiz Vieira</i>	80
-------------------------------	----

LUSOFONIA NO CINEMA BRASILEIRO: NOTAS SOBRE A PRESENÇA DE LÍNGUAS NO CINEMA

<i>José Gatti</i>	86
-------------------------	----

CORPO E VISIBILIDADE EM KIESLOWSKI: *NÃO AMARÁS*

<i>Liliane Heynemann</i>	98
--------------------------------	----

A MÚSICA POPULAR, A CHANCHADA E A IDENTIDADE NACIONAL NA ERA DE VARGAS (1930-1945)	
<i>Lisa Shaw</i>	105
O NOVO CINEMA SOB O ESPECTRO DO CINEMA NOVO	
<i>Lúcia Nagib</i>	116
JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: PRIMEIROS TEMPOS	
<i>Luciana Araújo</i>	128
MIKE LEIGH E O CINEMA INGLÊS	
<i>Mauro Baptista</i>	134
PERVERSÃO E ARTE: O CINEMA DE NELSON RODRIGUES VISTO NOS JORNAIS	
<i>Stephanie Dennison</i>	142
O ZOOLÓGICO BARROCO DE GREENAWAY	
<i>Suzana Dobal</i>	148
A ABJURAÇÃO DE PIER PAOLO PASOLINI	
<i>Wilton Garcia</i>	159

SOCINE III

ANHEMBI E A CRÍTICA DE CINEMA (1950-1962)	
<i>Afrânio Mendes Catani</i>	171
O CORPO OBS-CENO – UMA ANÁLISE DE FRAGMENTOS DO FILME <i>O DIA DO DESESPERO</i> , DE MANOEL DE OLIVEIRA	
<i>Bernadette Lyra</i>	189
IMAGEM E TEMPO NA SÉRIE <i>FUTEBOL</i> DE JOÃO SALLES	
<i>Consuelo Lins</i>	193
O HOMEM QUE AMAVA RAPAZES (UM ENSAIO B)	
<i>Denilson Lopes</i>	199
A CITAÇÃO EM ABISMO: BUÑUEL E ALMODÓVAR	
<i>Eduardo Peñuela Cañizal</i>	206
NOTAS PARA UMA TEORIA DO ESPECTADOR NÔMADE	
<i>Fernando Mascarello</i>	219
O GÂNGSTER: UM MONSTRO AMERICANO MODERNO	
<i>Fernando Simão Vugman</i>	239
A ANTROPOFAGIA EM <i>COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS</i> E <i>TRISTE TRÓPICO</i>	
<i>Guiomar Ramos</i>	244

CINEMA E TELEVISÃO – HETEROTOPIAS E HETEROCRONIAS	
<i>Luiz Augusto Rezende</i>	254
NO PAIZ DAS AMAZONAS: A GLÓRIA DA IMAGEM REALIZADA	
<i>Luiz Cláudio da Costa</i>	261
É TUDO MENTIRA! REDESCOBRINDO ORSON WELLES	
<i>Luiz Nazário</i>	271
O PRIVILÉGIO DA AUTORIA E DA REFERÊNCIA NOS ESTUDOS SOBRE A IMAGEM	
<i>Maria Aparecida Hidalgo Fernandes Mattos</i>	284
O TEMPO E O SOM: O INCONSCIENTE SEGUNDO LYNCH E HITCHCOCK	
<i>Mauro Eduardo Pommer</i>	296
IMAGENS NO(DO) BRASIL – A NAÇÃO VERA CRUZ	
<i>Paulo Menezes</i>	306
DURANTE AS GUERRAS, DEPOIS DA HISTÓRIA, ANTES DA CHUVA – CINEMA HIPERTEXTUAL	
<i>Raquel Wandelli</i>	321
AS MULHERES NOS FILMES DE KHOURI	
<i>Renato Luiz Pucci Jr.</i>	333
PARA UMA TEORIA DA CÂMERA DA MÃO	
<i>Rubens Machado Jr.</i>	339
O IMAGINÁRIO DO DESCOBRIMENTO NO CINEMA DE HUMBERTO MAURO	
<i>Sheila Schvarzman</i>	343
AS VIAGENS DE MARCEL CAMUS	
<i>Tunico Amancio</i>	361

APRESENTAÇÃO

Com a publicação dos *Estudos de cinema – Socine II e III*, tornamos público os textos das comunicações apresentadas em nossos Encontros Anuais de 1998 e 1999, realizados, respectivamente, na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade de Brasília, com a organização geral de Consuelo Lins (Encontro UFRJ) e João Lanari e Denilson Lopes (Encontro UNB). Estes dois Encontros significaram o amadurecimento definitivo da Socine como entidade representativa dos estudos de cinema no Brasil. O recorte proposto pela Socine em sua criação, reivindicando um espaço específico para o estudos de cinema dentro do campo da comunicação, está proporcionando um retorno acima do esperado. Podemos sentir vindo à tona um continente submerso de pesquisa na área do audiovisual. Pesquisadores e professores que antes não tinham espaço para expor seus trabalhos, ou os expunham de modo marginal, em fóruns não adequados, passaram a dispor da estrutura de uma sociedade civil voltada para suas preocupações. No IV Encontro, de 2000, temos 102 comunicações previstas, a serem apresentadas em 22 mesas-redondas. A produção retratada neste volume é uma demonstração clara da densidade das pesquisas desenvolvidas. A intensidade que tem cercado a apresentação dos textos nos Encontros e a dinâmica da estrutura das mesas só vem reafirmar este aspecto.

A Socine surgiu com a preocupação de valorizar os estudos cinematográficos, dentro de um universo no qual a sobredeterminação excessiva da dimensão da inovação tecnológica restringia cada vez mais o espaço da discussão do cinema dentro do campo acadêmico e na mídia em geral. Embora tenhamos sempre reafirmado nossa abertura às experimentações que diluem as fronteiras da cinematografia – e dedicado diversas mesas a este assunto –, a função de nossa Sociedade é a de recuperar e valorizar a tradição cinematográfica como um veio particularmente valioso para se pensar o universo audiovisual. Entendemos aqui a tradição cinematográfica seja em sua vertente ficcional – que vem do classicismo narrativo, do cinema das origens e das dimensões abertas pelas várias experiências de vanguarda –, seja em seu veio não-ficcional, em que despontam as atualidades, a tradição documental, o cinema verdade/direto, o filme auto-biográfico, o docudrama, as experiências performáticas. É com esta tradição que nos debatemos ao pensarmos as mídias de comunicação (como a televisão) e a conformação digital da imagem. É a esta tradição que se remetem, de modo prioritário, as atividades da Socine.

A Socine nasceu de uma sensação de “clandestinidade” que aqueles que trabalhavam com cinema sentiam dentro da universidade brasileira. Acoçado pelo universo da comunicação e pelas novas tecnologias, o campo para os estudos de cinema no Brasil (ao contrário do que sentimos em outros centros de saber no

exterior) estava cada vez mais se encolhendo. Isto se refletia imediatamente em nosso cotidiano, com uma dificuldade crescente em se conseguir espaço para contratações de professores na área e verbas para pesquisa. Pareceristas pouco atentos de órgãos de fomento à pesquisa acreditavam poder acreditar a pesquisa em cinema como uma espécie de arqueologia, destinada ao desaparecimento gradual, devendo ser extinta na escalada do evolucionismo tecnológico. E, no entanto, o cinema, como arte narrativa, vive um momento particularmente forte no Brasil e no mundo. A produção cinematográfica está plenamente ativa, com cada vez mais jovens querendo fazer cinema. Podemos constatar isto com facilidade em nossas escolas. A forma de produção cinematográfica, apesar de envolver altos custos, insere-se de modo dinâmico na sociedade contemporânea. Em sua dimensão global, podemos verificar, para o bem e para o mal, a atual intensidade da produção dominante hollywoodiana. Também os cinemas nacionais atravessam, com todos os problemas, um momento de produção intensa, com centros de produção significativa em países diversos, como Irã, China, Índia e também Brasil. Festivais para a exibição de filmes inéditos pipocam em todos os continentes. A expansão de salas de cinema está em alta e a exibição de filmes em canais abertos e de cabo é intensa. Também na internet a exibição da forma narrativa cinematográfica aponta para novos horizontes e formatos. Além disto, a tradição documentária recebeu um forte impulso nos últimos anos e tem hoje um vigor que é inesperado, para quem seguia seu desenvolvimento no início dos anos 90. Éste é, portanto, o universo que a Socine procura resgatar em sua especificidade, dentro de uma postura essencialmente aberta para as novas constelações temáticas e de linguagem. E é esta rica tradição da cinematografia que buscamos colocar no centro dos debates, ao pensarmos o complexo universo audiovisual contemporâneo.

FERNÃO PESSOA RAMOS
Presidente da Socine

SOCINE II

IMAGENS DO SUBTERRÂNEO

ANDRÉA FRANÇA

Professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Dois filmes relativamente recentes, *Underground-mentiras de guerra* (1995) do bósnio Emir Kusturica e *Bela aldeia, bela chama* (*Lepa sela lepo gore*, 1997) do sérvio Srdjan Dragojevic, dão diferentes expressões para a guerra que assola a região dos Bálcãs.¹ Kusturica tem um vasto currículo como realizador, estudou cinema em Praga e mora atualmente na França. Dragojevic estudou artes dramáticas em Belgrado, tem três livros de poesia publicados e *Bela aldeia, bela chama* é seu segundo longa-metragem (o primeiro longa *Não somos anjos* é de 1992).²

O que seria interessante destacar, neste primeiro momento, é a legitimidade emocional profunda que estes filmes inspiram. De algum modo, podemos reconstituir o passado da ex-Iugoslávia, já que é sempre da história recente que se trata, imaginar solidariedades e sonhar futuros. É este apelo ao nacional, como categoria orientadora das duas narrativas, que merece atenção.

Em ambos os filmes, o porão, o subsolo e o túnel são territórios de encurralamento, metáforas de um intolerável, subterrâneos do medo. Tais representações encarnam uma espécie de abrigo ao pavor e ao medo da morte. Pode-se dizer então que a imagem do subterrâneo formula uma espécie de *comunidade imaginada* iugoslava, no sentido que é a partir desta referência comum e imanente (“o fundo do poço ou a cova”) que as personagens criam laços entre si e se solidarizam.³

Emir Kusturica:

Eles nasceram em um país onde a esperança, o riso e a glória de viver são mais fortes do que em qualquer outro lugar. Quando um grupo de pessoas emerge de uma cova, décadas depois, e assiste à perpetuação da guerra, ele não deseja outra coisa senão voltar para sua vida subterrânea (...) No entanto, o mundo da superfície e o do subterrâneo

1. Aliás, este tema tem rendido filmes como *Bem vindo a Sarajevo*, de Michael Winterbottom (Grã-Bretanha), *Círculo perfeito*, de Ademir Kenovic (Bósnia, França), *Outsider*, de Andrej Kosac (Eslovênia), *Meu país*, de Milos Radovic, entre outros.
2. Kusturica realizou, entre outros filmes, *Você se lembra de Dolly Bell?* (*Sjecas li se Dolly Bell*, 1981), *Quando papai saiu em viagem de negócios* (*Otac na sluzbenom putu*, 1985), lançado no Brasil e ganhador da Palma de Ouro em Cannes; *Vida cigana* (1989), *Arizona Dream* (1992), também lançados aqui. O primeiro longa de Dragojevic, trabalho de final de faculdade, fez bastante sucesso na Iugoslávia.
3. A expressão comunidade imaginada é de Benedict Anderson. No entanto, o termo é utilizado aqui de modo bem mais amplo que o autor do livro *Nação e consciência nacional*, Ática, 1989. Nosso uso caminha no sentido de enfatizar a referência a uma “imagem qualquer” como condição para a constituição de um grupo. Ver a dissertação de mestrado *Política e televisão*, de Afonso de Albuquerque, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, em 1991.

entraram em contato, e as trocas são decadência e sofrimento. Mais tarde, estas pessoas vão rir muito, rirão de nós e, quando estiverem a sós, rirão uma da outra...

Srdjan Dragojevic:

Muita gente contará esta guerra de um modo comovente e você poderá vê-la com seu companheiro confortavelmente instalados numa sala de cinema. Depois, poderão conversar num restaurante, deliciando-se com uma boa carne e um bom vinho (...). Confesso que minha intenção foi 'mandar pelo ralo' esta conversa fácil. Em alguma parte, suficientemente longe do seu restaurante civilizado, existe um país onde as pessoas perderam tudo, ou melhor, foram roubadas. Suas casas, seus anos, seus restaurantes, prazer, arte, esperança, altivez, vida.

Em *Underground*, o subterrâneo é o porão amistoso, solidário, território de abrigo e proteção para aqueles que trabalham na resistência ao nazismo. Grande parte do filme se passa num antigo porão, refúgio dos personagens que nele se escondem, por mais de 30 anos, para fugir da ocupação nazista – *imaginada* a maior parte do tempo – e para produzir toneladas de armamentos para a resistência. Tudo isso sob a liderança de um falsário.

Alegoria do período socialista do líder Josip Broz Tito, o porão funciona aqui como uma casca protetora do povo iugoslavo onde, até os anos 80 (morte de Tito), as diferenças étnicas, culturais e religiosas pareciam estar sob controle. Realmente, em *Underground*, as diferenças não se encarnam em personagens, o que favoreceu polêmicas e a afirmação de que Kusturica promoveria um pan-eslavismo “para além das diferenças”. Muçulmanos, católicos e ortodoxos convivem sem problemas e proferir o nome ‘Tito’ apenas atesta, entre os personagens do porão, esta harmonia gregária.

Em *Bela aldeia, bela chama*, o subterrâneo é o antigo túnel da “União e Fraternidade” socialista que, abandonado, tornou-se lugar do recalçado, dos fantasmas infantis, das atrocidades. Por meio de uma narração descontínua, cheia de *flashbacks* fragmentados, acompanhamos o passado de dois amigos de infância que acabam se debruçando no túnel, anos depois, em função da guerra na Bósnia, em 1992: um é servo, de religião ortodoxa, e o outro é bósnio, de religião muçulmana.

Como em *Underground*, boa parte do filme se passa embaixo da terra. Não no subsolo, mas dentro do túnel. A milícia sérvia fica encurralada dentro dele. Se o porão de Kusturica era a casca protetora, espécie de redoma que o socialismo construiu para proteger a Federação Democrática Iugoslava do resto do mundo,⁴ o túnel da União e da Fraternidade de Dragojevic, ironicamente, revela as maiores atrocidades, os mais bárbaros crimes de guerra.

Logicamente, não estamos mais no socialismo patriarcal e acolhedor do líder Tito. O túnel decadente e abandonado revela, de algum modo, os monstros e os fantasmas daquele imaginário infantil em que se vivia. Tito aqui não é um grande pai protetor, mas um homem inteligente e desonesto o suficiente para enganar os povos eslavos por mais de 50 anos.

4. A antiga Iugoslávia era uma federação formada pelas repúblicas da Bósnia-Herzegovina, Croácia, Sérvia, Eslovênia, Montenegro, Macedônia e pelas duas províncias de Kosovo e Voivodina; Croácia e Eslovênia declaram-se independentes em 1991.

Essas aldeias se incendiam com tanta facilidade. Essas casas foram construídas com material vagabundo. Por isso queimam facilmente. Na verdade, Tito encheu os comunistas de dólares...”, detona, revoltado, um dos soldados da milícia sérvia em Bela aldeia.

Existe, em ambos os filmes, uma constante tensão entre as glorificações do passado comunista e as forças avassaladoras do capitalismo transnacional que deturpam e degeneram a evocação de uma *comunidade imaginada* iugoslava. A imagem da mídia internacional, neste sentido, é provocante. *Bela aldeia* mostra uma jornalista sem compreensão da guerra e, ao mesmo tempo, super profissional; com a câmera sempre na mão, ela faz qualquer sacrifício para registrar imagens “incríveis” do conflito. “Os jornalistas são culpados por esta guerra. Nos tratam como herdeiros de Hitler” grita, revoltado, um soldado da milícia.

Faltam informação, razão, espaços de discussão, parecem nos dizer ambos os filmes. De fato, se nos pautamos pela agenda da mídia, estamos diante de uma guerra de líderes nacionalistas, com contagem de mortos, ajuda humanitária internacional, negociações de paz infundáveis...

Mas, o que se passa fora das zonas de combate (questão do filme *Vukovar*, de Boro Draskovic, 1995)? O que pensam aqueles que recusam essa guerra (questão de *Underground*)? E o passado recente comunista, como é visto (questão de *Bela aldeia*, *bela chama* e de *Underground*)?

Dentro desta perspectiva, é interessante pensar que o cinema, ainda que possa estar preso à agenda dos poderes políticos e dos meios de comunicação, tem mais chance de favorecer e salvaguardar os espaços de pensamento livre; as co-produções internacionais, as equipes de filmagem mistas colaboram para isso. O fato de a imagem cinematográfica permanecer na nossa memória por mais tempo, diferente da avalanche das imagens televisivas por exemplo, também permite uma discussão mais ampla.

É claro que pode-se objetar estas distinções e afirmar que o cinema se rendeu à pasteurização da tv assim como a tv está presa a sua vontade de “fazer cinema”. O híbrido tv-cinema daria as cartas dentro do panorama do audiovisual contemporâneo, e ambos estariam distantes, cada um a seu modo, de uma natureza mais investigativa e exploratória.⁵

Importa acrescentar, porém, que certos cinemas ainda navegam nas águas da sua memória e distanciam-se da tendência televisiva a tornar tudo trivial, a fazer uma espécie de *zoom* publicitário sobre qualquer coisa. Se o recorte dos mass-media sobre o processo de “balcanização” da antiga Federação Democrática Iugoslava focaliza principalmente o ódio secular ao outro e a ânsia por territórios-nações, este cinema que chega a nós favorece uma outra espécie de vínculo com estes lugares, um vínculo mais a(fe)tivo.

Em ambos os filmes, os inícios têm uma interpretação caricatural, burlesca, uma *mise-en-scène* circense. Existe um movimento frenético da câmera, dos personagens,

5. É sempre interessante, dentro desta perspectiva, retomar Serge Daney. *Em Devant la recrudescence des vols de sacs à main, Cinéma, télévision, information*, o crítico francês, por meio de crônicas cotidianas sobre filmes que passam na tv, tenta pensar o que se perde e o que se conserva quando retira-se um “clássico” do pequeno circuito das cinematecas “para que ele possa respirar, mesmo que seja na avalanche das imagens da tv”.

do ritmo da música, dentro de uma tradição carnavalizadora que faz ressoar o velho Dusan Makavejev de *Montenegro* (1981).

Em *Kusturica*, porém, esse caráter burlesco está presente no filme inteiro pois, diferente de *Dragojevic*, seu objetivo era “contar a história de um falsário de guerra, de um aproveitador... e não rodar cenas de guerra que teriam custado uma fortuna”, afirma o diretor considerado o “Fellini dos Balcãs”.

Underground é uma grande alegoria da história da Iugoslávia comunista (e da Europa) e, neste sentido, opta por não colar-se demais a um único personagem. Como no prólogo, temos sempre a imagem de uns sobre os outros, num festival de pancadas, tapas, abraços, garrafas quebradas, como se fosse este o único meio de expiar o não-dito do rancor, do ressentimento, da raiva.

Nada pode parar, inclusive a música que, numa homenagem aos atores ciganos do filme *Vida cigana* (1989), funciona como um dos fluxos geradores de energia ao longo do filme. De fato, a cultura cigana é parte da tradição no cinema iugoslavo, e o filme *Conheci ciganos alegres* (*Skupljaci perja*, 1967), de Aleksandar Petrovic, muito colaborou para o sucesso internacional desta cinematografia (ganhador do prêmio especial do júri, em Cannes).

Bela aldeia, bela chama, ao contrário, escolhe colar-se num único personagem que será a instância narradora da história. Milan é um soldado da milícia sérvia. Sobrevivente dos conflitos com os muçulmanos da Bósnia, ele se encontra no Hospital Militar de Belgrado. Aqui, a história recente da antiga Iugoslávia é narrada por meio das lembranças e delírios deste sobrevivente, imobilizado na cama do hospital.

A expiação, neste filme, passa pelo tema da aprendizagem, da iniciação. O protagonista é um sobrevivente de guerra, de modo que presenciou muitas mortes e inúmeras barbaridades. Deixou de lado a ingenuidade da infância quando pegou em armas e atirou. Diferente de *Underground*, existe aqui uma cultura militar, uma espécie de pedagogia da guerra como o único meio de expiar o intolerável da morte. É o encurralamento dos soldados no túnel que permite o humor, a camaradagem, o companheirismo e o riso.

Kusturica: “No momento em que começaram os bombardeios em Sarajevo, encontrei um terreno fantástico para desenvolver a idéia que ‘a melhor parte do comunismo foi feita de seus erros’ e não de seus acertos.”⁶

E a gagueira do narrador é parte destes erros, em *Underground*. Afinal, como narrar uma história sendo gago? Se os acontecimentos da história iugoslava se dão numa verdadeira avalanche de mal-entendidos, oportunismo político, amores não consumados, etc., é a língua que freia e tropeça na história, repete involuntariamente o não-dito. O devir-presente deste país que não existe mais é gago, ou ainda, o presente iugoslavo só pode exprimir-se pela gagueira, já que sua história está repleta de mal-entendidos.⁷

6. *Cahiers du Cinéma*, n.º 496, novembro de 1995.

7. Um deles foi colar a etiqueta de nação “muçulmana” a um grupo de cidadãos eslavos da Bósnia convertidos ao Islã. Em qualquer lugar do mundo, muçulmano significa a pessoa que crê no Islã independente de sua etnia ou nacionalidade. É somente nos Balcãs que além do muçulmano, existe o

Neste sentido, o tema da memória histórica atravessa ambos os filmes. Trata-se do problema de pensar a ex-Iugoslávia hoje. Se a história, segundo Walter Benjamin, é objeto de uma construção cujo lugar é “um tempo saturado de agoras”, pensar o passado eslavo recente não significa conhecê-lo “como de fato foi”, mas apropriar-se dele audio-visualmente, de modo a atualizá-lo dentro de um novo contexto.

De fato, o período comunista de Tito soube formular, dentro de uma região onde as diferenças são seculares, a imagem de uma federação combatente, patriótica, solidária e unida. Prova deste esforço são os cine jornais de atualidade realizados nos anos 40, 50, após a liberação da Iugoslávia. São documentários que veiculam o entusiasmo patriótico do povo, herança da reportagem de guerra.⁸

O tema da memória histórica, nos filmes, emerge de modos bem distintos. Em *Bela aldeia*, vemos a tensão entre as glorificações da história secular do “Reino da Sérvia” e as forças econômicas da globalização que corroem a idéia de territorialidade, de soberania nacional, de autonomia. São os cartazes de cigarro Marlboro, da Coca-Cola e o próprio filme que, em determinados momentos, transforma-se em um videoclip: aldeias muçulmanas são incendiadas, os soldados dançam em câmera lenta e ouve-se um *rock en roll* sérvio.

Em *Underground*, estas tensões não estão tão evidentes, mas são elas que, sutilmente, permitem que a narrativa possa acontecer, que a história da ex-Iugoslávia possa continuar. O subterrâneo tem essa função de evocar a comunidade imaginada dos iugoslavos no tempo do socialismo. A união patriótica do povo do porão é a frente de resistência às forças capitalistas e um potente solvente das diferenças culturais e religiosas internas.

Assim como para o espetáculo da guerra é necessário o som da sirene, o som dos bombardeios e a música “Lili Marlene” (constituição da crença), o povo enjaulado da Iugoslávia comunista precisa da imagem de resistência (daí a infundável produção de armamentos) para que a construção de um imaginário nacional eslavo seja possível.

Como contraponto ao apelo gregário do porão, a composição da milícia sérvia, em *Bela aldeia*, *bela chama* é um verdadeiro insulto a este ideário nacional: um viciado em heroína, um ladrão de carteiras, um antigo coronel comunista, um mecânico, um professor, uma jornalista americana. O comunismo, os sonhos de consumo, as drogas, o rock, a mídia, a cultura jovem são evocados aqui. O filme trabalha com estas imagens, explorando a experiência contemporânea da globalização, as marcas do Ocidente também na Bósnia. Certamente, a decadência econômica agiliza inexoravelmente o processo de balcanização. “O que está acontecendo em Sarajevo?”, pergunta alguém. E o refrão do *rock en roll* sérvio responde: “A Iugoslávia dança rock enquanto o país vem abaixo”.

Muçulmano: um membro da nação “muçulmana”, seja ele religioso ou ateu. Revista *Esprit* n° 5, maio de 1994, de Kerorguen. Portanto, numa região onde a história oficial é a dos sérvios, nascer na Bósnia (Kusturica) é prenúncio de Morte Anunciada. “Qual foi o idiota que nos deu o nome de ‘Muçulmanos’? Isto nos condenou à morte. Que besteira! Os Croatas não se chamam ‘Católicos’ e os Sérvios não se chamam ‘Ortodoxos’” (do poeta bósnio Abdulah Cidran).

8. “Le cinéma yugoslave à Beaubourg”, *Positif* n° 312, fevereiro, 1987.

Em Dragojevic, a atual Iugoslávia é terra em transe, terrível na sua instabilidade. É o passado que faz viver, e o presente, contaminado e doente, está fora da história fabulada. A imagem de um “nacional” passa forçosamente pela lembrança e pelos delírios do narrador, nosso único ponto de vista. O que interessa destacar é que o presente, justamente por ser a-histórico, está cristalizado num tempo vazio, indiferente, sempre igual.

O quarto do Hospital Militar é o lugar do tempo presente. A construção dramática do ambiente hospitalar induz uma leitura deste espaço como lugar de contaminação e de degeneração: o comportamento irresponsável e lascivo das enfermeiras, médicos que inspiram desconfiança, um soldado bósnio ferido, muita degradação e cheiro de morte. A ex-Iugoslávia de Dragojevic está enferma.

O centro da trama, em *flashbacks*, é o tal túnel que deveria ligar Zagreb a Belgrado e que nunca foi terminado (seria o símbolo da Iugoslávia unida). Totalmente esquecido, o túnel torna-se lugar de fantasmas para os pequenos amigos de infância que, anos depois, encontram-se nele novamente – como inimigos.

Enferma e contaminada, a Iugoslávia de Dragojevic parece não ter saída. Até mesmo as forças de paz imbecilizam-se diante de tantas catástrofes.

Trata-se da imagem dos manifestantes pacifistas em frente da janela do Hospital Militar. De fato, existem grupos de paz na antiga região da Iugoslávia sem a menor visibilidade na mídia: grupos de ação antiguerra em Belgrado, em Pristina, a televisão independente Yutel (saqueada recentemente), que não têm nenhum acesso ao diálogo europeu (o que leva a crer que a mídia faz propaganda da guerra).⁹

O filme de Dragojevic dá expressão a estes grupos de paz. A questão, porém, é que ele veicula um tipo de imagem romântica, idealizada, ou melhor, bastante patética destes grupos: pessoas robotizadas cantam “Give peace a chance” de John Lennon. São chatas, sem vida, parecem viver num outro mundo.

Neste sentido, mais uma vez, as diferentes abordagens da história são fundamentais. Em *Underground*, os sobreviventes do porão deparam-se, décadas depois, com uma equipe de cinema filmando suas próprias histórias pessoais, ou seja, filmando os episódios de que haviam sido protagonistas no passado. Kusturica transforma este filme dentro do filme num *continuum* histórico passível de transformação e afirma que a memória e o porvir históricos podem ser reinventados. Questão ética e estética. Trata-se de ter no horizonte a questão de como formular a história de um país cuja memória ficou mais de 30 anos tamponada (a alegoria do porão).

Em Dragojevic, o sentido da história movimenta-se através do círculo do eterno retorno. É a fatalidade necessária, diria Nietzsche. O medo e a desconfiança do outro tendem a repetir-se eternamente. As contaminações são eternas e ameaçam o próprio presente. É a entrada do soldado bósnio ferido no Hospital e o ódio que suscita no protagonista sérvio. A intenção de assassinar o recém-chegado muçulmano com o garfo, escondido no lençol após a refeição, gera um dos momentos mais bestiais, mais vis e perturbadores do filme.

Por que, no último instante, o sérvio larga o garfo e desiste do assassinato? Segundo um personagem do filme, “foram os sérvios o primeiro povo a utilizar o

9. “Décourager la guerre”, Muhamedin Kullashi, revista *Esprit* n° 1, jan. de 1992.

garfo para comer enquanto os outros ainda comiam com as mãos”. O garfo, imagem da ignomínia, transforma-se em signo da civilidade.

A afirmação tem um tom patético. As razões que promovem a desistência do assassinato são inexplicáveis. Mas é o garfo que fornece uma imagem de ancestralidade da Sérvia, fomentadora de uma origem arcaica, civilizada (não é selvagem) e, portanto, distinta dos bósnios muçulmanos. A ambigüidade do utensílio-garfo assegura o duplo aspecto do eterno retorno no filme: um ressentimento que não pode advir sem mudar de natureza (a desistência do assassinato).

Se, como costuma-se ressaltar, já na época do “Reino dos sérvios, dos croatas e dos eslovênios”, os eslavos islamizados estavam impedidos de participar do poder,¹⁰ podemos esboçar um entendimento para o fato de que *Underground* dissolva as diferenças enquanto *Bela aldeia, bela chama* invente seus personagens na diferença.

Os diagnósticos do presente “iugoslavo”, para o sérvio Dragojevic, parecem desencantados e sem vida. Sua Iugoslávia arde em chamas. Trata-se de um território inflamado pelo medo e o presente, enfermo, não tem forças para modificar a situação. As cinzas das aldeias são as únicas sementes com as quais se germina esta memória em ruínas.

Em *Underground*, a água e a terra inspiram laços de solidariedade. As águas do rio Danúbio pontuam o filme sob a forma de um imenso lençol aquático. É neste território fluido que os personagens se encontram depois de mortos e renascem. A água, como boa condutora de eletricidade, favorece a existência dos corpos eletrizados do filme, corpos que sofrem descargas elétricas o tempo todo, de modo a gerar energia para que a história da Iugoslávia não acabe.

Nesse aspecto, a Iugoslávia de Kusturica produz um sentimento do nacional mais onírico, mais simbólico do que em *Bela aldeia, bela chama*. Se os diagnósticos do presente estão à deriva, se a Iugoslávia acabou e os iugoslavos do porão morreram, este lugar vive e os iugoslavos também. A ilha à deriva no final é a Iugoslávia, o não-lugar constituído fora do tempo. É portanto como fábula que a Iugoslávia emerge em *Underground*. Trata-se de um esforço desesperado de reterritorialização simbólica como saída política.

Em Dragojevic, a Iugoslávia é o quarto do hospital militar, também o não-lugar constituído fora do tempo. Diferente de *Underground*, emerge aqui uma Iugoslávia decadente, consumida pelo fogo, doente. *Bela aldeia* opta pela secura destruidora e inflamável do fogo como apelo a uma desterritorialização do nacional. É pelo abrasamento das chamas que este nacional desconfigura-se, estraga-se e pode reconstituir-se como outro. A saída política passa então pela excitação e exaltação incendiária e não pela magnificência mítica e universalizante da água. “*As belas aldeias quando queimam fazem um fogo bonito*”, diz alguém.

De fato, o presente balcânico constitui-se hoje como o não-lugar dentro do panorama mundial: o truculento nacionalista Milosevic, a agressividade da igreja ortodoxa, a política de caça aos setores albaneses da economia, a falta de uma cultura

10. A conversão dos eslavos da Bósnia ao Islã está vinculada a questões políticas, oportunismo, submissão, e à força do legado espiritual dos 400 anos de domínio turco. “Naturalmente, se a história oficial da Iugoslávia sempre foi a dos sérvios, a implicação desta escolha religiosa é fatal”. Em “Muçulmanos da Bósnia: a identidade impossível”, Revista *Esprit* n° 5.

política democrática nos Bálcãs, a decadência econômica da região após a queda do comunismo; isso não significa todavia que o território dos Bálcãs seja irreal, sem lugar real no mundo. E, afinal, a política sérvia de homogeneização étnica tem dado provas constantes, físicas, de seus mecanismos terroristas.

O não-lugar tem, em ambos os filmes, o sentido de estar em relação com todos os outros territórios, fora de todos os lugares e, ainda assim, ser efetivamente localizável. Foucault dá o nome de *heterotopias* a estes (não) lugares.¹¹ Tanto a ilha à deriva, em *Underground*, como o hospital militar, em *Bela aldeia*, são espécies de heterotopias *absolutamente outras na relação* com os territórios recônditos da guerra.

11. "Des espaces autres", in *Dire et Écrire*.

PASSAGENS CARIOCAS

ANNATERESA FABRIS & MARIAROSARIA FABRIS

Professoras da Universidade de São Paulo

A produção cultural brasileira dos anos 70 pode ser considerada um campo de tensões entre margem e história, entre uma vontade explícita de perturbação dos códigos estabelecidos e o apego a modelos tradicionais, que tanto podiam ser críticos quanto corroborar a imagem ufanista que o regime militar estava forjando naquele período.

Dois margens serão destacadas nesse panorama: a representada pelo cinema marginal e a representada pelas primeiras experiências videográficas, que tentam buscar novas possibilidades para o visível fora dos suportes tradicionais.

Tendo seu momento culminante entre 1968 e 1973,¹ o Cinema Marginal pode ser caracterizado como um tipo de produção que reivindica abertamente seu caráter de marginalidade, em consequência da perda da função social do cinema, em dois sentidos:

- como ação política, em virtude do recrudescimento do esquema de repressão no país;
- como veiculação de uma idéia que, partindo de um autor, deveria atingir (e modificar) o público.

A constatação da impossibilidade de participação política leva os diretores do Cinema Marginal a se voltarem para o próprio eu, abolindo de suas obras a premissa de intervir na ordem social para tentar transformá-la.

Ao repudiar a vocação messiânica dos cineastas que os haviam precedido, os diretores marginais, no entanto, não deixam de expressar a repressão política vigente, embora o façam de forma não-racional: o clima de tensão em que o país vivia era traduzido pela ausência de perspectivas e pela idéia de morte e dilaceração corporal presente em quase todos os seus filmes.

Uma situação análoga pode ser detectada no campo das artes plásticas. Vivendo num clima de autocensura após a promulgação do AI-5, a arte da década de 70, colocada por Frederico Morais sob a égide de uma estabilização negativa, dentro da qual coube a algumas experiências mais radicais assumirem uma posição marginal em relação ao sistema.

O sistema adquire, naquele momento, duas configurações fundamentais:

- o interesse manifesto, a partir do governo Geisel, em incluir a cultura no âmbito das metas da política de desenvolvimento social;
- a intensificação do mercado desde 1972, graças à promoção de leilões, à

1. Cf. Fernão Ramos, *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense-Embrafilme/Ministério da Cultura, 1987.

ampliação dos pontos de venda, à multiplicação dos salões e à valorização crescente dos principais expoentes do Modernismo.²

Diante desse quadro de institucionalização, uma parcela considerável de artistas se retrai e se volta para a exploração dos meios extra-artísticos, através dos quais passa a contestar a prática e os conceitos tradicionais de arte. Entre esses meios destaca-se a videoarte, concebida, a princípio, como instrumento de pesquisa que permite incorporar o som e o tempo no processo de configuração da imagem e elaborar uma visão crítica do circuito artístico e de seu principal produto, a obra-mercadoria.

Anna Bella Geiger que, na década de 70, se engaja numa leitura crítica desse circuito, encontra na videoarte um terreno fértil para a apresentação de situações que colocam em xeque a um só tempo a instituição arte e a instituição televisão. Atraída por aquela que define a “visualidade gráfica” do vídeo – aquela bidimensionalidade que permite pensá-lo como a página de um caderno –, a artista detecta no novo meio um instrumento para contestar os códigos de representação convencionais (e seus respectivos suportes), sem por isso aderir ao modelo de comunicação inerente à televisão. Se deriva desta a inserção da ação no tempo real, dela se distancia quando dá ênfase àquilo que, na lógica televisiva, constituiria um erro técnico. É por isso que aproxima do *cinéma-vérité*³ um trabalho como *Passagens n° 1* (1974), no qual são incorporados imperfeições e ruídos como elementos estruturais da narrativa videográfica.

Realizado com um equipamento portapack, que Jom Tob Azulay havia trazido dos Estados Unidos em 1974, *Passagens n° 1* pode ser considerado uma videotransposição nos termos propostos por Mario Costa:⁴ utiliza o dispositivo tecnológico para registrar uma ação-operação, cujo significado está além dele. Embora Anna Bella Geiger seja protagonista das três ações que integram *Passagens n° 1*, não se pode definir a proposta como uma videoperformance, uma vez que o uso do corpo não é concebido como um meio de expressão pessoal. Por outro lado, nada nele remete àquela imagem de alteridade-identidade, própria da concepção narcisista que enforma essa categoria específica da videoarte.

O corpo-simulacro de Anna Bella Geiger, definido por ela própria uma “figura egípcia”,⁵ em virtude da bidimensionalidade que adquire no terceiro segmento, conduz uma ação que, embora auto-referente, não se encerra em si mesma, ganhando um significado mais amplo, que a remete inequivocamente ao clima político dominante no momento de sua produção. O que há de auto-referente em *Passagens n° 1*? O interesse por questões arquetípicas ligadas a situações difíceis, na esteira de pensadores como Eliade e Jung. A visão do Rio de Janeiro como lugar de mitos e símbolos. A evocação da infância.

2. Frederico Morais, *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, p. 101, 112-3; Sergio Miceli, “O processo de ‘construção institucional’ na rea federal cultural (anos 70)”, in Sergio Miceli, org., *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984, p. 57, 75.

3. Entrevista de Anna Bella Geiger a Annateresa Fabris (Rio de Janeiro, 3 jul. 1998).

4. Mario Costa, *L'estetica dei media (Tecnologie e produzione artistica)*. Cavallino di Lecce, Capone, 1990, p. 173-4.

5. Idem, p. 179; entrevista de Anna Bella Geiger a Annateresa Fabris, op. cit.

Não por acaso, *Passagens nº 1*, cuja ação ocorre em três lugares específicos – as escadas de um prédio prestes a ser demolido no Jardim Botânico, a escadaria situada na rua Santo Amaro nº 29 e a escadaria do Instituto Benjamin Constant na avenida Pasteur nº 350 –, apresenta uma imagem forte em termos simbólicos, por estar conotada à idéia da ascensão, da verticalidade. Dos vários significados simbólicos de que é portadora a escada, a artista parece ter querido explorar exaustivamente o psicanalítico, ao fazer dela um veículo de angústia. A ação repetitiva, que não leva a nada – testemunho de um esforço inútil que se encerra abruptamente com a redução do corpo de Anna Bella Geiger a um símbolo gráfico –, não evoca nenhum dos outros significados da escada/escadaria: ascensão espiritual, passagem gradual do mundo sensível para o mundo inteligível, transcendência da vocação humana, elevação integrada de todo o ser.⁶

Os três segmentos articulam-se de maneiras diferentes. No primeiro, a artista sobe três vezes as escadas do prédio do Jardim Botânico num movimento iterativo que faz perder de vista a noção exata do referente em termos temporais e espaciais. No segundo, a dificuldade da ação é acentuada pela escadaria escolhida, a da rua Santo Amaro, suja, de degraus gastos, subida com um andar trôpego captado por uma câmara igualmente trôpega, que, dessa forma, não esconde sua presença. No terceiro, a abstração da imagem é o elemento dominante, tanto que o edifício que serve de cenário à ação acaba se tornando irreconhecível. A câmara é posicionada de maneira a tornar mais ampla a escadaria e a conferir uma visualidade bidimensional à imagem. O partido mais conceitual procurado pela artista não está apenas na criação de uma imagem plana. Ele deve ser localizado também na intersecção de diagonais que pontuam a subida, das quais se origina um X, símbolo de uma centralidade que, na primeira versão do vídeo, poderia remeter ao poder do Estado, por vir acompanhado de um sinal de luto: dois panos pretos cruzados.⁷

Ao configurar um percurso circular pelo Rio de Janeiro, abarcando três lugares distintos – Jardim Botânico, Glória e Urca –, Anna Bella Geiger é guiada por uma idéia espacial que se amplia progressivamente e se torna ainda mais geométrica no terceiro segmento. Nessa geografia particular, o momento de maior intensidade auto-referente é representado pela escadaria da rua Santo Amaro. Para ela abria-se no passado uma janela, que permitia à menina Anna Bella visualizar um mundo diferente daquele de seu cotidiano: o da marginalidade, da pobreza.

Para Julio Bressane, também, o passado é um elemento sobre o qual debruça-se, e em seus filmes ele leva a cabo essa operação graças à metalinguagem e ao resgate de uma imagem mítica do Rio de Janeiro.

Da lanterna mágica ao filme surrealista, do policial ao musical, da *avant-garde* à *nouvelle vague*, dos primórdios do cinema brasileiro à chanchada – por homenagem, imitação ou paródia –, toda uma cinematografia consagrada acaba por estar presente no processo de criação de Bressane. O diretor, contudo, se subtrai aos cânones do cinema diegético, ao privilegiar a descontinuidade narrativa, a fragmentação, a

6. Sobre a simbologia da escada/escadaria, ver: Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1991, p. 378-82.

7. Sobre a simbologia do centro, ver: Chevalier & Gheerbrant, cit., p. 220; entrevista de Anna Bella Geiger a Annateresa Fabris, cit.

reiteração. Se, dentro de um mesmo filme, a ordem dos planos ou das seqüências é muitas vezes intercambiável, de um filme para o outro é como se o cineasta estivesse escrevendo e reescrevendo a mesma história, numa operação muito parecida à de Anna Bella Geiger que, em *Passagens n° 1*, através da estrutura circular, parece estar convidando o espectador a percorrer um caminho cujo começo, meio e fim é ditado pelo acaso.

Assim como os filmes de Bressane, a videoarte pioneira de Anna Bella Geiger (e de outros realizadores brasileiros dos anos 70) pode ser classificada de “impura”. Embora detecte num meio já afirmado como a televisão uma estrutura e uma luminosidade que permitem redefinir o campo do visível, a artista usa essas possibilidades de maneira perturbadora, negando a ideologia fundamental do meio: o estatuto de realismo e objetividade conferido à imagem. Além disso, a videoarte pode ser definida como híbrida, por estar situada no cruzamento entre arte e tecnologia,⁸ e por remeter a outras formas de visualidade como, por exemplo, o cinema e a fotografia. De fato, o terceiro segmento de *Passagens n° 1* evoca a escadaria de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, e a foto *A escada* (1930), de Alexander Rodchenko, pela diagonal que estrutura a seqüência.

Bressane também fez do Rio de Janeiro o território dentro do qual se dão as andanças de seus personagens. O itinerário carioca que ele propõe, à semelhança daquele de Anna Bella Geiger, é um percurso muito pessoal, no qual as balizas nunca são os ícones tradicionais da cidade, mas fragmentos de uma realidade que, muitas vezes, já não existe mais. Nessa paisagem incontaminada, nesse cenário de origem, os “heróis” bressanianos, vagueiam em labirintos, sobem por escadas, prosseguem em suas jornadas, sempre aspirando ao céu, em busca de uma identidade que se estilhou e que não conseguem recompor.

A desterritorialização interior reflete-se na ausência de preocupações naturalistas em termos espaciais: o que vem ao encontro das idéias de alguns críticos de arte quando afirmam que o referente de uma imagem, de qualquer imagem, “não é a ‘realidade’ naturalisticamente entendida, mas a subjetividade e a ‘cultura’” que cada artista traz dentro de si.⁹ A noção de tempo também se torna absolutamente subjetiva: isso se explicita no alongamento dos planos e na fragmentação da narrativa, que correspondem à ausência de perspectiva para as personagens e à sua dilaceração. É como se a percepção da impossibilidade de intervenção na realidade levasse a assumir uma importância que se traduz na impossibilidade de evolução dramática nos filmes.

Anna Bella Geiger também, embora em suas tomadas privilegie o tempo real, o transforma numa temporalidade subjetiva pela reiteração da mesma ação. Uma ação fechada sobre si mesma, uma vez que, em *Passagens n° 1*, a escada é algo que se prolonga e termina sem levar a nada, assim como não levam a lugar nenhum as andanças nos filmes de Bressane.

Encontrar o lugar que se quer atingir, significaria encontrar um sentido, um centro. O centro, que acaba se configurando no terceiro segmento do vídeo de Anna

8. Sobre a vídeo-arte, ver: Silvia Bordini, *Videoarte & arte: tracce per una storia*. Roma, Lithos, 1995, p. 17; Vittorio Fagone, *L'immagine video: arti visuali e nuovi media elettronici*. Milano, Feltrinelli, 1990, p. 54; Marco G. Gazzano, “A vídeo-arte em busca de uma nova linguagem”, in Guido & Teresa Aristarco, *O novo mundo das imagens electrónicas*. Lisboa, Edições 70, 1990, p. 130.
9. Gazzano, cit., p. 131-2.

Bella Geiger, é problemático. Está próximo daquela impossibilidade de determinar uma orientação espacial homogênea que enformava *Circulambulatio* (1972) e daquela fragmentação da totalidade da imagem de gravuras como *Centro* (1973) e *Certo-Errado* (1973), nas quais o X que recortava a composição testemunhava a anulação de qualquer ponto fixo, de qualquer lugar determinado.

Não buscar um sentido significa romper com os parâmetros da racionalidade e com suas convenções de representação. Significa não descartar aqueles elementos espórios que fazem parte do ato da criação e que são eliminados na hora de dar um acabamento à obra, como no caso de Bressane e de outros cineastas marginais que optaram por uma forma estática “suja”, uma imagem “ruim” que beirava a falta de condições técnicas adequadas para a exibição, o que, freqüentemente, levou a uma renância consciente de diálogo com o público.

Também Anna Bella Geiger, voluntariamente isolada do circuito artístico convencional, não deu à imagem nenhum rebuscamento formal. Ao retirar de seu corpo qualquer sinal de subjetividade, transformou-o num plano de tensão, reduziu-o a um traço que vai percorrendo a superfície do trabalho, num procedimento, de novo, próximo ao bressaniano, em que o corpo da obra se expõe com todas as suas marcas, isto é, com todas aquelas impurezas da película que seriam eliminadas numa montagem tradicional.

A elevação das “sujeiras” a elemento constitutivo do próprio trabalho explicita-se ainda no som ambiente (ruídos da rua) incorporado nas obras dos dois artistas. É uma espécie de regresso ao cinema mudo, ou a um “cinema inocente” (em termos bressanianos), em que a imagem fala por si ou, quando muito, vem acompanhada de sons primordiais ou de música.¹⁰

Em vários filmes de Julio Bressane, os personagens parecem estar olhando para uma tela branca, para longe, onde o olhar do espectador não alcança, assim como Anna Bella Geiger, em *Passagens n° 1*, parece estar olhando para o vazio, porque não há contracampo. Mas olham para o nada ou para dentro de si mesmos? Nesse mergulho interior, a travessia incessante das passagens cariocas, lugares angustos e angustiantes (pela própria configuração, pelo modo de focalização), não leva a um ponto de chegada porque não há onde chegar. A não-homogeneidade dos espaços das ações simboliza uma situação “na qual nenhuma orientação pode se efetuar”.¹¹ Essa concepção, que permeia *Circulambulatio*, pode ser estendida a *Passagens n° 1* e à filmografia bressaniana. Nessas obras não se busca apenas problematizar a noção corrente de racionalidade. Busca-se igualmente dar vazão a um sentimento de provisoriedade, de perda de referenciais, simbolizado pelo vagar incessante e sem rumo dos personagens de Julio Bressane e pela ação sem finalidade de Anna Bella Geiger.

10. Idem, p. 132.

11. Apud Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro, Funarte, 1978, p. 21.

CANÇÃO DE CARLA E SALVADOR: REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA LATINO-AMERICANA

ANELISE R. CORSEUIL

Professora da Universidade Federal de Santa Catarina

Em diferentes críticas do filme de Ken Loach, *A canção de Carla*, produzido em 1996, a produtora do filme, Sally Hibbin, chama a atenção para a recepção positiva que o governo nicaraguense deu à produção: “pela recepção que tivemos sentimos que o filme ajudaria a colocar a Nicarágua novamente no mapa internacional” (<http://www.variety.com>). Literalmente, a Nicarágua nunca esteve fora de qualquer mapa geográfico, de forma que o mapa a que Hibbin se refere só pode ser compreendido como um mapa cultural. A surpresa da produtora é explicável, considerando-se que em 1996 o governo nicaraguense, apoiado pelos EUA, contestava as propostas sandinistas veiculadas no filme. Mesmo assim, o Instituto de Cultura da Nicarágua apoiou o filme, traduzindo o poder da indústria cinematográfica em tornar visível o país. A calorosa recepção ao filme de Hibbin sugere também que é apenas por meio do mapeamento das relações da Nicarágua com os EUA – uma relação que inclui o poder dos países de primeiro mundo em circular narrativas – que a história da Nicarágua pode se tornar pública. Esta história de opressão, subalternidade e interdependência com os EUA torna-se visível numa perspectiva global que é também delineada por um sistema contemporâneo internacional de produção e distribuição da cultura – na qual se insere a indústria do cinema.

Filmes históricos recentes têm representado a inter-relação entre as histórias de países de primeiro e terceiro mundo para diferentes audiências – audiências estas que estão mais conscientes das inter-relações históricas, econômicas e culturais entre as diferentes nações. Dentro deste contexto, este trabalho questiona definições crítico-teóricas que propõem a separação entre a produção cultural de países de primeiro e terceiro mundo. Associado a este questionamento, segue-se a análise de dois filmes ilustrativos destas interrelações históricas, *A canção de Carla e Salvador*.¹

É possível situar os debates sobre as relações entre o local e o global dentro da tradição crítica latino-americana, em que conceitos como transculturação e dependência dão legitimidade histórica a estes debates recentes. De Angel Rama em *A cidade letrada* a Darcy Ribeiro em *America Latina: pátria grande*, ou em Roberto Schwarz's *Nacional por subtração*, as inter-relações histórico-culturais entre países de primeiro e terceiro mundo são definidas a partir da transculturação. Em *Nacional por subtração*, Schwarz identifica vários equívocos a respeito do conceito de

1. Um artigo sobre *Walker e A missão* foi previamente publicado nos Anais do XXVII Senapulli. Uma análise de *Bye bye Brazil* foi também publicada no periódico *The Michigan Academician*, Ann Arbor, XXIV (1992): 551-7.

transculturação. Ele chama a atenção para a necessidade de se redefinir a visão de que a classe dominante deveria abrir mão da imitação; ao contrário, para Schwarz “a resposta está nos trabalhadores obterem acesso às condições de vida contemporânea, de forma que eles possam redefini-las através de suas próprias iniciativas ...” (88). Ao mesmo tempo em que o argumento de Schwartz reforça a inevitabilidade da transculturação, principalmente no momento atual em que vivemos, ele também investe novos significados à transculturação: a transculturação no Brasil necessariamente revela a estratificação social e as relações injustas de poder no processo de obtenção dos meios de produção cultural, tanto no plano interno quanto externo.

Por ser um elemento definidor da produção cultural e intelectual latino-americana, a transculturação legitimiza – num contexto nacional – debates recentes em Estudos Culturais nos quais a produção cultural é definida como um processo híbrido de assimilação e troca entre o local e o global. Diferentes críticos culturais têm enfatizado as relações entre o local e o global. James Clifford utiliza o termo “culturas viajadas” para definir estas relações, explicando a impossibilidade de se pensar em culturas isoladas. Para Andrew Ross, Estudos Culturais é definido como uma prática cultural que busca estabelecer “os elos entre diferentes formações e símbolos culturais em ação a fim de que se revele que a mediação entre o dois é contínua e transformadora” (Ross 28). Nesta perspectiva, o texto filmico, como produção cultural, pode ser visto como prática institucional que atravessa fronteiras, envolvendo vários discursos na esfera da exibição e produção, e possibilitando, assim, uma percepção mais politizada do cinema e de outros discursos como elementos concorrentes e simultâneos. A definição de produção cultural que nos é dada por Ross permite uma percepção mais elástica do texto filmico, especialmente para aqueles que trabalham com cinema a partir de uma posição periférica ou marginal, uma vez que suposições teóricas hierarquizadas podem ser questionadas num processo redefinidor das relações entre o periférico e o central.

Dentre as teorias críticas mais significativas no contexto acadêmico anglo-americano está a teoria pós-marxista proposta por Frederic Jameson, para quem a alegoria é a forma definidora da produção cultural de terceiro-mundo e o pastiche, como forma pós-moderna, define a produção cultural de países de primeiro mundo. Ainda de acordo com Jameson, o pastiche é uma forma amplamente utilizada em filmes históricos pós-modernos, em que o passado histórico é usado apenas como fonte de recurso estilístico. A definição de Jameson separa a produção cultural de países de primeiro e terceiro mundo, como se modos de produção econômica atrelassem o terceiro mundo a uma condição “pré-moderna”.

A despeito da aplicabilidade das definições de Jameson, filmes recentes sugerem que a hibridização de formas e experiências pode ser explicada, em parte, pelos mecanismos de troca cultural em expansão, em que produções culturais, como forma estética e narrativa, são importadas e exportadas por diferentes nacionalidades. Num contexto histórico transnacional, em que ícones, narrativas e estéticas estabelecem um relação de proximidade e troca, com uma negociação entre culturas viajadas (Clifford 108), parece difícil justificar uma separação entre a estética produzida por países de primeiro e terceiro mundo.

A hibridização de formas, com a conjunção do pastiche e da alegoria, pode ser ilustrada em vários filmes recentes que problematizam, assim, a suposta separação

da leitura de Jameson. Em filmes como *Walker, Carlota Joaquina, Bye Bye Brasil, O beijo da mulher aranha, A canção de Carla, Salvador*, filmes estes que podem ser agrupados sob o termo genérico filmes históricos, ocorre um hibridização do alegórico e do pastiche.

Nos dois filmes analisados neste trabalho, *A canção de Carla* e *Salvador*, a conjunção do alegórico e do pastiche permite um questionamento das formas estanques propostas por Jameson. Em *Salvador*, uma produção hollywoodiana de 1986, Oliver Stone adapta à tela a história de Richard Boyle – um jornalista norte-americano que participou da Guerra Civil salvadorenha. O filme narrativiza os eventos históricos da Guerra Civil salvadorenha ocorridos entre 1980 e 1981, o assassinato de Romero, a emboscada e o estupramento de várias missionárias e a eleição de Reagan. Neste caos, Boyle – um sobrevivente das drogas e do Vietnã – apaixonou-se por Maria (Elpedia Carrillo). Maria acaba em um campo de refugiados em Managua. O filme, no entanto, vai além do romance para mostrar Boyle como testemunha da política americana em El Salvador. O enredo político e o romance não se desenvolvem separadamente – ao contrário, a trajetória pessoal e profissional de Boyle em El Salvador é definida pela guerra: a guerra representa o início e o fim do romance de Boyle e sua rejeição à política Americana.

Em *A estética geopolítica*, Jameson afirma que “a existência confusa de Boyle” (42) – representativa de uma geração de drogados dos anos 60 – é o que possibilita a uma audiência de primeiro mundo identificar-se com o caos de El Salvador. A leitura de Jameson, de que “a narrativa subjetiva de Boyle tem função análoga a narrativa social ou objetiva” (43), torna El Salvador visível a uma audiência de primeiro mundo na medida em que a trajetória de Boyle pelo Vietnã demarca os pontos de contato entre as diferentes realidades, como se El Salvador fosse o pano de fundo e Boyle o assunto primeiro da narrativa ficcional. É possível afirmar que para uma audiência diferente de Jameson, isto é, um audiência de terceiro-mundo, El Salvador existe como referencial independente de Boyle; o ponto de contato entre Boyle, Vietnã e El Salvador, no entanto, encontra-se em Boyle funcionar como uma alegoria da ruptura entre os ideais populares e democráticos americanos e uma prática militarista de opressão – alegoria esta reveladora da incoerência entre o ideal democrático americano e a política externa agressiva e destruidora evidenciada no filme. O filme apresenta o massacre de El Salvador como um conseqüência da interferência americana naquela guerra, como fica bem representado pelos oficiais da CIA, dos militares americanos em El Salvador e das reportagens de Reagan dadas à televisão na ocasião da guerra civil. Com o desenvolvimento da narrativa, o distanciamento irônico de Boyle transforma-se em rejeição à política externa americana.

Em termos estéticos, o filme pode ser definido como realista, com uma fotografia quase documental e uma edição linear de imagens, autenticando, assim, os diálogos. As seqüências do estupro, da morte de Romero, e das cenas dos corpos humanos empilhados autenticam a existência de uma guerra cujos fatos históricos foram amplamente divulgados na mídia. No entanto, Stone parece questionar a legitimidade deste realismo quando representa o poder da imprensa em construir narrativas vinculadas aos eventos em questão. Neste sentido, o filme apresenta uma dimensão metaficcional, em que os discursos realista, histórico e ficcional são

justapostos e confrontados. Na seqüência de créditos, por exemplo, Stone apresenta um *newsreel*, justapondo imagens de corpos de civis nicaraguenses com um discurso de Reagan, justificando os valores do sistema democrático. Numa seqüência inicial, um estudante é executado – como uma imagem reminescente das fotos do Vietnam publicadas na mídia. O confronto entre os estilos documental jornalístico, histórico e ficcional possibilita uma leitura paródica de linguagens e discursos, como um pastiche em que formas estéticas são justapostas. De forma semelhante, o estupro das missionárias, fato que foi amplamente divulgado em 1980, é, no filme, narrativizado de acordo com o posicionamento político que as diferentes redes de televisão representam, evidenciando o poder da mídia em circular narrativas.

Diferentemente de Boyle, o protagonista de *A canção de Carla*, George (Robert Carlyle), é um motorista de ônibus desinformado em termos históricos e geográficos. George vive em Glasgow e gradualmente se envolve com Carla (Oyanka Cabezas) – uma refugiada nicaraguense. O romance é central à narrativa e 50% do tempo diegético se passa nas ruas de Glasgow. Uma vez na Nicarágua, George torna-se mais consciente das atrocidades da guerra civil e o romance cede lugar aos eventos históricos – mais especificamente à luta armada entre sandinistas e contras em 1987. A alegoria política é construída em torno de Carla. Em Glasgow, Carla tenta o suicídio várias vezes como única alternativa possível de esquecimento das atrocidades vividas na guerra. Quando volta à Nicarágua, Carla busca encontrar seu ex-companheiro mutilado pelos contras. Juntamente ao desenvolvimento do romance, o filme delicadamente constrói o processo de aprendizagem da história vivido por George – um processo de aprender sobre a história e a geografia em termos menos locais. O ato de dirigir um ônibus vermelho de dois andares nas montanhas idílicas da Escócia é repetido por George ao dirigir um ônibus sobrevivente das emboscadas dos contras, nas montanhas de uma Nicarágua castigada pela destruição. Desta forma o “dirigir” funciona como uma metáfora do processo de aprendizagem vivido por George, o aprendizado de outras rotas, topografias e geografias. George funciona no texto filmico como uma audiência interna que está sempre a apreender o mapeamento de seu mundo em termos menos locais: da lição de história dada por sua irmã, George torna-se o confidente de um ex-agente da CIA cuja participação na guerra nicaraguense revela-se atroz. Se George representa uma audiência de primeiro-mundo, cuja compreensão das relações históricas do primeiro e terceiro mundo é apresentada no filme como ingênua, então uma das críticas construídas pelo filme é a desinformação. Até mesmo a irmã de George o define como “embaraçoso”. *A canção de Carla* estabelece um novo mapa histórico e político para o indivíduo britânico pós-moderno, George: para esta audiência, um novo mapa imaginário é traçado com o intercruzamento dos EUA, da Nicarágua e da Grã-Bretanha. E o filme consegue unir os espaços.

Nos filmes analisados, a integração entre alegoria e pastiche possibilita um questionamento da reprodução de discursos e narrativas vinculadas à relações de dependência e subordinação. Os filmes revelam também o poder das narrativas, sejam elas ficcionais ou históricas, em manter certos ordens e discursos. Neste contexto, Estudos culturais possibilitam novas perspectivas críticas sobre culturas constantemente mediadas por discursos, em que questões de recepção, produção e circulação de narrativas, incluindo-se aqui a narrativa filmica, tornam-se importantes

para compreender-se questões de distanciamento e proximidade. É significativo, por exemplo, que em diferentes críticas de *A canção de Carla e Salvador*, a ênfase recaia na personagem de Boyle ou de George, como se sandinistas ou salvadorenhos fossem apenas parte do *mise-en-scene*. Neste sentido, o outro historicamente distanciado não parece poder ainda revelar a interrelação entre histórias de países de primeiro e terceiro mundo. Faz-se necessário então uma leitura mais dialética destes filmes – inclusive das relações de proximidade e distanciamento, com seus processos de assimilação e transculturação – não apenas para problematizar a possibilidade de um produto puramente nacional, como também para reinscrever o estrangeiro no nacional.

EM BUSCA DE UM CLICHÊ

(PANORAMA ATUAL DO BRASIL NO CINEMA ESTRANGEIRO DE FICÇÃO)

ANTÔNIO AMÂNCIO

Professor da Universidade Federal Fluminense

O terreno da estereotipia é um terreno minado. Roland Barthes já chamava a atenção para a alta periculosidade do signo, no qual dorme este monstro, o estereótipo (são suas as palavras). Outra estudiosa do tema, Ruth Amossy, de forma mais elegante, caracteriza o mesmo estereótipo como sendo “o prêt-à-porter” do espírito.

Este campo minado compreende um bloco de imagens compactas, redutoras e indissociáveis, que são postas em negociação social como uma coisa, uma produção quase inumana, uma imaginação em grau zero negando a quem a produz a dimensão de sujeito. Porque assim se processa sua transformação em um simples meio que reproduz, como uma máquina, fragmentos de linguagem, e é ainda uma citação de Ruth Amossy.

Aqui não nos interessa, porém, qualificar em demasia o estereótipo. Desde que pensado nas ciências sociais, a partir do trabalho de Walter Lippman, em 1922, o campo da estereotipia achou abrigo e pertinência em seus diversos domínios. Repetição automática, invariabilidade, superficialidade, artificialidade serão seus atributos principais.

No terreno da retórica se confundem as noções de estereótipo e de clichê, ambos oriundos das artes gráficas, nos primórdios da indústria cultural. Ambos serão o solo mais fértil para a consolidação das imagens cristalizadas, de origem nem sempre localizável, de caráter abstrato e esquemático. O campo da estereotipia abrange, enfim, a noção de expressão fixa, de figura de retórica e de tipologia social. E aí aparece o estereótipo étnico, positivo, se pensado a partir de uma certa corrente da psicologia, quando envolvido na construção de uma identidade social. Mas ao mesmo tempo negativo, quando relacionado ao preconceito e à discriminação, quando grupos nacionais e minorias culturais têm sua imagem forjada pelo reforço da inferiorização pela diferença. O estereótipo e o clichê participam então do conjunto de imagens pejorativas, redutoras, monossêmicas, buscando uma essência inatingível de um grupo social, como cristalizadoras de um cenário preexistente. Num discurso agora já sobre encenações, a estereotipia margeia o universo do espetáculo e das representações artísticas do mundo, e o cinema se transforma no palco de uma contenda movimentada entre a sua criação e a sua denúncia, por instrumentos de sujeição ideológica e econômica reafirmada por meio da linguagem.

Atravessada pela banalidade, pelo lugar-comum e pelo preconceito, a imagem do Brasil e dos brasileiros nos filmes de ficção estrangeiros ordena-se segundo articulações históricas, procedimentos retóricos, simplificações socioculturais. Alguns olhares com matrizes localizadas (o visitante, o emigrante, o exilado) se expandem e se ramificam em tipificações redutoras (a mulher sensual, o travesti), e

num comportamento social transgressor (o carnaval e o recurso a práticas religiosas não ortodoxas).

Dispersa pelos filmes, a imagem brasileira não chega a compor um repertório inusitado de figuras de expressão. Ela desenvolve uma linha de representação cujas raízes podem ser buscadas em épocas mais remotas.

AS ALEGORIAS

Ao conceituar a narratologia cinematográfica, Marc Vernet a critica como sistema pensado como universal e a-histórico, e afirma que “a imagem do filme narrativo só permite acesso à ficção através do filtro do simbólico, em particular pelas representações que não remetem a um objeto do mundo natural, mas a um valor de um universo cultural”. E recomenda que “a narratologia poderia se voltar, em parte, para a iconologia, mas também (e ele frisa que é porque é a mesma coisa), para os textos fundadores que deram forma a uma mentalidade nacional, que configuraram uma cultura”. Tal determinação nos avaliza a buscar em dois textos do século XVI um elenco de figuras que possibilita uma leitura alegórica do Brasil e dos brasileiros representados pelo cinema. Tais textos – a Carta de Caminha e a Relação de Goneville – explicitam alguns mecanismos de apropriação de imagens levadas a cabo pelo colonizador europeu. Evitaremos aqui a problematização dos protocolos ideológicos de validação de tais textos que, no caso brasileiro, privilegiam certos agentes sociais em detrimento de outros, definindo uma ideologia fundadora de relações de dominação. E apontamos para a sua utilização alegórica, de imagens geradas de forma descontínua, por meio de cuja incompletude se processará sua articulação de sentido, função pedagógica de desafio de apreensão de um conceito oculto posto em deciframento, conforme o definiu Ismail Xavier. Transpondo a incômoda distância entre passado e presente, a alegoria acoberta, principalmente, a liberdade com que os documentos históricos são usados neste trabalho.

Da Carta de Caminha (1500) vamos manter o maravilhamento pelas terras novas, em rubricas precisas sobre o homem e a paisagem. Embora só divulgada em 1817, a Carta será aqui apenas emblemática de uma visão de Brasil. Outros textos, também gerados pela viagem de Cabral e os relatos de cronistas posteriores, além das correspondências, coleções de gravuras, manuscritos, mapas e ilustrações vão ratificar tais configurações e compor um rico imaginário sobre a Terra de Santa Cruz.

O contato com os indígenas vai inaugurar para os portugueses da armada cabralina a percepção de uma profunda diferença, em que se confundem a “assimetria dos códigos de sociabilidade”, a ausência de um visível ordenamento hierárquico, um acentuado gosto musical e uma potencialização física que vai de encontro às monstruosidades esperadas.

Enquanto paisagem, a cena brasileira vai ser construída com luzes edênicas e oferecida à colonização. Denominará extensa cartografia, mas não fugirá, desde então, ao estigma de país selvagem com seus sete traços distintivos, no dizer de Guibbert: a ausência de uma história contemporânea, que a coloque no mesmo nível das nações modernas; geografia maravilhosa, pobreza endêmica, assumida como fatalidade ou indiferença, crueldade arcaica dos costumes, brutalidade sem freio dos

homens e ardor sensual das mulheres, pitoresco decorativo dos costumes e das danças, religiosidade primitiva.

Em contrapartida vamos encontrar na mesma armada de Cabral a figura de Afonso Ribeiro, o degredado que vai ser o primeiro de uma série de exilados em busca da construção de um novo estatuto social, ao abrigo de sua lei anterior. “A escuma turva das velhas civilizações”, no dizer de Paulo Prado, será, nos primórdios do Brasil colonizado, sua extensão social. A ela se acrescenta a impressão de anarquia, esta ausência sentida “de fé, de lei, de rei”, e teremos composto a figura de onde se originam os degredados de hoje.

A busca do Paraíso terreal, o encontro com os homens que se revelarão como quase puros, e a descoberta desta terra de prazer para muitos e punição para poucos, são perspectivas que se encontram inscritas numa projeção utópica proporcionada pelas descobertas. Nossa próxima alegoria é então a Utopia, baseada em Thomas Morus e filiada às descrições de Américo Vespúcio sobre o Novo Mundo. Utopia como um não-lugar, mito, miragem, febre de exotismo, paisagem do ócio, um algures radical.

Resta como complemento dialético, então, o homem brasileiro deslocado de seu território, em outra circunstância geográfica e afetiva, e nos cabe então buscá-lo na figura do indígena exilado em terras distantes. Para isto vamos trazer da “Relação da Viagem do Capitão Gonneville às novas terras da Índia” (1505), os elementos que comporão a última das representações para dar conta de nossa estratégia discursiva. Trata-se do índio Carijó Essomericq, que é emprestado pelo cacique Arosca, seu pai, ao capitão normando Binot Paulmier de Gonneville para que aprendesse, em 20 luas a serem passadas na França, as artes da artilharia e da navegação. Fruto do primeiro contato francês nas terras da atual Santa Catarina, em 1505, Essomericq vem a ser batizado pelo Capitão, recebe seu próprio nome, vai à França e lá fica o resto de seus dias, já que sua devolução foi impossível graças aos infortúnios finais da viagem, entre ataques piratas e naufrágio. Este contundente exemplo de intercâmbio cultural vai determinar a existência do primeiro “brasileiro” em terras européias e sua atualização vai se dar no campo da emigração, dos brasileiros lá fora, como representados pelo cinema.

Na síntese destes textos fundadores, as figuras alegóricas cristalizam-se em quatro modelos, embora personagens e situações por vezes se intercambiem. Eles foram buscados num conjunto de 83 filmes que têm o Brasil ou os brasileiros como objeto, de diferentes nacionalidades e produzidos a partir de 1980. Os quatro modelos são:

- a) o viajante, que vive em loco a relação de alteridade, o narrador, o cronista. À série correspondente foi dado o nome de Pero Vaz. Nos filmes corresponderá à experiência vivida do estrangeiro e das representações que seu olhar legítima, num processo de seleção por afinidade ou rejeição. A série compreende os filmes cuja ação se passa no Brasil (tenha ele sido filmado aqui ou reconstituído alhures) e trata tanto da caracterização do personagem quanto da situação sociopolítica brasileira. Foram encontrados 48 filmes.
- b) o emigrante, o exilado, o brasileiro posto em situação diante de outra cultura, como estrangeiro lá fora. É a série Essomericq. Trata do personagem cuja nacionalidade se dilui ou se firma no seio de um conflito qualquer projetado por um Outro já estabelecido em sua própria circunstância. Nem sempre tem a função emblemática de representar um determinado país, por contraste, associação ou assimilação.

De toda forma a intencionalidade de sua existência nas 10 tramas encontradas merece ser problematizada;

- c) a figura do degredado, aquele que quer ou precisa fugir, ficar fora do alcance de sua lei, ter nova oportunidade. É a série Afonso Ribeiro. Única das séries que não tem caráter universal, uma vez que representa uma configuração dramática (e ideológica) particular, ligada a determinantes históricos precisos. Sua atualização engloba espectro amplo de situações forjadas nas narrativas de escape e de recusa da lei, numa perspectiva recorrente de desterritorialização. A fuga para o Brasil é, na maioria das vezes, a solução final, o elemento dramático de resolução definitiva da trama. Foram encontradas 12 ocorrências
- d) a projeção de uma ilusão, de um desejo de alteridade, de exotismo, na busca de um espaço mitológico ou geográfico de realização. É a série Utopia, que realiza um procedimento narrativo comum, o de se estabelecer a possibilidade de plena satisfação dramática em outro lugar. Dá-se pela moldagem de um não-lugar abstrato de experimentação, um fora do mundo (místico, histórico, geográfico, sexual) que apresenta contornos plausíveis pela recorrência a certas mitologias do estranho, do exótico, do inusitado, e aí adquirem conformação geográfica particular. Foram encontrados 13 filmes.

PERO VAZ

A série mais numerosa é a Pero Vaz, que traz à tona o estrangeiro, em presença no Brasil. Reporta-se também à tradição dos viajantes que por aqui passaram, como principais construtores lá fora da imagem brasileira. Imagem sempre mediatizada pela cultura, e que, também por tradição, remete à busca da confirmação de um modelo que lhe é preexistente. Gombrich já assinalava que o artista precisa ter um vocabulário antes de aventurar-se a uma cópia da realidade. Assim, nesse confronto com imagens de um catálogo imaginário, a viagem é o lugar por excelência onde são postas em questão as idéias pré-concebidas. Porque na viagem o olhar percebe uma singularidade, distingue uma alteridade, estabelece uma diferença. Ou mesmo um exótico, “uma estética do diverso”, segundo Segalen, pensada como uma tomada de consciência que se associa ao elemento erótico, ou como uma busca que se dá nas imagens mentais prévias, constituídas em nós e que é preciso verificar.

Os filmes vão responder a essas categorias de maneiras diversas.

Um rápido panorama da evolução de uma certa coleção de imagens se faz necessário. Constituídas principalmente pelo cinema americano a partir dos anos 30, *Voando para o Rio* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933) à frente, a imagem da então capital federal do Brasil será proeminente. Ela vai se compor entre cruzeiros marítimos e cassinos, de um samba já exaltado como representante maior da música popular brasileira, dos exotismos de nossa miscigenação racial e vai sedimentar os caminhos da política da boa vizinhança, cristalizando figuras, edulcorando paisagens e comportamentos, reconfigurando ritmos musicais. Carmen Miranda, Walt Disney e mesmo Orson Welles são fruto dessa “tropical wave” que vai marcar de forma colorida a imagem do Brasil e dos brasileiros.

Nos anos 60, o olhar predominante será o europeu, a mística da viagem continental estabelecendo outros núcleos precisos de interesse: além do Rio, berço

do samba e da realidade social das favelas, o imprevisto de Brasília em pleno cerrado como unificação nacional, a Amazônia como cenário aventureiro, as Cataratas do Iguaçu como exuberância da natureza. *O homem do Rio, O Alibi, Os bandeirantes, OSS 117, furia à Bahia* são exemplos desse olhar viajante. *Orfeu negro* será a síntese dramática, pictórica e sonora dessa descoberta.

Tais filmes-viagem produzindo ou reforçando os cartões postais associados ainda à indústria do turismo serão mantidos nos anos 80. A idéia de um largo território a ser percorrido atingirá seus paroxismos em *Emmanuelle 4*, um filme de 1983, em que Sylvia Kristel muda de corpo e se transforma em Mya Nygren. Saindo do litoral paulista, ela viaja por Juiz de Fora, por Barreira, por Macapá, com uma breve passagem pelo Rio de Janeiro. Do prazer sáfico ao vício solitário, Emmanuelle entrega-se a todas experiências, num aprendizado que é fruto de uma das mitificações afetas a condicionantes históricos e ao turismo sexual: a supremacia sexual negra, a sensualidade mulata, a liberalidade dos trópicos, a musicalidade do povo.

Estes traços permearão os 48 filmes encontrados na vertente Pero Vaz. Eles se localizam geograficamente no Rio de Janeiro, em São Paulo, na Amazônia, em Paraty e Salvador. Nem sempre a denominação das cidades é explícita. Assim como sua localização. Uma certa geografia imaginária, no rastro de Lev Kuleshov, permite que entre o aeroporto do Galeão e a Praia do Flamengo, a ingênua Emily de *Orquídea selvagem* passe pelo Largo de São Francisco, em Salvador. Com a mesma facilidade com que se vai a Minas através da Floresta da Tijuca em *Noite maldita*.

São, entretanto, vinte e quatro citações do Rio, cinco citações de São Paulo, quatro de Paraty e uma apenas de Salvador e de Brasília. vinte e cinco outros filmes, mais da metade da série, são passados na Amazônia. Percebemos que o Brasil não é muito representado em sua vertente metropolitana, cedendo lugar à questão ecológica e à busca antropológica das civilizações indígenas, associadas a um país selvagem.

Na perspectiva urbana, pipocam aqui e ali condicionantes sociais, embora seja um *Kickboxer III* quem tenha mais se aproximado do tema, em história que envolve prostituição juvenil, marginalidade infantil e corrupção policial.

Há ainda violência urbana e tráfico de drogas (*Amazon, o filme*), jogo do bicho e política paramilitar (*No Rio vale tudo*), especulação imobiliária (*Orquídea selvagem*), devassidão diplomática (*O prisioneiro do Rio*), proxenetismo homossexual (*Via Appia*). De fato, as contradições da cidade contemporânea são vistas pela ótica do miserabilismo, da impunidade e da transgressão sexual. Nem o carnaval compõe um painel arrebatador, à exceção de *O prisioneiro do Rio*, em que a festa popular adquire consistência dramática. Neste filme, inclusive, que conta a história de Ronald Biggs, com roteiro do próprio, o tal cinema comercial chega a realizar cinematograficamente um conceito muito caro a Bakhtin e a Roberto DaMatta, o da inversão profana do carnaval que vira o mundo de ponta-cabeça. Mas não se aprofunda no tema.

Teremos então um pouco de terceiro mundismo, um pouco de religiões exóticas (com direito a possessões, incorporações de entidade e rituais de oferenda), e muita oferta sexual, masculina (*Via Appia*) ou feminina (*Orquídea selvagem*). A moldura carioca do Brasil será sempre pela paisagem clichê de sua baía de Guanabara, atraindo proposições estereotipadas no desenvolvimento dos personagens e das situações dramáticas. Nesta visão será valorizada sua singular corografia e os componentes

visíveis da cultura tropical do sol: a nudez explícita, a disponibilidade das gentes, a generosidade da natureza.

A moldura paulista do Brasil, por outro lado, será pelas vias da crítica à sua intensa concentração urbana e à selvagem apropriação do resultado do trabalho humano num capitalismo desenfreado. O cinema estrangeiro reforça idéias feitas, sustentadas pelos próprios brasileiros.

Vai-se percorrer a história (*Toscanini, Cobra verde*), vai-se divulgar a lambada (*Atração selvagem, Lambada, a dança proibida*), vai-se promover a mulata (*Eu, você, ele e o outro e Il Barbiere de Rio*). O Brasil urbano é uma mistura de Paraíso tropical posto à disposição do viajante estrangeiro, em usufruto da paisagem e das gentes. Contaminadas quase sempre por uma cena de inversão sexual, tais grupamentos temáticos são de pouca expressão. Predominam a sensualidade e musicalidade de um povo sistematicamente mestiço (com preponderância das mulatas em determinadas situações dramáticas), suas raízes africanas sendo um elemento importante para a caracterização de seus ritos e ritmos. Uma liberalização dos costumes acintosa contrasta com igual vigor quanto ao universo do trabalho, vago, fluido, quase inexistente, em que predomina a prestação de serviços. O Brasil não se insere numa economia de mercado. O país é apenas um grande balneário de prazer.

À Amazônia é o novo cenário dramático brasileiro, e, se há uma incorporação recente ao imaginário cinematográfico, ela é essencialmente feita de povos e imagens da floresta. Na atualidade, já *Fitzcarraldo* margeava o Brasil para impor em Manaus e na Amazonia seu sonho de cultura enquanto os índigenas demarcaram seu território nas tramas e passaram a ser sujeitos substancialmente mais dramáticos na experiência cinematográfica. Sua presença nas telas passa a ser o resultado de sua assunção a fato político visível na sociedade, embora o imaginário amazônico contenha traços de uma velha tradição associada à busca do paraíso tTerrestre e do Oriente maravilhoso. Nela convivem a bem-aventurança edênica, as monstruosidades corporais, bem como a fauna prodigiosa, como o demonstra Neide Gondim. É esta realidade observada pelo prisma do maravilhoso que vai permitir que se inscrevam no fabulário amazônico um vasto elenco de criaturas das quais a animatrônica *Anaconda* é o melhor exemplar. Assim como Kothoga, o monstro mutante de *Relíquia* ou o antropomórfico boto de *Selva Viva*.

No terreno da cultura, ainda existe espaço para outras singularidades. E a leitura estrangeira vai converter o homem natural em bárbaro e gentio, impondo a tutela colonial como determinante do processo civilizador. Neste processo, o ritual da antropofagia permanece como traço referencial. Os filmes *Canibal feroz, O último mundo dos canibais, Amazonia e Nudo e Selvaggio*, curiosamente todos italianos, são situados na região amazônica, em território brasileiro ou nas bordas do Brasil. Mesmo o americano *Return to Salem's Lot* mistura sacrifícios indígenas na floresta com vampirismo. Nessas práticas é que se desenvolve o embate entre bárbaros e civilizados: é a voz do branco que interrompe, em geral, um sacrifício ritual, imprimindo a voz da cultura em que impera a barbárie. São em geral situações de expedições científicas que terminam com um massacre recíproco, que a boa consciência branca não vai deixar ser divulgado. Nestes filmes põem-se em relevo algumas estratégias de composição narrativa, como a proliferação de *stocks-shots*

de uma extensa iconografia zoológica ou o sacrifício documental de algum animal, em substituição ao sacrifício e à degustação da carne humana. Imagens quase sempre canhestras, de efeito duvidoso. É ao mesmo tempo uma floresta rarefeita onde se movimentam jovens atores desconhecidos, repetindo um mesmo mecanismo lúbrico e voyeur que os registros documentais insistem em maximizar.

Uma leitura mais contemporânea da Amazônia contemplará um repertório em que cabem também caçadores de cabeça, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e de jacarés, areias movediças, explorações de minérios, ouro e diamantes. As variações do entrecho dramático são pequenas. A aventura está presente em boa parte deles, com os ingredientes que se assemelham àqueles do “western” clássico: um notável maniqueísmo, o desafio da fronteira, a coragem como elemento impulsionador do sucesso. Por outro lado, condensam-se aí outras estruturas narrativas: o fugitivo da civilização, o contraponto à vida urbana. Esta, caracterizada na produção que privilegia a cidade do Rio de Janeiro como pólo de atração estrangeiro, perde definitivamente sua importância perante a multiplicidade de eventos dramáticos que a Amazônia comporta. O que prova que contemporaneamente, a Amazônia é o lugar que mais representa o Brasil no cinema de ficção. Sem dúvida, a emergência da questão ecológica na década de 80 foi a responsável pela absorção da causa indígena e pela salvaguarda das nações das florestas tropicais pelo cinema comercial.

Os filmes transitam pelo universo do folclore caboclo (*Selva viva* e a lenda do boto), da incorporação das questões da floresta na cultura de massa, via a personagem de quadrinhos *Brenda Starr*, da recuperação da História no drama de Lope de Aguirre já contada por Herzog, em *Eldorado*, das condições inumanas de trabalho em Serra Pelada (*El Viaje, Selva Viva, Amazon, o filme*), da diluição pop das cerimônias indígenas (os rituais iniciais de *Lambada, a dança proibida*), da incorporação de forças cósmicas oriundas do interior da floresta (*Xangadix*), da delimitação das estratégias militares de fronteira (o soldado americano deixando seu posto de vigia em *Esporte sangrento*), do reencontro europeu com formas de vida mais soltas e mais próximas da embriaguez da natureza (*Anjos e insetos*), da tensão do casal alemão em crise, em contraste com a placidez da descida do rio em *Halbmond*, da alternativa filosófica de vida oferecida pelos indígenas em *Le Jaguar*, da sofisticação tecnológica a serviço da preservação da floresta em “O curandeiro da selva”, dos conflitos étnicos e religiosos de *Brincando nos campos do Senhor*, do confronto com a devastação dos brancos em *Floresta de esmeraldas*, do ativismo seringueiro de Chico Mendes em *Amazônia em chamas*. Neste solo fértil vai prosperar a nova paisagem humana e pictórica da representação contemporânea do Brasil.

Segunda figura: Essomericq.

Uma certa tradição pretende que os brasileiros no exterior sejam de dois tipos: de um lado o personagem exótico, de outro lado o rico perdulário. O primeiro será a prova de uma excentricidade dos trópicos, uma transgressão viva e colorida aos modelos de comportamento ditos civilizados, uma afirmação quase agressiva de uma alteridade assumida e impositora. O segundo será a concretização do fabulário do arrivista, do novo rico que almeja a uma ascensão social e a um reconhecimento público impossível de obter em sua terra natal. Transitando entre a busca da adaptação

a uma outra cultura e o flagrante desconforto de tal exílio, os Essomericqs contemporâneos vão compor uma rica galeria de personagens. Entre eles se destacam os travestis. Seja o agressivo e feminino personagem de *Levy et Goliath*, que vem à rua para saber de uma blitz policial, sejam os dois travestis que contracenam com o jovem prostituído de *J'embrasse pas*, ou até mesmo o figurante patético que reclama da maconha malhada nos becos escuros de Marselha em *Bye, Bye*. Fora isto, sobrevive o riso amargo de *Les Brésiliennes du Bois de Boulogne* no qual o brasileiro Antonio se transforma em Antonia por artes de uma intervenção cirúrgica e faz a vida nas noites do conhecido Bosque, até a chegada do seu irmão José. Até na Tunísia um afeminado Roger Carioca anima, cantando, uma festa de casamento que se transforma em homenagem a Claudia Cardinale, filha da terra, em *Un été à la Goulette*.

Além dos travestis, os artistas brasileiros também invadem o mundo. A morena Regina da Silva, “uma mestiça esplêndida”, convidada para o papel principal da coprodução cinematográfica franco-brasileira encenada em *Je vais craquer* é chamada de “gorda puta negra” pela rival. O filme realiza-se, metalinguagem do mau-gosto, e o sucesso é total, apesar destes percalços. E do mundo do espetáculo vem também a sambista Dejanira, que vai protagonizar um interessante encontro de culturas e de quíproquós lingüísticos em *Maine-océan*, em seu percurso ferroviário em busca “do lado de lá do Brasil”.

Nem sempre, entretanto, o olhar sobre a mulher brasileira é generoso nos filmes estrangeiros. O mais comum é que elas sejam tratadas com um mesmo olhar severo, de esguelha, como se tivessem uma sensualidade a ser reprimida pelos estrangeiros, como se a sua presença fosse, por si só, razão de temores. É isto o que acontece com a brasileira de *Tout ça... pour ça*, que junto com uma amiga se faz passar por prostituta na estrada, para se vingar de um estupro praticado por um caminhoneiro. Há ainda o rancor que provocam as brasileiras que se “oferecem” ao personagem Paul, em *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*, numa noite de rodízio de casais movido a maconha. Ou ainda o deboche enraizado no principal personagem feminino de *Encore*, as falsas falas sobre falsas teorias da dependência, com acento na alimentação, produzidas pela brasileira Ana Paula, fútil e pretensiosa. A mulher brasileira ameaça por uma imagem pré-concebida de agressividade sensual e de infantilismo intelectual. Quando não estão relacionadas ao universo da droga, como a personagem de Marília Pera em *Mixed Blood* transitando nos quarteirões miseráveis de Nova York. Poucas serão canhestramente dignificadas como Niza, a princesa indígena que vai da Amazônia para os Estados Unidos em *Lambada, a dança proibida* para divulgar a tal dança e denunciar publicamente a devastação da floresta e as ameaças à sua tribo, levadas a cabo pela multinacional Petramco. O lado urbano da mesma moeda será trazido por Reinalda, a caricata personagem brasileira de *Nada além de problemas*, que se veste com vestidos decotados e escandalosos, e que com seu irmão Fausto, um debilóide metropolitano, circula em torno do mundo dos investimentos na Bolsa de Nova York. São eles que vão fugir para o Brasil com um ex-policial cooptado como membro da família, depois de um golpe arriscado.

Os brasileiros no exterior são vistos assim: novos ricos, princesas fugidas, mulheres insaciáveis, travestis caídos na marginalidade. Por meio deles pode-se mapear um imaginário solidificado num confronto constrangedor entre as duas culturas representadas.

Essomericq perdeu sua realeza. Este outro personagem, filho de uma imigração simbólica ou efetiva, se faz perceber no limiar de uma fronteira arbitrária que o separa da população local, seja por rejeição política ou admiração exótica. O brasileiro no exterior vai ser fruto de uma leitura em dois registros: a repetição e a caracterização pelo excesso. Ele se intromete nas tramas embaladas em purismos étnicos e pretensas igualdades e revela ali sua fantasia de singularidade, imitação grotesca e reprodução simplificada.

Terceira figura: Afonso Ribeiro.

A recuperação da figura histórica de Afonso Ribeiro, na síntese alegórica de todos os degredados que vieram para o Brasil, por opção ou necessidade de fuga, encontra seu modelo impecável no espetacular ladrão inglês Ronald Biggs, cuja aventura brasileira é contada em *O prisioneiro do Rio*. Naturalmente depois de ter passado pelo acobertamento político aos nazistas no pós-guerra.

Esta é a única das séries que confere ao Brasil uma função dramática específica, a acolhida aos fugitivos de todas as nacionalidades, diferenciadora dos outros países do Hemisfério Sul. Afinal, nos filmes estrangeiros, quase não se foge para Lima, nem para Buenos Aires, muito menos para Assunção. Foge-se mesmo é para o Rio de Janeiro, pelas mais variadas razões, sempre em busca de um abrigo legal à sombra de nossas palmeiras, ao som de nossa música, na contemplação de nossas mulatas. Foge-se em busca de um país “sem fé, nem lei, nem rei” exalando exotismos.

Enquanto citação eventual, referida a um espaço distante, desconhecido e diferente, a perspectiva Afonso Ribeiro revela-se em duas matrizes. Pois ela permite observar uma distinção, feita por meio de uma vertente projetiva (pela qual o filme demonstra um plano, um projeto, um desejo ou uma ação de fuga, ainda em território estrangeiro, e aí ele será uma referência verbal), oposta a uma vertente efetiva, em que o personagem já se encontra fora, fugido de seu país de origem. A distinção ganha sentido porque a segunda realiza figurativamente uma idéia de Brasil. Se na primeira prevalecem as motivações, na segunda, embora as motivações não estejam excluídas, se formaliza uma construção do país e de seus habitantes. A série Afonso Ribeiro vai se manter no cinema estrangeiro contemporâneo (anos 80/90) com o mesmo ímpeto projetivo. Foge-se do vício do jogo (*La flambeuse*), da perseguição de psicopatas (*Nada além de problemas*), por razões políticas (*Tarde demais*) foge-se de casamentos falidos (*A handful of dust*), foge-se de maridos traídos (*Loucos e nervosos*), com o dinheiro conseguido no ajuste de contas de uma vingança familiar, (*Preuve d'amour*) ou conseguido por meio de negociações excusas (*Darkman, vingança sem rosto*). Enfim, foge-se por qualquer motivo, dramático ou cômico. Mas, em que pese a existência de algumas variações, o modelo original, calcado na fuga da justiça ou de qualquer outro agente reparador, institucional ou marginal, é ainda o mais constante. É, em geral, o produto de um roubo que vai desencadear um projeto de busca de um espaço novo de vida. Como em *Cova rasa*, *A volta de Max Dugan* ou *Um peixe chamado Wanda*. Ou também de *Freiras em fuga*, *Mona et moi* e *Les arcandiers*, em que os protagonistas querem fugir para o Brasil, mas não têm nenhuma certeza nem da língua que se fala lá. Em sua errância por Nevers, seu único farol possível é um hipotético Brasil. Por contraste, nas situações de desemprego,

fome, frio e carência sexual, o paraíso tropical é este país do qual se fala pouco e do qual não se sabe nada.

Até mesmo Sidney Sheldon incluiu o Brasil como meta de fuga em seu roteiro de *As areias do tempo* misturando freiras e separatistas bascos. E Kim Bassinger, na pele de Karen McCoy, foge para o Rio com o namorado, o filho e três milhões de dólares no bolso, fruto de um engenhoso golpe em *O grande assalto*. Assim como o personagem Jerry Logan, que encontra abandonada no banco traseiro de seu taxi uma mala recheada de dólares que um insistente e patológico detetive quer de volta em *Sádica perseguição*. Nada o impedirá de fugir para o Brasil, com a enfermeira que o ajuda, torcendo para que no Rio haja cassinos.

Em geral, o impulso para ir ao Brasil não é nem justificado, nem motivado especialmente. Raramente um personagem explicita o porquê dessa escolha como opção de escape da lei ou de qualquer outro agente reparador. O recurso ao Brasil como etapa final de uma fuga é uma espécie de deus-ex-machina, um expediente fácil que permite à solução dramática uma certa dose de eficiência. A final de contas, os filmes raramente explicam porque se foge tanto para o Brasil.

A vertente efetiva, entretanto, vai responder, de certo modo, a esta questão, a partir da consolidação de um certo número de imagens capazes de qualificar o Brasil, construídas sem muita variação desde os anos 30. O Brasil constitui-se, num certo imaginário cinematográfico, de um pequeno número de imagens folclóricas, simplificações de algumas dinâmicas populares como o carnaval, as cerimônias afro-brasileiras e o futebol, além de certos ícones paisagísticos, o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar sendo os mais difundidos.

Em *Um dia a casa cai* um réveillon na praia acolhe um casamento entre um americano e uma mulata, entre bahianas e fogos. O noivo, pai do protagonista Tom Hanks, dera um golpe e fugira para o Brasil. Em *Amazon o filme*, Kari desliga os aparelhos que mantêm sua esposa viva artificialmente na Finlândia e foge com as filhas para o Brasil. No Rio de Janeiro é roubado, conhece a cachaça, a favela e a droga até decidir se aventurar em território amazônico. A série encerra-se aqui com o mesmo *O prisioneiro do Rio* que a começou. Com inscrição marcada no panteão dos anti-heróis do pós-guerra, a saga do lendário ladrão do trem pagador inglês é atualizada com tintas “tipicamente” brasileiras. Estão lá o café, a mulata, o despacho, o carnaval, a prostituta de bom coração, Wilza Carla e Elke Maravilha, o samba, a praia, o jeitinho brasileiro. Ronald Biggs condensa uma coleção de chavões que reforça um imaginário irresistível para os fugitivos da lei, dando prova de seu poder inquestionável de atração.

Quarta figura: a utopia.

Assim como se constrói uma projeção utópica estrangeira sobre o Brasil, desde o descobrimento, verifica-se como adquire sentido a circulação dessas idéias sobre uma inadequação do desejo com o mundo exterior, uma evasão por insatisfação, um lugar fora do mundo como ele é, um espaço fechado protegido do mundo. Mesmo os índios tupiniquins do litoral brasileiro, numa série de migrações de fundo religioso, tinham perpetrado, já no século XVI e durante quatro séculos, a busca da “Terra sem males”. Essa visão utópica perpassa uma leitura mais atualizada da saga de Lope de Aguirre, em *Eldorado*, logo nos primeiros planos, com a recriação do mito original

do imperador sendo soprado de ouro. E também no filme *A missão*, em que se projeta a construção de uma nova sociedade nos povoados indígenas controlados pelos jesuítas na fronteira do Brasil com o Paraguai. O bom selvagem e a utopia adquirem nesta representação uma comunhão filosófica que a catequese vai tentar a todo custo preservar, enquanto Portugal e Espanha discutem a distribuição de algumas terras do Novo Mundo.

A utopia brasileira vai estar no imaginário de alguns personagens envolvidos nas duas guerras: é assim na *Aquitânia* de 1943, com o soldado alemão ferido que sonha com o Brasil e se apaixona pelo camponês rude (*Nous étions un seul homme*), bem como para Grave Princip, um dos autores do atentado de Sarajevo que provocou a morte do arquiduque Francisco Ferdinando, dando início à Primeira Guerra Mundial. Depois do atentado, com o braço amputado, ele sonha “ser um marujo de um pequeno navio indo pra o Brasil ou para o México”. O crítico Jean Louis Comolli tinha levado em 1975 às telas *La Cecilia*, crônica sobre a comunidade experimental de anarquistas italianos fundada em 1887 no Paraná. Esta utopia política não resiste nos anos 80. Em vez disto, ela agora é colorida em tons mais amenos: seja no pesadelo urbano do personagem principal de *Loucos e nervosos*, que não consegue deixar o aeroporto para sua viagem de núpcias no Rio, seja na obsessão de Thomas, o pesquisador suíço que recita reiteradamente um poema em que reivindica conhecer o Brasil, “onde as mulheres são mais diferentes do que em qualquer lugar”.

Mas há ainda utopias mais categóricas. Como em *Brazil*, de Terry Gillian.

Uma noite de 1977, nos arredores de Port Talbot, no País de Gales. O diretor Gillian observa a paisagem: “O sol se deitava na praia, uma poeira industrial cobria a areia de uma camada escura. Neste quadro estranho, de uma beleza singular, eu vi em imaginação um homem sentado, com um rádio portátil tocando *Brazil*. A melodia, o ritmo latino pareciam uma evocação de um mundo menos cinza, arrastando o ouvinte para longe das fábricas, das torres de aço e das linhas de montagem. Esta primeira imagem é o ponto de partida do filme. Tudo se desenvolveu a partir dela, mesmo se não encontramos nenhum traço no roteiro e ainda menos no *Brazil* tal como vocês podem ver.” Um Brasil como projeção imaginária que repõe o país na história das utopias, a partir da revelação cinematográfica de sua ascendência anglo-saxônica. E que vem através da ilha Hy-Brasil recriada em *As aventuras de Erik, o viking*, de Terry Jones (...). Terra de encantos, magia e irreverência, ela serve de acolhida aos terríveis vikings que partem na perspectiva de trazer de volta o sol. No filme, o desvelamento das alteridades é a tônica que fundamenta o humor, a decadência pomposa daquele povo prestes a submergir no mar, que vive de executar horivelmente mal as suas invariáveis melodias, que é incapaz de realizar o que seus olhos vêem e que vive uma intensa sexualidade. Ilha posta para todos os prazeres, não só permitidos, como incentivados. Ilha que termina por afundar com todos os seus moradores, enquanto os visitantes se evadem. Esta Hy-Brasil de Jones, assentada na tradição saxônica, revela seu parentesco com o *Brazil de Gilliam*, sendo um a atualização da outra. Buscada nos textos antigos, desde a Idade Média, uma ilha Brasil alimenta a mitologia inglesa e perpassa mais recentemente até mesmo o Finnegans Wake de James Joyce.

Porque em *Brazil* a sociedade opressora e militarizada é a interdição que Sam Lowry tenta superar projetando-se no vôo livre da liberdade e do amor. E seu vôo é

literalmente um passeio pelo domínio da música, das sugestões melódicas que compõem o “escapismo ligeiro, típico dos anos 30”, em contraponto a “um onirismo não açucarado”, percebido no filme por Danvers. As duas visões se completam: o paraíso mitológico atualiza-se no paraíso perdido. A civilização abandonada à sorte pelos intrépidos vikings é agora ardentemente desejada por seus descendentes. A história, o sonho e o cinema fazem as mediações desse desejo.

As figuras alegóricas compartmentam um enorme volume de filmes e lhes dão uma necessária sistematicidade. Elas são um enquadramento possível e obedecem a uma certa estratégia de remissão a um universo de imagens previamente elaboradas e dispersas no seio das culturas estrangeiras, cuja origem sugerimos, mas não podemos afiançar. A lógica de sua utilização, em função de sua permanência num imaginário euroamericano é, entretanto, inquestionável e tal problema pode ser desenvolvido e ampliado em relação a outras disciplinas, por exemplo a história e a iconografia.

Outras referências encontradas, entretanto, fogem a tal esquema conceitual, seja pela rapidez e superficialidade de sua ocorrência, seja por sua especificidade. Vamos nos concentrar em apresentá-las, sem maiores articulações.

O futebol tem apenas duas ocorrências *Loin du Brésil* e *A vida continua*. A capoeira, alçada ao grau de pedagogia anti-exclusão social aparece em três filmes: *Nos telhados de Nova York*, *Desafio mortal* e *Esporte sangrento*. O café tem poucas incidências: “Roxane” e *O Siciliano*. Carmen Miranda é lembrada em apenas três filmes: *Wittgenstein*, *A era do rádio* e *Para Wong Foo... obrigada por tudo!* *Julie Newmar*. Estaria ruindo a velha mitologia sobre o Brasil e os brasileiros?

Resta apenas a maior de nossas referências: a música. Associada ou não ao carnaval, embora parte integrante de sua constituição como fato social, a música brasileira é o veículo maior de divulgação de uma marca de Brasil. Presença e referência, embora nem sempre a presença seja referente, a música brasileira afirma sua existência nos filmes estrangeiros, em várias épocas, e demarca assim a extensão de sua penetração no mercado fonográfico internacional. A música impregna algumas ficções como pano de fundo, como música incidental, como parte integrante da trama, revelando a potencialidade da criatividade musical brasileira. “Parece quase redundante enfatizar a importância da música na vida e na cultura brasileira, quando até o velho estereótipo do Brasil como o país do café, futebol e carnaval, inclui a música como um dos traços definindo a brasilidade”, proclama Arlindo Castro. Ele observa ainda que se na década de 40 a música foi um importante canal de comunicação entre o Brasil e os Estados Unidos (inaugurando uma série de três fases de rico intercâmbio), os antecedentes culturais estavam dados desde os primeiros contatos entre europeus e nativos brasileiros. E utiliza o filme *A Missão*, para exemplificar o processo de aproximação entre os índios e os jesuítas por meio da música, ressaltando que os padres, já no século XVI, como primeiros professores ocidentais de música no Brasil, estavam “menos interessados em promover uma real fusão da música nativa e européia que em usar esta última forma para civilizar os índios, ensinando-lhes o idioma musical europeu” (p. 4). Apesar disto, na história da música brasileira, pode-se encontrar muitas incorporações de instrumentos, melodias e temas indígenas, tanto em compositores populares como eruditos e cita o caso de Carlos Gomes, Villa Lobos, Egberto Gismonti, Milton Nascimento e a

banda de heavy metal Sepultura. Coincidentemente, é em representações da vida indígena que Villa Lobos dará sua contribuição ao cinema estrangeiro no filme *A flor que não morreu*, no qual assinará a trilha sonora. O mesmo vai acontecer com Milton Nascimento em *Amazon, o filme*, na veemente canção que emoldura as trágicas imagens de devastação ecológica que encerram a fita.

É Arlindo Castro quem ainda aponta, com precisão, que, “embora filmes brasileiros, livros, programas de tv e vídeos tenham estado circulando nos Estados Unidos ao menos desde o tempo de Carmen Miranda, eles quase não tiveram influência na cultura americana, em comparação com a música brasileira (p. 5). O que chamaríamos de “imagem do Brasil” é na verdade um “coquetel multimídia polifônico” (p. 8) que exige a atribuição de um foco, para sua compreensão.

Vamos mantê-lo nos limites de uma mitologia sedimentada nos discursos fundadores, uma visão utópica corriqueira: “uma visão a-histórica do país, no qual a natureza mais que a cultura parece ser a força maior guiando o Brasil em direção a seu radiante futuro” (p. 10) Este tema, bastante familiar à música popular brasileira, foi o leitmotif do compositor Ari Barroso em *Aquarela do Brasil*, apresentado em *Entre a loura e a morena* (1942), *Alô, amigos!* (1943), gravado por Bing Crosby e muitos outros, usado por Terry Gilliam como tema central de seu filme *Brazil* (1984) e da produção francesa *Ma vie est un enfer* (Josiane Balasko, 1991). Esse programa edênico não será seguido à risca, sendo contaminado por valorizações melódicas ou por sugestões harmônicas que vão estabelecer os três momentos em que a onda da música brasileira varreu as praias americanas. O primeiro foi, sem dúvida, nos anos 40, quando Carmen Miranda reinou soberana em meio à política de aproximação com a América Latina e seus ritmos movimentados. O segundo momento é já nos anos 60, com a invasão da Bossa Nova e sua cooptação dos grandes do jazz americano (Charlie Bird e Stan Getz, entre outros) e da música pop (Elvis Presley, Neil Sedaka, Paul Anka), um novo estilo se sedimentando no universo musical internacional, depois do célebre concerto do Carnegie Hall (1962). Os europeus olhavam o samba através de *Orfeu negro* e pela batida brasileira de *Um homem e uma mulher*. A incorporação do estilo bossa nova pelo mercado foi detectada quando a batida do samba, diluída ainda mais pelas facilidades do pop (e as várias versões de *Garota de Ipanema* dão conta disto), invadiu o espaço dos elevadores e supermercados.

A bossa nova era a descarnavalização do samba, e por extensão do Brasil (p. 21). Com os pioneiros, uma leva de músicos e instrumentistas brasileiros estabeleceu-se nos Estados Unidos deitando raízes musicais profundas.

Atualmente, é a *world music* que faz transitar nos créditos dos filmes uma galeria de astros da música brasileira. Seus efeitos de assimilação serão percebidos no futuro, mas a intensidade de sua presença nas telas torna otimista as previsões.

A música brasileira, de qualquer modo, tem cotação notável no cinema, como datação histórica, reforçando a idéia de “filme de época”: “Quero chorar como coadjuvante dramática” em *Touro indomável*, “Zazoeira” e “Samba de uma nota só” em *Um tiro para Andy Wahrol*, “Garota de Ipanema” em *Memórias secretas*. Como elemento de descontração da cena, utilizada na construção de uma situação positiva entre os personagens: “Meus caros amigos”, em *Maine Océan*, “Zazoeira” em *De caso com a Máfia*, “Mais que nada” em *Joe contra o vulcão*, “Você abusou” em *Jamon, jamon*, “De mais ninguém” em *Sem fôlego*, “A namorada” em *Velocidade*

Máxima 2. Música dramatizada e melodramática em *Loin du Brésil*: As aparências enganam. Ou então, com os significados percebidos por Lucia Nagib no filme *A estrada perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1996). Ela aponta no filme um minimalismo que estaria a serviço de uma criação de estados de alma, tornando supérflua qualquer ação, dentro de filmes de ação. Assim, no meio dos grupos herdeiros do rock psicodélico que compõem a trilha sonora, sobressai e contrasta a utilização de “Insensatez”, de Tom Jobim (em arranjo do próprio). E mais. Aturdido pelo processo de mudança de identidade de que é vítima, Pete (que se transforma em Fred) retorna à casa. Pete, “atraído pela música, naturalmente extradiegética, levanta-se e vai observar, por cima do muro, o quintal da casa ao lado. Ali, a câmera mostra um cãozinho e, a seu lado, uma pequena piscina de plástico, na qual bóia uma bola e um barquinho. A música demora-se sobre esses elementos simbólicos, inteiramente externos à narrativa, mas que conduzem o espectador (mesmo o que não conhece a bossa nova, ou o Rio, ou Jobim), numa paisagem nostálgica, a um paraíso perdido de sol e de mar, agora reduzido a miniaturas de plástico, e, mesmo estas, inatingíveis.

Raramente se viu, no cinema, efeito tão tocante com tão pouco: o simples ato de deixar tranqüilamente soar uma canção sobre imagens simples” (...) Na recorrência a um elenco de situações modelares, a música brasileira dispersa pelos filmes estrangeiros reforça algumas idéias já estratificadas num imaginário euro-americano.

De qualquer forma, o volume de músicas brasileiras nos filmes, embora com participações esporádicas, vai permitir que circule pelas telas dos cinemas um rico catálogo de ritmos produzidos no Brasil em todas as épocas. Somente para registro e sem nenhuma perspectiva de exaustividade, há ainda música brasileira em *J'embrasse pas*, *Atração selvagem*, *O jogador*, *Tentáculos*, e mais recentemente em *Quem vai ficar com Mary* e *Próxima parada Wonderland*.

Na procura de um clichê sobre o Brasil nos deparamos com uma série de situações cuja repetição torna incômoda a sensação de preconceito, de idéias cristalizadas, distorcidas e redutoras. Ainda que em poucos filmes elas sejam contextualizadas e algumas vezes nos assombrem pela pertinência. Prevalece, entretanto, uma idéia de banalização que nos faz temer pela sua proliferação em escala cada vez mais ampla no seio do que se designou chamar de filmes industriais de segundo escalão, território propício para a manutenção de idéias feitas, chavões, estereótipos e clichês.

Este repertório internacional foi composto a partir de extensa plataforma: 48 filmes americanos, 25 franceses, 11 ingleses, 9 italianos, 5 alemães, 4 espanhóis, 3 argentinos, 2 finlandeses, 1 suíço, 1 holandês, 1 tunisiano, 1 australiano, 1 austríaco, 1 romeno, 1 mexicano e 1 iraniano. Enquanto testemunhas da existência do Brasil no imaginário cinematográfico, eles revelam diversas leituras compostas a partir de diferentes matrizes. E de certo modo reforçam a idéia de uma limitada expressão internacional, baseada sobretudo nos estatutos exóticos e turísticos que lhe dão sustentação.

FILMOGRAFIA UTILIZADA

- 800 LEAGUES DOWN THE AMAZON (EUA, 1993) dir: Luis Llosa
 A HANDFUL OF DUST (ING,1988) dir.: Charles Sturridge
 A RETURN TO SALEM'S LOT (EUA, 1987) dir.: Larry Cohen
 ÁLIBI, O (L'alibi, ITA, 1969) dir.: Adolfo Celi, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani
 AMAZON, O FILME (Amazon, FIN,1990) dir.: Mika Kaurismaqui
 AMAZONAS EM CHAMAS (The burning Season, EUA, 1994) dir.: John Frankenheimer
 ANACONDA (EUA, 1997) dir.: Luis Llosa
 ANJOS E INSETOS (Angels and insects, EUA, 1994) dir.: Philip Haas
 ARCANDIERS, LES (FRA, 1991) dir.: Manuel Sanchez
 AREIAS DO TEMPO, AS (Sands of time, EUA, 1992) dir.: Gary Nelson
 ATRAÇÃO SELVAGEM (Savage attraction, ITA, 1992) dir.: Michele Massimo Tarantini
 AVENTURAS DE ERIK, O VIKING, AS (Erik the viking, ING, 1989) dir.: Terry Jones
 BANANAS IS MY BUSINESS (EUA, 1995) dir.: Helena Solberg
 BARBIERE DI RIO, IL (ITA, 1997) dir.: Giovanni Veronesi
 BRAZIL, O FILME (Brazil, ING, 1985) dir.: Terry Gilliam
 BRENDA STARR (EUA, 1988) dir.: Robert Ellis Miller
 BRESILIENNES DU BOIS DE BOULOGNE, LES (FRA, 1984) dir.: Robert Thomas
 BRINCANDO NOS CAMPOS DO SENHOR (At play in the fields of the Lord, EUA, 1991)
 dir.: Hector Babenco
 BYE BYE (FRA, 1995) dir.: Karim Dridi
 CANIBAL FERROZ (Cannibal ferox, ITA, 1980) dir.: Umberto Lenzi
 CECILIA, LA (FRA, 1975) dir.: Jean-Louis Comolli
 CÉU DE LISBOA, O (Lisbone Story, ALE, 1995) dir.: Wim Wenders
 CINZAS DO PARAÍSO (Cenizas del paraíso, ARG, 1997) dir.: Marcelo Piñeyro
 COBRA VERDE (ALE, 1987) dir.: Werner Herzog
 COMANDO DELTA 2 – CONEXÃO COLÔMBIA (Delta Force 2, EUA, 1992) dir.: Aaron
 Norris
 COMMENT JE ME SUIS DISPUTÉ...(MA VIE SEXUELLE) (FRA, 1996) dir.: Arnaud
 Desplechin
 COVA RASA (Shallow grave, ING, 1993) dir.: Danny Boyle
 CURANDEIRO DA SELVA, O (The medicine man, EUA, 1992) dir.: John McTiernan
 DARKMAN, VINGANÇA SEM ROSTO (Darkman, EUA, 1990) dir.: Sam Raimi
 DE CASO COM A MÁFIA (Married to the Mob, EUA, 1988) dir.: Jonathan Demme
 DESAFIO MORTAL (The quest, EUA, 1996) dir.: Jean-Claude van Damme
 DREISSIG JAHRE (Suíça, 1989) dir.: Christoph Schaub
 ELDORADO (El Dorado, ESP, 1987) dir.: Carlos Saura
 EMMA ZUNZ (ESP, 1992) dir.: Benoît Jacquot
 EMMANUELLE 4 (FRA, 1983) dir.: Francis Leroy e Iris Letans
 EMMANUELLE 6 (FRA, 1987) dir.: Bruno Zincone
 ENCORE (FRA, 1995) dir.: Pascal Bonitzer
 ERA DO RÁDIO, A (Radio Days, EUA, 1987) dir.: Woody Allen
 ESPORTE SANGRENTO (Only the Strong, EUA, 1993) dir.: Sheldon Lettich
 ESTRADA PERDIDA, A (Lost Highway, EUA, 1996) dir.: David Lynch
 ÉTÉ A LA GOULETTE, UN(TUN, 1996) dir.: Férid Boughedir
 EU, VOCÊ, ELE E OS OUTROS (Non c'e Due Senza Quattro, ITA, 1984) dir.: E.B. Clucher
 FABULA DA BELA PALOMERA, A (ESP, Fabula de la bela palomera, 1988) dir.: Ruy
 Guerra
 FEITIÇO NO RIO (Blame it on Rio, EUA, 1984) dir.: Stanley Donen

- FILHAS DE IEMANJÁ (Daughters of Iemanjá, FIN 1996) dir.: Pia Tikka
 FITZCARRALDO (ALE, 1982) dir.: Werner Herzog
 FLAMBEUSE, LA (FRA, 1980) dir.: Rachel Weinberg
 FLERTANDO - APRENDENDO A VIVER (Flirting, AUS, 1990) dir.: John Duigan
 FLORESTA DE ESMERALDAS, A (The emerald forest, EUA, 1985) dir.: John Boorman
 FREIRAS EM FUGA (ING, Nuns on the run, 1990) dir.: Jonathan Lynn
 FURIA À BAHIA POUR OSS-117 (FRA, 1965) dir.: André Hunebelle
 GABRIELA (ITA/Bra, 1983) dir.: Bruno Barreto
 GRANDE ASSALTO, O (The real McCoy, EUA, 1993) dir.: Russel Mulcahy
 GREAT ROCK'N ROLL SWINDLE, THE (ING, 1980) dir.: Julien Temple
 GROSSES CHALEURS AU BRÉSIL (FRA, 1991) dir.: M. Soulier
 HALBMOND (ALE, 1995) dir.: Frieder Schlaich e Irene Alberti
 HOMEM DO RIO, O (L'homme de Rio, FRA, 1964) dir.: Phillipe de Broca
 J'EMBRASSE PAS (FRA, 1991) dir.: Andre Techiné
 JAGUAR, LE (FRA, 1995) dir.: Francis Veber
 JAMON, JAMON (ESP, 1992) dir.: Bigas Luna
 JE VAIS CRAQUER! (FRA, 1976) dir.: François Leterrier
 JOE CONTRA O VULCÃO (Joe versus the volcano, EUA, 1990) dir.: John Patrick Shanley
 JOGADOR, O (The player, EUA, 1992) dir.: Robert Altman
 JOVEM TOSCANINI, O (Young Toscanini, ITA/França, 1988) dir.: Franco Zeffirelli
 KICKBOXER III (Kickboxer III, the art of war, EUA, 1992) dir.: Rick King
 LAMBADA, A DANÇA PROIBIDA (The forbidden dance, EUA, 1994) dir.: Greydon Clark
 LEITORA MUITO PARTICULAR, UMA (La lectrice, FRA, 1988) dir.: Michel Deville
 LEVY ET GOLIATH (FRA, 1987) dir.: Gérard Oury
 LOIN DU BRÉSIL (FRA, 1991) dir.: Tilly
 LOUCOS E NERVOSOS (Nervous Ticks, EUA, 1991) dir.: Rocky Lang
 MA VIE EST UN ENFER (FRA, 1991) dir.: Josiane Balasko
 MAINE OCEAN (FRA, 1986) dir.: Jacques Rozier
 MEMÓRIAS SECRETAS (EUA, Stealing home, 1988) dir.: Steven Kampmann
 MISSÃO, A (The mission, ING, 1986) dir.: Roland Joffé
 MIXED BLOOD (EUA, 1983) dir.: Paul Morrissey
 MONA ET MOI (FRA, 1989) dir.: Patrick Grandperret
 MONTANHAS DA LUA, AS (Mountains of the moon, EUA, 1989) dir.: Bob Rafelson
 MORTE NA BÓSNIA (Death of a Schoolboy, OST, 1990) dir.: Peter Patzak
 MULHERES E LUZES (Luci del Varietà, ITA, 1950) dir.: Federico Fellini
 NADA ALÉM DE PROBLEMAS (Nothing but trouble, EUA, 1991) dir.: Dan Aykroyd
 NO RIO VALE TUDO (Si tu vas a Rio... tu meurs, FRA, 1987) dir.: Philippe Clair
 NOITE MALDITA (Black Demons, ITA, 1984) dir.: Humberto Lenzi
 NOS TELHADOS DE NOVA YORK (Rooftops, EUA, 1989) dir.: Robert Wise
 NOUS ÉTIIONS UN SEUL HOMME (FRA, 1978) dir.: Philippe Vallois
 NUDO E SELVAGGIO (ITA, 1985) dir.: Michael E. Lemick
 ORFEU NEGRO (FRA, 1958) dir.: Marcel Camus
 ORQUÍDEA SELVAGEM (Wild Orchid, EUA, 1990) dir.: Zalman King
 PARA WONG FOO... OBRIGADA POR TUDO! JULIE NEWMAR (To Wong Foo, Thanks
 for Everything, Julie Newmar, EUA, 1996) dir.: Beeban Kidron
 PEIXE CHAMADO WANDA, UM (A Fish called Wanda, ING, 1988) dir.: Charles Crichton
 PETITS ARRANGEMENTS AVEC LES MORTS (FRA, 1994) dir.: Pascale Ferran
 PREUVE D'AMOUR (FRA, 1987) dir.: Miguel Courtois
 PRISIONEIRO DO RIO, O (Prisoner of Rio, EUA, 1988) dir.: Lech Majewski
 QUEM VAI FICAR COM MARY? (There's something about Mary, EUA, 1998) dir.: Peter
 & Bobby Farrelly

- QUINTO ELEMENTO, O (The fifth element, EUA, 1996) dir.: Luc Besson
 QUINTO MACACO, O (The 5th monkey, EUA, 1990) dir.: Eric Rochat
 RECRUTAS EM DESFILE (Privates on parade, ING, 1982) dir.: Michael Blakemore
 RELÍQUIA, A (Relic, EUA, 1996) dir.: Peter Hyams
 ROXANE (EUA, 1987) dir.: Fred Schepisi
 SÁDICA PERSEGUIÇÃO (Night of the running man, EUA, 1994) dir.: Mark L. Lester
 SELVA VIVA (When the river runs black, EUA, 1986) dir.: Christopher Cain
 SEM FÔLEGO (Blue in the face ou Brooklin Boogie, EUA, 1995) dir.: Wayne Wang e Paul
 Auster
 SICILIANO, O (The Sicilian, EUA, 1986) dir.: Michel Cimino
 T'EMPECHES TOUT LE MONDE DE DORMIR (FRA, 1982) dir.: Gérard Lauzier
 TARDE DEMAIS (Trop Tard, ROM, 1996) dir.: Lucien Pintilié
 TENTÁCULOS (Deep rising, EUA, 1998) dir.: Stephen Sommers
 TESORO DEL AMAZONAS, EL (MEX, 1985) dir.: René Cardona Jr
 TIRO PARA ANDY WARHOL, UM (I shot Andy Warhol, EUA, 1996) dir.: Mary Harron
 TOURO INDOMÁVEL (The raging bull, EUA, 1980) dir.: Martin Scorsese
 TOUT ÇA... POUR ÇA! (FRA, 1992) dir.: Claude Lelouch
 ÚLTIMO MUNDO DOS CANIBAIS, O (Cannibal Holocaust, ITA, 1980) dir.: Ruggero
 Deodato
 UM DIA A CASA CAI (The Money Pit, EUA, 1986) dir.: Richard Benjamin
 VELOCIDADE MÁXIMA 2 (Speed 2: cruise control, EUA, 1997) dir.: Jan de Bont
 VIA APPIA (ALE, 1991) dir.: Jochen Hich
 VIAJE, EL (ARG, 1992) Dir.: Fernando Solanas
 VIDA CONTINUA, A (IRÃ, 1992) dir.: Abbas Kiarostami
 VIDA SEGUNDO MURIEL, A (ARG, 1997) dir.: Eduardo Milewicz
 VOLTA DE MAX DUGAN, A (Max Dugan returns, EUA, 1983) dir.: Herbert Ross
 WITGENSTEIN (ING, 1993) dir.: Derek Jarman
 XANGADIX (HOL, sem data) dir.: Rudolph Van Den Berg
 YELLOW DREAM (ITA, 1987) dir.: Antonio Climati

TRÊS VOLTAS DO POPULAR E A TRADIÇÃO ESCATOLÓGICA DO CINEMA BRASILEIRO

FERNÃO PESSOA RAMOS

Professor da Universidade de Campinas

O interesse em se trabalhar hoje a questão da representação do popular está no lugar paradigmático que este debate vem ocupando, há décadas, tanto na crítica como na filmografia do Cinema Brasileiro. Ao movimento de retorno à representação do popular, que encontramos em alguns filmes da produção brasileira recente, corresponde um movimento similar da crítica que vai estabelecendo parâmetros e reservas como já fazia há trinta anos. Movimento este da cultura “fim-de-século” que poderíamos chamar de *pós-popular*: após os embates cheios de som e fúria dos anos 60/70, temos agora uma reciclagem da temática que traz em si a camada verniz que costuma cercar a elaboração “pós” de alguns outros procedimentos estilísticos e quadros temáticos no campo das artes. O *pós-popular* brilha com todos seus efeitos lacrimosos, provocando inclusive o mesmo reconhecimento internacional. Para dar um pouco mais de cor a este verniz do *pós-popular*, que cobre diversas obras da recente filmografia nacional, esta comunicação irá abordar três momentos paradigmáticos da constituição da idéia do popular no cinema brasileiro, apontando-os como caminhos em direção a um impasse que desemboca na representação do escatológico. Estes três momentos são designados como quadros ideológicos de razoável definição, atraindo em torno de seu eixo um conjunto de produções artísticas (das quais abordaremos os filmes) e intelectuais (das quais abordaremos alguns livros e críticas). São chamados de “volta” na medida em que parecem dar círculos em torno de si mesmo, apontando, a partir de um impasse, para superação de suas contradições (de uma volta à outra) até a cortina final do escatológico.

As três voltas, ou rodopios, do popular dentro do horizonte da cinematografia brasileira são os seguintes:

PRIMEIRA VOLTA – O POPULAR NEGATIVO

a) *O popular sujo & feio* – No principal veio do pensamento sobre cinema, dentro do período mudo brasileiro, a representação do popular é visto como algo que deve ser evitado. As condições de vida precárias da população, suas tradições culturais e mesmo sua constituição física predominante são vistos como aspectos a serem evitados. A representação do popular é caracterizada como representação de um universo baixo e disforme que obstaculiza a afirmação de um cinema nacional. A esta dimensão do popular sobrepõe-se a elegia, com traços positivistas, do “progresso”, do universo urbano e das conquistas industriais.

A crítica de cinema da revista *Cinearte* reflete este recorte ideológico que encontramos de modo difuso nos escritos de cineastas e críticos do período mudo.

Trata-se de uma visão do cinema que busca dar ênfase à representação do urbano vinculado a uma noção de progresso que, muitas vezes, se opõe à representação das condições de vida do povo, consideradas como “feias e sujas”. Este é o quadro ideológico que predomina durante os anos 20 no Brasil, perdurando até o início do sonoro. Favelas e cortiços, tradições populares, como o samba ou o candomblé, estão por completo distantes do universo do progresso e, como tal, o contradizem e devem ser evitadas. A fisionomia do povo brasileiro é considerada “não fotogênica”, a partir dos padrões defendidos pelos articulistas de *Cinearte*, por exemplo. Nas críticas de Adhemar Gonzaga é proposto explicitamente que se deixe de lado “esta mania de filmar índios e negros”. A luta de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima contra o cinema documentário também caminha neste sentido. Na diferença entre filme “posado” e “natural” está nitidamente embutida a má vontade dos críticos com relação a algumas paisagens, nem sempre abonadoras, que surgem na tela. A abertura do documentário para o acaso e a improvisação, contrapõe-se o estabelecimento de ambientes “higiénicos”, construídos de modo a estampar a urbanidade. O Brasil negro e popular é o Brasil feio e sujo que deve ser evitado. Como diz o editorialista de *Cinearte*, em 28/4/1926:

quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras “avis-rara” desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? (...) Ora vejam se até não tem graça deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banhando num e cousas deste jaez.

A partir dos anos 60, há toda uma crítica cinematográfica com nítida sensibilidade para o universo da representação popular. Esta sensibilidade se estrutura a partir de um sentimento misto de indignação e espanto direcionado ao contexto ideológico predominante nos anos 30. Em *Humberto Mauro, Cataguase e Cinearte*, de 1974, Paulo Emilio Salles Gomes estabelece o tom crítico em relação ao discurso do *popular sujo & feio*, tom este que é mantido por Ismail Xavier em *Sétima arte: um culto moderno* e por Maria Rita Galvão em *Crônica do cinema paulistano*. O contexto ideológico que cerca esta crítica pode ser aproximado do universo que marca a abertura para as formas de expressão popular, caracterizado, a seguir, na Segunda Volta, como a “elegia do popular”. Mesmo se estes livros não têm por objeto especificamente a questão da representação do popular, é nítido o tom de espanto e indignação ao se defrontarem com o discurso que lida com o popular a partir de adjetivos desabonadores. O que permite e dá substância ao tom de espanto é a progressiva valorização da temática e forma de expressão popular, valorização que marca, em seu eixo central, a crítica e a produção cinematográfica no Brasil a partir dos anos 50.

- b) *O Popular Alienado* – Esta “volta” aparece em forma complexa por se relacionar dinamicamente com o conjunto ideológico do popular folclórico. Na realidade, mais do que uma visão negativa, temos aqui uma visão instrumental da cultura popular. O objetivo central é a transmissão de um conteúdo político à consciência popular. No entanto, embora exista uma evidente atração pelo universo popular,

persiste uma extrema desconfiança para com as formas de expressão do povo. A afirmação da cultura popular com “alienada” parece ser o último discurso do “saber” neste setor, sustentado de maneira plena antes dos questionamentos pós-estruturalistas dos anos 60. É dentro desta linha de questionamento, ainda aqui ausente, que iremos desembocar na impossibilidade da representação popular e na saída escatológica. Neste momento, no entanto, ainda permanece uma certa inocência sobre uma instância de “saber”, a dos jovens revolucionários de classe média que, a partir de um ponto de vista privilegiado, podem definir o que é ou não é cultura popular.

Neste recorte, a classe média e a parcela conscientizada do povo, possuem o “saber” político que pode e deve ser transmitido ao povo alienado. Dentro desta visão, que marca o primeiro Cinema Novo, o “saber” político revolucionário deve ser sobreposto, de modo instrumental, às formas populares, em si mesmas consideradas como fonte de alienação. Futebol, samba, candomblé, são vistos de modo negativo na medida em que constituem um mundo em si mesmo e não interagem com a totalidade que o saber político reivindica. Este discurso é característico dos Centros Populares de Cultura da UNE, em particular nos textos de seu ideólogo Carlos Estevam Martins. Apesar de serem conhecidas as arestas existentes entre o CPC e o grupo central do Cinema Novo, é nítida a influência da ideologia do estigma alienador da cultura popular em filmes-chave do movimento cinemanovista como *Cinco vezes favela* e *Barravento*.

Na *Anteprojeto do Manifesto do CPC*, Carlos Estevam Martins estabelece uma interessante tipologia da arte popular dividida em: a) arte do povo; b) arte popular; c) arte popular-revolucionária. A arte do povo é definida de forma negativa como “uma produção de comunidades economicamente atrasadas (...) que floresce no meio rural”. (...) “Ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”, ou ainda “uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada”. A este campo corresponde a arte popular folclórica que será analisada adiante, a partir de um ponto de vista distinto. O segundo tipo, a arte popular, cobre, para Martins, o campo da arte urbana de massas, dentro do circuito que hoje chamaríamos de indústria cultural. Segundo o teórico trata-se de “produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, aturdi-lo em vez de despertá-lo para a reflexão e consciência de si mesmo”. Já a arte popular revolucionária, a eleita pelos militantes do CPC, deve ser entendida como “formalização das manifestações espontâneas do povo”. Na arte popular revolucionária, o artista deve “realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição”.

Podemos adiantar que, no caso do cinema, esta “sintaxe das massas” corresponderia aos cânones da chamada narrativa clássica, o que nos leva ao centro dos conflitos entre o grupo cinemanovista e a ideologia do CPC. O “laborioso esforço” de destração, a uma forma narrativa que, historicamente, estava sendo questionado em todo mundo neste instante leva ao distanciamento entre os dois grupos, apesar de algumas tentativas de teorização conciliatórias. Na realidade, no grupo cinemanovista já germina em raiz a visão da arte popular que iremos chamar

a seguir de *popular estrutural* e que vai encontrar sua primeira formulação mais concreta no manifesto “A Estética da fome” de Glauber Rocha. No entanto, embora o distanciamento seja claro, é ainda nítida a presença nos filmes e escritos de diretores do Cinema Novo, no início dos anos 60, da visão da cultura popular como fonte de alienação. A divergência com o CPC parece estar localizada não tanto neste aspecto, mas em como lidar com o efeito alienador das manifestações religiosas, esportivas, culturais do povo. O grupo cinemanovista caminha cada vez mais para uma posição crítica de obras como *O pagador de promessas* que, utilizando-se da “sintaxe das massas”, veiculam um conteúdo popular, dentro da cartilha CPCista (Estevam Martins, inclusive, elogia explicitamente a proposta estética de filmes como *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador*, para desespero do grupo cinemanovista). A proposta destes é, cada vez mais, a de “estourar” com a sintaxe encontrando, neste questionamento, a verdadeira dimensão popular, como veremos a seguir. A “sintaxe popular” do folclore e da indústria cultural é recusada em sua totalidade. O diálogo com a visão do “popular alienado” é, no entanto, bastante presente em filmes e escritos do primeiro Cinema Novo e servirá como motivo para a severa autocritica que acompanha a eclosão da *elegia do popular*, já nos anos 70. Há toda uma tentativa da crítica contemporânea em negar esta dimensão ideológica à obra de Glauber Rocha, e outros cineastas do Cinema Novo, por meio de uma análise filmica que aproxima o campo do *popular alienado* ao campo do *popular estrutural*, abordado adiante. Em meu ponto de vista, esta tentativa acaba por deformar duplamente o campo de análise: inicialmente por basear-se em uma análise filmica que, a partir da abordagem de detalhes, encontra campo para uma abertura excessiva da interpretação; e, segundo, na sobreposição de um contexto ideológico, sem dúvida presente no contexto histórico de onde parte a análise, mas que se encontra ausente no contexto histórico da feitura do filme. Creio que estes elementos serão esclarecidos de modo mais definido adiante.

SEGUNDA VOLTA – O POPULAR POSITIVO

O Popular Folclórico e Exótico – A valorização folclórica das tradições populares ocorre a partir de um nítido deslocamento do *popular feio & sujo*, conforme visto no primeiro item. Aqui a representação do popular é exaltada como matéria exótica e obtendo inserção plena na narrativa filmica. Podemos encontrar este traço atravessando horizontalmente a produção da Vera Cruz e da produção paulista da época, de *Caiçara* a *O cangaceiro*, chegando a *O pagador de promessas*.

No discurso que sustenta a criação da empresa Vera Cruz e na temática de seus primeiros filmes, sente-se a influência difusa de uma preocupação com a figuração do popular como exótico-nacional, de modo a atingir o mercado externo. Em função, inclusive, do grande número de “oriundi” italianos na empresa, a estética neo-realista surge como referência, numa digestão contraditória de seus postulados, em que o modo de produção é descolado da representação do popular. Dentro deste viés, que explora o popular como exótico, a produção paulista do início dos anos 50 move-se dentro da tradição narrativa clássica, deixando ao largo a tensão estilística própria das obras mais provocativas do neo-realismo. Grande parte dos sucessos internacionais do Cinema Brasileiro pode ser debitada a este estampar do popular,

no modo folclórico. Um dos principais gêneros de nossa filmografia, o filme de cangaço, explora nitidamente o filão folclórico, como podemos ver, inclusive, numa manifestação temporã deste recorte, em *O cangaceiro* de Anibal Massaini. É este universo do popular folclórico que irá servir de combustível às críticas ácidas que Glauber faz, em “A Estética da Fome”, à recepção digestiva da representação do popular pelo espectador nacional e internacional.

O popular-folclórico irá figurar as expressões culturais e religiosas populares como universo distante, estabelecendo, na medida desta distância, seu interesse como objeto exótico. O filme *O caiçara* pode servir aqui de paradigma para uma tentativa de definição do *popular folclórico*, ao sintetizar, na distância de classes dos protagonista que se apaixonam, a distância e o isolamento geográfico das tradições populares que são valorizadas por este olhar. O fascínio, através da distância com o universo do outro, é manifesto por meio de romance e mistério. Nada melhor do que uma ilha com suas tradições para significar este contexto. O eixo paixão e cultura popular encontra-se igualmente na trama de *Argila*, analisada adiante. No caso de *O caiçara* a narrativa é límpida e clássica, girando em torno deste estampar do popular, em longas cenas descritivas, que são incorporadas à trama às vezes através de parca motivação ficcional. O folclórico é fotografado, representado, como espetáculo à parte, como um extra para o público. É interessante notar que o *popular folclórico* surge como uma evolução do *popular feio & sujo*, constelando-se de modo pleno no pós-guerra. É significativo que, nesta época, o discurso depreciativo para com a cultura popular tenha desaparecido por completo do horizonte, sendo progressivamente substituído pela valorização folclórica.

Já na década de trinta, dentro de um universo próximo ao que sustenta a representação do popular na Vera Cruz, podemos encontrar na produção ficcional e documentária de Humberto Mauro traços evidentes de uma tentativa de valorização do popular que, sub-repticiamente, trava um diálogo crítico com o horizonte descrito na primeira volta. Aqui, no entanto, o *popular folclórico*, mantendo sempre seu traço distintivo que é o da distância e do exotismo, desdobra-se, ou é recoberto, pelo discurso cientificista. Além de exótico, ou exatamente por ser exótico, o popular deve ser classificado, analisado, preservado. Exemplar deste discurso é *Argila* (1940) em que o choque entre a cultura popular e o universo da alta sociedade é mediado por uma confusa afirmação da arte popular. É neste sentido que o embate do filme, o desafio da lógica da protagonista, é conferir à cerâmica marajoara valor cultural equivalente ao universo reconhecido da estética greco-romana. A este tema retornamos diversas vezes durante o filme sendo uma das principais preocupações da personagem central o desenvolvimento de campanha para valorização da distante manifestação artística marajoara, encarnada, em um cruzamento singular, pelo artesão popular local. O popular e o exótico aqui congregam-se de modo pleno, formando, nesta união, como o símbolo de uma distância que iria atormentar o cinema brasileiro nas décadas seguintes. O diálogo intenso com a ideologia do *popular feio & sujo*, está presente por meio de uma sobreafirmação que, para fazer-se valer, incide também sobre a elegia dos valores éticos da gente do povo.

Próximo ao discurso da dimensão educativa do cinema, que predomina nos anos 30 como sustentáculo do apoio oficial à atividade cinematográfica, podemos sentir na produção documentária de Mauro junto ao INCE, e em algumas de suas palestras

radiofônicas, uma preocupação cientificista, de forte cunho positivista, sem dúvida influenciada pelo nacionalismo cultural de Roquette-Pinto. É esta concepção que irá servir de cobertura ao discurso do *popular folclórico* em seu diálogo implícito com a ideologia do *popular feio & sujo* que até então predomina no Cinema Brasileiro. Afirmando de novo a distância, o popular surge então como algo a ser dissecado e, principalmente, classificado. Esta preocupação, já nítida em *Argila*, é também manifesta de forma prática em diversos de seus documentários, feitos durante os anos 30, 40 e 50. Talvez pudéssemos estabelecer aqui uma subdivisão interessante no *popular folclórico*, classificando este modo particular como *cientificista*. No documentarismo dos anos 70, encontramos uma manifestação bastante próxima, também encoberta por um viés preservacionista, na série de curtas-metragens produzida por Thomas Farkas no Nordeste em 1967 e 1968, conhecida como *A Condição Brasileira* (*A erva bruxa, Casa de farinha, Jaramataia, Padre Cícero, Rastejador, Beste, Visão de Juazeiro*, entre outros).

A Exaltação do Popular – Na década de 70, após um período crítico em que se amargam e se culpabilizam longamente pela fase (agora superada) do “popular alienado”, expoentes do Cinema Novo, como Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, mergulham na elegia do popular pelo popular, abandonando por completo a antiga visão utilitarista do *popular alienado*. O popular agora não serve mais como instrumento de contato com o povo para a veiculação de uma ideologia, de um saber social, mas é valorizado em si mesmo. A mudança é nítida em um diretor como *Nelson Pereira dos Santos* dentro de um filme como *Amuleto de Ogum*. A religião popular agora a ter um poder transformador em si mesmo, bem distante das representações da cultura popular como fonte de alienação que vemos em *Rio 40°*. Em si mesmas, as religiões afro-brasileiras são exaltadas como a manifestação mais pura e evidente da possibilidade de as classes populares traçarem seu próprio destino a partir de suas próprias formações ideológicas. O manifesto de Nelson Pereira dos Santos *O Cinema e a cultura popular* serve aqui como ilustração deste recorte do popular em que a ode à cultura popular é estabelecida sem reservas e com má-consciência. É nítido neste texto a tentativa de se recuperar o tempo perdido e o deslumbramento com o horizonte que agora pode ser afirmado sem reservas. É esta mesma autocrítica que irá sustentar a *impossibilidade do popular*, característica da Terceira Volta, mas aqui o campo da afirmação ainda é possível.

Cacá Diegues é outro cineasta que se movimenta dentro deste quadro em filmes dos anos 70/80 como *Quilombo, Xica da Silva, Bye Bye Brasil* e mesmo *Quando o carnaval chegar*, em que traça um diálogo com o universo da chanchada. É dentro, portanto, do recorte exaltativo que o Cinema Novo irá (tardiamente se o compararmos com a geração do Cinema Marginal) se defrontar com o gênero. Seria interessante acompanhar o relacionamento do Cinema Novo com a chanchada estabelecendo uma graduação com as constelações progressivas da idéia do popular. Na tentativa de normatização estética do Cinema Brasileiro feita por Glauber em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963, a chanchada é sem dúvida a grande ausente, principalmente se levarmos em consideração o espaço que ocupa nos anos de sua formação. Nem ao menos uma avaliação negativa é destinada ao gênero como as diversas outras polêmicas que o diretor estimula durante o livro. Isto talvez sugira uma dificuldade de avaliação aliada a uma simpatia ou antipatia que tem por traço a

necessidade de permanecer oculta. Seja qual for a razão, o fato é que a chanchada não é digerível para o primeiro Cinema Novo e deve esperar o estômago bem mais voraz da geração seguinte do Cinema Marginal para ter seu posicionamento estabelecido na cinematografia brasileira contemporânea. A visão da questão do popular para o primeiro Cinema Novo é ainda bastante nebulosa como é nítido em *Barravento*, podendo ser exemplificada pela evolução do personagem de Antonio das Mortes entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*. É nítido no segundo filme a inflexão plena e explícita da má-consciência, própria ao *popular exaltativo*, sobre o matador ainda convicto, seguro e sujeito de suas ações em *Deus e o diabo*. Entre “santa” do segundo filme e o “beato” a inflexão também é similar sendo destinada à segunda, uma beata religiosa, o papel de preservação de altos ideais populares. É grande a distância percorrida pela religiosidade popular em Glauber entre a tosca representação da alienação religiosa em *Barravento* até a recuperação de seu poder revolucionário, cuidadosamente reiterada, de *O dragão*. Não há também como deixar de sentir, neste percurso, a importância do questão religiosa para o diretor que toma forma sempre intrinsecamente ligada à questão da representação do popular. Ou, invertendo-se os termos da equação, poderíamos dizer que a distância para com a alteridade que é a representação de uma classe social que não é a sua, em Glauber, a forma de um diálogo com uma formação religiosa que também não é a sua. E a má vontade, para não dizer o desprezo, que lhe dedica em alguns de seus filmes anteriores ao exílio pode ser entendida pela distância, ainda maior, que encontramos entre sua formação religiosa protestante e o universo da religiosidade negra. Choque, portanto, entre os cantos e a espiritualidade protestante praticada com convicção por Glauber no início de sua adolescência e o êxtase e a entrega, a negação e a introversão, o transe, próprio à cultura religiosa de origem africana. É neste choque (que em si mesmo, em meu ponto de vista, sobrepõe-se e determina a oscilação própria à sua situação de classe perante o popular), que iremos encontrar um dos eixos mais produtivos para se entender o dilaceramento barroco do jovem Glauber.

O saber que era o do cineasta quando do *popular alienado* encontra-se agora deslocado e questionado, embora a possibilidade da palavra ainda persista. Na realidade não há aqui saber nenhum. O ponto de vista que domina na *exaltação do popular* vê, a partir de um ponto cego, a perspectiva que antes distinguiu com arrogância o que era ou não popular revolucionário. Na *exaltação do popular* cabe apenas dar voz a uma constelação cultural que, em si mesma e por si mesma, provoca êxtase e deslumbramento. Permanece, no entanto, uma forma de saber negativa que, mesmo ela, seria a seguir questionada e negada. A Terceira Volta é perversa e no aniquilamento de qualquer impositação do sujeito – aniquilamento que toma emprestado ao pensamento pós-estruturalista, em que se baseia – irá inclusive questionar a possibilidade de se mostrar o popular a partir deste recuo do sujeito que o desloca a uma posição onde, na realidade, ainda preserva sua capacidade de admiração.

Um dos pontos mais delicados do *popular exaltativo* são suas recorrentes escorregadelas na direção do que poderíamos considerar como um subtipo desta representação do popular: o *popular populista*. Escorregadelas nesta direção, em geral lacrimosa, se não comuns, acontecem em algumas das obras-chave de Nelson e Cacá mencionadas acima. Este recorte também combina de modo enfático com o

popular conforme aparece em diversas obras da produção brasileira contemporânea, o *pós-popular*, conforme referido acima. Bem exemplificativo desta convergência *pós-populista* é o filme *Central do Brasil* de Walter Salles, em que a temática cinemanovista é retomada a partir do recorte *popular exaltativo* dos anos 70. A filiação, a qual constantemente se refere o diretor, não é portanto com o Cinema Novo como um todo, nem com os dilemas, descritos a seguir, que irão desembocar na *impossibilidade do popular* e na *saída escatológica*, mas com esta parcela do movimento que, nos anos 70, adere de modo pleno ao que venho chamando de *exaltação do popular*. Embora a densidade e o clima homogêneo do filme sejam inegáveis, a questão da representação do popular adquire de forma inegável o verniz *pós* que encontramos, com relação a outros temas em gêneros, em outros filmes do diretor. O *pós-popular* traz em si a imagem já cristalizada como popular (até as locações do Cinema Novo se repetem). A temática, agora um pouco mais carregada na lacrimosidade, trabalha com uma fotografia que acentua o verniz que percorre a narrativa como o todo. O reconhecimento internacional também é o mesmo, o que parece haver condenado o cinema brasileiro a um campo imagético estático através dos tempos.

O Popular Estrutural – Aqui a elegia do popular dá-se frisando que a “verdadeira” dimensão do popular pode ser alcançada somente por meio do questionamento das formas “burguesas” de representação. E o que vem a ser estas formas? A representação do popular é valorizada se, e somente se, vier acompanhada de um questionamento formal do classicismo narrativo (no caso do cinema leia-se tradição dramaturgica que vem de Griffith, manifestada principalmente através do cinema produzido a partir da forma de produção hollywoodiana). Este classicismo é considerado como forma burguesa e portanto, intrinsecamente, anti-popular, independente da mensagem que veicula. Centra-se aqui os conhecidos embates, mencionados atrás, entre parte do grupo cinemanovista e o CPC de Estevam Martins. O universo da cultura popular só é, portanto, valorizado se vier expresso por meio de transformação estrutural do discurso que está sustentando esta representação. No caso do Cinema Brasileiro a manifestação mais clara do *popular estrutural* são as propostas contidas em *A estética da fome*, de Glauber Rocha. O *popular estrutural* é a corrente mais fértil do Cinema Novo e a que o caracteriza de modo mais marcante. Trata-se de representar o popular de maneira a que subverta sua forma, por meio de uma postura agressiva que não possa ser absorvida sem incômodo. O trabalho e as propostas de Brecht tiveram certa influência nesta tendência dentro do cinema brasileiro se bem que com um forte viés de agressão nem sempre presente no autor alemão. Podemos dizer que também aqui o popular ainda é visto com desconfiança, na medida em que necessita da meia sola estrutural para poder-se expressar. *Deus e o diabo na terra do sol* pode ser citado aqui como exemplo característico do *popular estrutural*. A análise filmica proposta em *Sertão mar* de Ismail Xavier demonstra a inserção da análise neste universo, ao buscar estabelecer um deslocamento de *Barravento* do universo do *popular alienado* para o *popular estrutural*, o que parece ser necessário para a valoração positiva do filme.

TERCEIRA VOLTA – A IMPOSSIBILIDADE DO POPULAR OU A SAÍDA ESCATOLÓGICA

O livro-chave para compreendermos a Terceira Volta é *Brasil em tempo de cinema* de Jean-Claude Bernardet. O filme chave para compreendermos a Terceira Volta é *Terra em transe*. Nesta volta a representação do popular é taxada como uma impossibilidade na medida em que feita por uma classe social que não é aquela que se quer representar. Deduz-se daí uma necessária homologia entre aquele que representa e aquele que é representado, algo que é dado como evidente. *Brasil em tempo de cinema* é um livro bastante influente em sua época que sintetiza (apesar de não abordar diretamente o filme) os dilemas expressos pelo poeta protagonista de *Terra em transe*. Aqui o popular, a proximidade do popular, é vista pela lente da má-consciência. Não há saída possível a não ser o desespero pela evidência da não homologia de classe que impede a entrada no éden popular pela via da semelhança. Esta é uma pecha de forte carga emocional para a geração que amadureceu no início dos anos 60. A auto-exclusão do popular é vivenciada com forte sentido de culpa pela fratura social que é evidente na sociedade brasileira. Os extremos de agonia que geram esta postura irão levar à explosão escatológica no final da década (na época chamada de “irracionalista”). A transição de Glauber da *Estética da fome* é mais uma vez aqui paradigmática.

O berro escatológico já está completamente armado na *impossibilidade do popular*. Da mistura da necessidade do popular-estrutural com a má-consciência pela fratura irrecuperável na identidade do cineasta com o popular, emerge a tradição escatológica que irá dominar, em diferentes intensidades, boa parte da produção brasileira dos anos 70. Por tradição escatológica quero designar não só a fragmentação narrativa e o deslocamento do eixo diegético construído por meio de personagens e intriga, mais ou menos linear, mas, principalmente, a exasperação do tom dramático e a representação do universo “baixo”. Berros exacerbados, agonias prolongadas, risos desmedidos, gozos repetidos, sordidez detalhada, babas de comida, vômitos, muito sangue, tortura, procedimentos diversos de irritação e agressão do espectador, conformam este horizonte. São as estruturas de agressão que têm forte incidência tanto no teatro como no cinema brasileiro dos anos 60/70. A agressão reiterada como estratégia de relacionamento com o público, a constante necessidade de desorientá-lo e agredi-lo, golpeando suas expectativas, pode ser vista como consequência de um processo de frustrações que ocorre no âmago das ambições artísticas de toda uma geração nos anos 60. É resultado da impossibilidade de uma identidade, de uma entrega plena sem críticas, a esta alteridade que são arte e as tradições populares. A tradição escatológica é sintetizada em seu conjunto por meio da geração que encarna o Cinema Marginal, mas tem suas raízes fincadas no conjunto do cinema brasileiro.

OS AFETOS DO LIMITE

FRANCISCO BONORA
Universidade Federal Fluminense

Mário Peixoto, misterioso, morador solitário do sítio do Morcego, conhecido como o diretor do filme *Limite*, rico, de modos aristocráticos, foi um homem que fez, da sua relação com a arte, uma prática de pensamento.¹ Entendemos pensamento, no sentido Proustiano. Para Proust, pensar não é mais uma prática comum, nem a verdade é conseguida com um simples método. O pensamento deixa de ser algo imanente ao sujeito humano. Não há uma boa vontade no pensamento e sim o pensamento traz nele o direito à verdade.² O que levou Deleuze a dizer:

A crítica de Proust toca no essencial: as verdades permanecem arbitrárias e abstratas enquanto se fundam na boa vontade de pensar. Apenas o convencional é explícito.(...) De fato, a verdade não se dá, se trai; não se comunica, se interpreta; não é voluntária, é involuntária (Deleuze, 1987: 94).

Proust diz que para pensarmos é preciso que algo nos force a pensar. E este algo para ele são os signos – para Platão era a contradição no sensível. O ciumento está a todo o momento interpretando os signos emitidos pelo ser amado, e sofre porque, mesmo constatando a preferência do ser amado, o amante sabe que esta preferência ainda exprime um “mundo possível” do qual ele não faz parte (Deleuze, 1987: 8). Porém, para Proust, existem quatro tipos de signos de naturezas distintas, são eles os mundanos, os amorosos, os sensíveis – estes três seriam signos materiais – e os da arte – que seriam signos espirituais. Nesse sentido, os signos da arte são os superiores “ porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida (Deleuze, 1987: 41). É na busca deste algo mais que a arte pode nos dar que caminham alguns artistas. Vertov, por exemplo, queria ultrapassar a percepção humana,³ e para isso era indispensável “libertar a câmera da escravidão que a imperfeição do olho humano a submetia”, pois, assim, “ele construiria um homem mais perfeito que Adão” (Granja, 1981: 43). Então o artista quer ser Deus? Parece que sim. O cineasta português Manoel de Oliveira, no filme *Sob o céu de Lisboa* de Wim Wenders, reflete sobre o assunto e nos diz:

-
1. Sobre a biografia de Mário Peixoto, consultar os livros de Saulo P. de Mello, e o projeto LIA, que está sendo desenvolvido na UFF. Para uma pesquisa mais aprofundada, o Arquivo Mário Peixoto.
 2. Este texto segue uma linha de estudo do cinema que vem sendo desenvolvida pelos professores Cláudio Ulpiano e Francisco Elia, nos cursos “Cinema e Filosofia”.
 3. Segundo Bergson, a percepção humana é reducionista e interessada, por isto ele queria liberar o pensamento da sua influência para atingir a matéria em si.

nós queremos imitar Deus e por isso há artistas, artistas querem recriar o mundo como se fossem pequenos deuses e fazem uma série, um constante repensar a história, sobre a vida, coisas que se vão passando no mundo, que a gente crê que se passaram, mas porque acreditamos na memória, porque tudo passou, quem nos garante que isto que nós imaginamos que se passou, se passou realmente. A quem devemos perguntar? Este mundo, nesta suposição é, é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória.

Se o artista é um criador, é porque a arte é uma criação, ela é o novo, um mundo novo, o que nunca foi visto, ela não se submete a nada, não há modelos. O que há é um agenciamento que afirma uma independência e produz o novo. O cineasta brasileiro Rogério Sganzerla cita o nome de uma infinidade de outros cineastas dos quais ele aprendeu alguma coisa. Ele fala da necessidade de citar o cinema em geral, nos seus filmes. Porém, a medida disto está sintetizada no seguinte pensamento: “Mas, para um cineasta, vale mais ser influenciado por Godard do que por um poeta como Manoel Bandeira. Aliás, eu não recebo influências, eu roubo idéias para melhor afirmar a minha independência frente a esse ou a outros cineastas.”⁴

Que o artista deve afirmar sempre a liberdade do seu processo de criação, foi o que nos colocou de uma forma muito clara o cineasta Russo Andrei Tarkovski, ao dizer:

A mais absoluta prova de genialidade que um artista pode dar é não desviar-se nunca da sua concepção, da sua idéia, do seu princípio, e de fazê-lo com tanta firmeza que nunca perca o controle sobre esta verdade, não renunciando a ela mesmo que isto custe o prazer do seu trabalho (Tarkovski, 1990: 90).

Quantas verdades há nestas palavras no que diz respeito a Mário Peixoto. Mário foi absoluto, original e firme no seu caminho. Um grande artista, um grande pensador. Deixou-nos uma obra de vulto, tanto no cinema como na literatura. Assim, a arte produzida por um pensador tem uma só função: nos obrigar a pensar. Ao entrarmos em contato com este tipo de arte, nós nos elevamos, como queria Álvaro de Campos, pois para ele; “a função da arte não é agradar, o prazer é aqui um meio; não é neste caso um fim. A finalidade da arte é elevar” (F. Pessoa, 1976: 85).⁵ Assim, ao entrarmos em contato coma obra de arte, nós fortalecemos nossas vidas, pois a arte é liberadora de afetos. Os afetos não se confundem com os corpos, apesar de ser através dos corpos que se expressam. O afeto vem diretamente do tempo. O afeto surge quando se ultrapassa a afecção.

Contudo, devemos estar atentos para o fato de que existe um tipo de arte que não se enquadra nestas definições por ser uma arte orgânica,⁶ com finalidades funcionais e de apaziguamento, uma arte facilmente reconhecível, uma arte da representação, cópia da cópia, já que ela é a cópia deste mundo sensível e este mundo sensível, de acordo com Platão, seria a cópia de um mundo inteligível. Não é desta arte que estou falando e sim da arte que não aceita modelos, ao contrário, rompe

4. Entrevista citada por Jean-Claude Bernardet no livro *O vôo dos anjos*, Brasiliense, p. 198.

5. Álvaro de Campos é um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

6. O conceito “orgânico” é usado por Worringer no livro *A arte gótica*, para classificar a arte clássica grega.

com os modelo e produz a si própria. O filme *Limite* busca uma superação da “forma humana”, um ultrapassamento da tríplice raiz da finitude: as forças da vida orgânica, o trabalho e a linguagem. O filme propõe um encaminhamento para a constituição de um ser superior, como o super-homem de Nietzsche (Deleuze, s.d.: 175-9). A própria palavra LIMITE se desfazendo, já nos créditos do filme, é sugestiva neste sentido. Otávio de Farias percebeu bem isto ao mostrar que o filme é um grito de alerta que diz:

*atenção!, não acreditem na felicidade daquela união, na tranquilidade daquele passeio, naquele emprego aparentemente estável – isso é instável, passageiro, batido e rebatido pelas ondas, escorregadias e mutáveis como a nuvem que passa ligeiro – o desânimo daqueles infelizes só pode aumentar e tem fatalmente que ir ter a esse barco, onde os encontramos reunidos e definidos por esse ritmo de angústia e desespero, de morte e não de vida.*⁷

Mas *Limite* vai além de mostrar os limites impostos à vida. Como obra de arte ele rompe estes limites e liberta a vida do processo de julgamento que lhe foi imposto pelo conhecimento. A vida já é um valor supremo, não cabe aí nenhum julgamento, como queria Nietzsche (Deleuze, s.d.a: 150-5).

* * *

Nossa interpretação de *Limite* se baseará na classificação das imagens cinematográficas que o filósofo Gilles Deleuze desenvolveu. Antes porém, cabe ressaltar que um dos pilares de sustentação das teorias de Deleuze encontra-se no pensamento do filósofo Henri-Louis Bergson. Em Bergson há uma nítida busca de levar o pensamento a entrar em contato com a matéria em si, antes do surgimento do vivo, do esquema sensório-motor, do intervalo. Neste sentido, Bergson nos mostra que existem dois tipos de sistemas de imagens. O primeiro sistema é acentrado, no qual todas as imagens se combinam com todas as imagens em todas as direções e por todos os lados. Aqui, a ação e a reação são imediatas e proporcionais. Isto quer dizer que é um sistema de imagens anterior ao surgimento do vivo. Porém, em algum lugar deste primeiro sistema de imagens, surge um pequeno intervalo, a ação e a reação deixam de ser imediatas. Neste momento surge o vivo, ou seja, um esquema sensório-motor, um centro de indeterminação, e as imagens agora passam a se reportarem a este centro. Bergson mostra bem que este esquema sensório-motor acompanha do vivo desde os organismos inferiores até os vertebrados superiores (Bergson, 1990: 18 e 40).

Porém, antes de continuarmos, vamos esclarecer duas questões. Primeira: qual é a relação da matéria com a imagem, e segunda: como se passa do primeiro ao segundo sistema de imagens. Para Bergson, matéria é um conjunto de imagens. E a passagem do primeiro sistema de imagens ao segundo se dá pela diminuição que a percepção do vivo impõe à matéria. A respeito da matéria e da percepção da matéria, Bergson diz o seguinte:

... há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa

7. Prefácio do livro *Mapa de Limite*, p. 18.

representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e de maneira mais geral, nossas funções (Bergson, 1990: 26).

Logo, a percepção do vivo é, além de reducionista, interessada. Um bom exemplo disso Deleuze nos dá referindo-se às percepções do carrapato. Diz ele:

Na maior parte dos casos, a alma contenta-se com poucas percepções claras e distinguidas: a do Carrapato tem três delas, a percepção da luz, a percepção olfativa da presa e a percepção tátil do melhor lugar, e todo o resto na imensa Natureza, que o Carrapato todavia expressa, não passa de aturdimento, poeira de pequenas percepções obscuras e não-integradas (Deleuze, 1991: 139).

O que Bergson está nos dizendo é que a percepção por ser interessada e reducionista, não entra nunca em contato com a matéria pura. Para tocarmos a matéria nela mesma, teríamos que alcançar a percepção pura, ou seja, uma percepção sem memória. Na percepção pura, diz Bergson, “a realidade das coisas já não será construída ou reconstruída, mas tocada, penetrada, vivida (Bergson, 1990: 51). Assim estaríamos devolvendo a percepção às coisas e voltando ao primeiro sistema de imagens. O que está acontecendo aqui é o desejo de se abandonar a percepção subjetiva rumo à percepção objetiva. Segundo Deleuze, este foi o projeto cinematográfico de Vertov.⁸ Esse cineasta russo pensava da seguinte forma:

Até agora, violentamos a câmara de filmar e obrigamo-la a copiar o trabalho do nosso olho, e quanto melhor se copiava tanto mais se considerava o valor da filmagem.

Hoje libertamos a câmara de filmar e vamos fazê-la trabalhar na direção oposta, longe da imitação (Granja, 1981: 41).

A escolha do “Cine-Olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte (Xavier, 1983: 264).

Deleuze mostrou-nos que o cinema tem esta mão dupla. Tanto vai da percepção objetiva à percepção subjetiva, como vice-versa. A percepção da percepção seria a imagem-percepção, uma percepção subjetiva. Ao contrário, quando a imagem não se reporta a nenhum centro de indeterminação, nós teríamos uma imagem objetiva, onde o intervalo e a percepção são devolvidos à matéria.

Mas, no vivo, a percepção está tanto no sensorio como no motor. Isto quer dizer que toda percepção se prolonga em ação. Segundo Bergson, “a percepção tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós (Bergson, 1990: 41). Neste caso surge outro tipo de imagem-movimento: a imagem-ação.

Por fim, no intervalo entre o sensorio e o motor surge o terceiro tipo de imagem-movimento, que é a imagem-afecção. A afecção se forma no momento que a percepção não é mais prolongada em ação e sim absorvida em nosso próprio corpo. É neste tipo de imagem, que não se manifesta mais em movimentos de translação e sim em movimentos de intensidade, que nós vamos trabalhar. Cabe ressaltar que,

8. Ver sobre este assunto, *Cinema 1*, p. 106-13.

de uma forma geral, estes três tipos de imagens se alternam, nos filmes, porém, alguns diretores dão mais preferência a uma do que a outra. Assim, o filme *A paixão de Joana D'Arc* de Dreyer, seria um filme afetivo por excelência; o filme *O homem da câmera*, de Vertov, seria um filme perceptivo; e os filmes de duelos seriam filmes da imagem-ação.

* * *

Com relação à imagem-afecção, Deleuze diz que, no cinema, os afetos estão no primeiro plano e que o primeiro plano é o rosto. O rosto é uma placa refletora, imóvel. Mas, se por um lado, ele perdeu o movimento de translação, por outro, adquiriu movimentos intensivos. Um exemplo clássico neste sentido é o filme *A paixão de Joana D'Arc*, de Dreyer. A intensidade dos primeiros planos desse filme é tão grande que levou Otávio de Farias a confessar:

... a interpretação de Mlle. Falconetti ultrapassa os limites do visto. [...] A Jeanne D'Arc que Ludimila Pitoeff interpretou era facilmente compreensível. [...] A Jeanne D'Arc do film de Marc de Gastyne é compreensível. [...] Mas diante da Jeanne D'Arc de Mlle. Falconetti, que como que renascia a cada cena – como na vida –, sempre mais complexa, quase burra e ao mesmo tempo iluminada, fiquei desconcertado. Senti que havia Jeanne D'Arc... mas não vi Jeanne D'Arc – normalmente concluí que a culpa era minha, já desde que eu sentia a superioridade da criação dela.⁹

O rosto pode nos apresentar duas características. Ele pode ter traços de rostificação quando os contornos são cheios e bem definidos. Este é um rosto reflexivo e a ele geralmente podemos perguntar: o que você pensa? Por outro lado, ele pode ter traços de rosticidade quando as linhas de contorno são fragmentárias, quando os traços escapam do contorno. Este é um rosto intensivo e a ele podemos perguntar: o que você sente? Retire os contornos do rosto e ele se torna intensivo.¹⁰ Os exemplos são muitos no filme *Limite*. Vamos citar alguns: quando o homem do barco está procurando pelo homem do cemitério, e começa a gritar, em uma das seqüências, os planos vão se tornando tão próximos que o seu rosto vai se desfazendo, ficando na tela uma imagem que, se nos fosse mostrada isoladamente, talvez tivéssemos muita dificuldade de identificar ali uma boca humana. Um outro exemplo é o primeiro plano de Taciana na borda do barco, olhando para o infinito após o mergulho do homem. Aquele olho, aqueles cabelos esvoaçantes, e aquelas sombras acabam com qualquer traço de rostificação. Por fim, aquele primeiro plano da Olga no início do filme, enquadrando somente os olhos, tem tanta intensidade ali que se desfaz em milhares de pontos luminosos. Nos três casos aqui citados, o que nós temos é uma desumanização do rosto; são rostos que perderam as suas funções orgânicas, ou seja, perderam suas três características principais, que são a individuação, a socialização e a comunicação, para dar lugar a afetos puros. Só afetos.

Béla Balázs, em seus estudos sobre o primeiro plano do rosto, constatou que o primeiro plano retira o rosto do espaço e o lança em outra dimensão, que ele chama de

9. *O Fan*, número 5, de julho de 1929.

10. Deleuze relaciona os termos rostificação e rosticidade ao estudo que Wölfflin fez dos rostos na pintura do século XVI e XVII.

dimensão da fisionomia.¹¹ Ampliando um pouco o pensamento de Balázs, Deleuze vai dizer que existe um primeiro plano de outras partes do corpo e até dos objetos. Isto porque a grande característica do primeiro é a retirada do rosto, do objeto ou da parte do corpo das coordenadas espaço-temporal. Assim, um objeto em primeiro plano pode liberar afetos, por exemplo, através do brilhante – que é o resultado do encontro da luz com um outro corpo – como na “tesoura” e na “lata d’água”, do filme *Limite*.

Ao acabar com as referências espaço-temporais, o primeiro plano nos coloca em contato direto com os espaços-qualquer. Segundo Deleuze, o espaço-qualquer, seria o elemento genético da imagem-afecção. O espaço-qualquer ou o espaço desconectado é o que dá condições ao surgimento das “conjunções virtuais”, como por exemplo a série de primeiros planos dos objetos necessários para se produzir uma roupa ou ainda a série de rostos da platéia no cinema. Em *Limite*, nós não vemos a cidade, só os seus afetos. Tudo é fragmentado, recortado, inibido, não vemos de forma alguma uma cidade orgânica, funcional. Há um posto de gasolina, luz elétrica, caminhão, ponte, barco, fonte d’água, casas, telhados etc., mas nada tem a menor funcionalidade. Seria mais uma cidade virtual.

O primeiro plano vai nos levar à noção de desenquadramento, que seriam os “ângulos insólitos que não se justificam completamente do ponto de vista das exigências da ação ou da percepção” (Deleuze, 1985: 132). No roteiro que Mário escrever para *Limite*, nós podemos ver a seguinte recomendação: “achar ângulo impressionante para sempre que aparecer roda do trem” (Peixoto, 1996: 49). A preocupação dele com os ângulos era muito grande e o resultado são estes rostos chapados no céu, aquele pé na parte superior da tela, como se o corpo estivesse de cabeça para baixo ou ainda aquela seqüência de fachadas que assumem a posição horizontal enquanto a rua passa para a vertical. Mas, existe ainda uma seqüência em que me parece que o próprio enquadramento é subdividido. Depois que o homem do barco começa a procurar o homem do cemitério, tem um momento que a tela fica preta e lentamente a câmera começa a se deslocar para a direita em direção a uma janela. Ficamos sabendo que a câmera está dentro de uma casa. O efeito cortina aqui é muito bonito. O homem do barco é enquadrado através da janela. Nesse momento a nossa atenção ainda está um pouco presa ao personagem, porém, quando o homem sai do quadro, temos a nítida sensação de que o plano é formado de vários subplanos. Temos o negro lateral, temos a areia e a praia e ao fundo o morro, tudo muito bem dividido. Este plano nos faz lembrar da tela dividida em três por Abel Gance, no seu *Napoleão*, porém, em *Limite*, a divisão se dá no próprio enquadramento. É um enquadramento extremamente elaborado, assim como o é aquele enquadramento da rede dos pescadores estendida, como se fosse uma cortina, que filtrasse a paisagem de fundo, no caso, um barco na areia ou um barco no mar.

Limite tem também suas sombras expressionistas, que é outra forma de manifestar seus afetos. No cinema, é a sombra do pianista quem se libera do jornal, do casaco e do chapéu, saindo em seguida do quadro. Na praia, são as sombras das pessoas que vão entrar em contato com os peixes que serão vendidos. E temos a sombra de uma ave. Além disto, todo o filme é transpassado pelos contrastes do claro-escuro ou do claro-cinza. São sombras das copas das árvores projetadas na água ou

11. Ver texto do autor no livro *A experiência do cinema*.

lançadas contra o céu. São árvores secas ou capinzais que fazem contrastes com a luz. É um jogo de claro-escuro com as ruínas de uma construção. Etc. Inclusive, a valorização de coisas desgastadas pelo tempo, no filme *Limite*, o aproxima do estilo pictórico da pintura do século XVII. O pictórico seria alguma coisa que se oferece ao pintor como modelo, sem que haja a necessidade de se acrescentar nada. O pictórico funda-se na impressão de movimento (Wölfflin, 1989: 40).

Ao estudar os estilos linear e pictórico na pintura dos séculos XVI e XVII, respectivamente, o historiador da arte Heinrich Wölfflin diz que, nas imagens picturais são os “olhos que se tornam sensíveis às mais variadas texturas”, ao contrário do estilo linear em que “as mãos sentiam o mundo dos corpos essencialmente de acordo com seu conteúdo plástico” (Wölfflin, 1996: 37). Por outro lado, Wölfflin diz também que o pictural está em tudo que sofreu um desgaste natural. Neste sentido, como são picturais aquelas fachadas carcomidas das velhas casas, os sapatos velho e furados de um homem,¹² a meia com o fio puxado de uma das personagens, as ruínas das construções, das quais o mato se apoderou, os muros desgastados, as telhas dos telhados cobertas de musgos etc. É como se o estilo pictural revelasse a própria vida passando, nas marcas que o tempo deixa nos corpos, pois, neste estilo, “a sensação vai além do objeto material e penetra nos domínios do imaterial” (Wölfflin, 1996: 37).

Uma outra aproximação interessante, com a pintura, diz respeito à profundidade de campo. No século XVII, a pintura abandona a composição em planos para mergulhar na profundidade de campo. Um dos exemplos que Wölfflin nos mostra em seu livro ilustra bem o ponto onde quero chegar. É o quadro *O Pintor com a modelo*, de Vermeer. Nesse quadro temos a seguinte composição: no fundo do quadro há uma parede com uma luz muito intensa, na frente da qual foi colocada a modelo, o pintor se coloca na frente da modelo numa posição diagonal a esta, do lado direito do quadro. Em planos à frente da posição do pintor estão, do lado esquerdo do quadro e em diagonal com o pintor e entre si, uma mesa, uma cadeira e uma cortina. Esse quadro tem duas características: o tamanho desproporcional da cortina no primeiro plano em relação à modelo no fundo do quadro e a composição em diagonal arrastando nossa visão para a luz forte lá no fundo. Essa composição dá a perfeita sensação de profundidade. Uma composição muito semelhante foi conseguida por Mário Peixoto na cena que Taciana Reis (a mulher número 2) está comprando peixe na praia. Em primeiro plano temos uma grande pedra; no segundo plano, o aglomerado de pessoas que estão comprando os peixes; no terceiro plano, a paisagem do morro; e no fundo, uma luz muito forte nos lançando para o infinito. Todo o plano está cortado por uma longa diagonal que arrasta nossa visão para uma profundidade infinita. Deleuze vai mostrar que a profundidade de campo libera uma imagem-tempo,¹³ da qual não falaremos agora porque esta questão será abordada e desenvolvida em outra oportunidade. No momento, satisfaço-me em ressaltar a beleza da composição do plano.

Retomando o caminho anterior, é através dos primeiros planos, dos espaços-desconectados e das sombras expressionistas que *Limite* libera seus afetos e, ao fazê-

12. Se seguirmos a orientação de Wölfflin, Mário Peixoto estaria próximo da primeira fase do pintor Rembrandt.

13. Por exemplo a profundidade de campo em *Cidadão Kane*, de W. Welles.

lo, o filme nos coloca em contato com algo que não pertence nem ao campo do físico, nem ao campo do psicológico. Trata-se aqui da formação de um novo campo para o pensamento, o campo do transcendental. É justamente o processo de desumanização e de desconexão do real que permite o surgimento do afeto, de um mundo de antes do vivo. Como queria Bergson, um mundo só de imagens, luz e movimento. Será que é exagero dizer que é a este mundo anterior ao vivo que Mário nos leva? Quando o rosto de Olga perde todas as suas funções e se dissolve em milhões de pontos luminosos, não é no primeiro sistema de imagens bergsonianas que estamos entrando? E mais, Bergson diz que o nosso erro é pensarmos a percepção como uma visão fotográfica das coisas. Bergson explica isto da seguinte forma:

se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço. [...] é que a fotografia é translúcida: falta atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas "zonas de indeterminação" desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas que uma ação real passe e que a ação virtual permaneça (Bergson, 1990: 27).

Ou seja, só quando surge o vivo é que a "fotografia translúcida" tem condições de se revelar. Antes ela não passava de "luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada (Bergson, 1990: 25). Assim, quando vemos um tronco de árvore, um coqueiro, ou um poste de luz no negativo, não podemos pensar na "fotografia translúcida" da qual Bergson nos fala? Não estaríamos aí também em contato com o primeiro sistema de imagens? Talvez sim, se entendermos o negativo como aquilo que ainda não foi revelado.

Se nossas interpretações estiverem corretas, podemos dizer também que *Limite* rompe com a percepção interessada e com o seu prolongamento em ação. Neste sentido, *Limite* pode ser visto como uma arte libertadora da vida. Já na década de 20, Jean Epstein havia observado que, no cinema, "a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano revelam movimento e vida no que se acreditava ser imutável e inerte." E completa: "assim, os cristais começam a vegetar à maneira das células vivas; as plantas animalizam-se, escolhem sua luz e suporte, exprimem sua vitalidade por meio de gestos" (Xavier, 1983: 291). Assim, se existe a necessidade de falar da morte do homem, é no sentido de deixar surgir o super-homem de Nietzsche, pois, segundo esse filósofo, "o homem aprisionou a vida o super-homem é aquilo que liberta a vida, no próprio homem, em proveito de uma outra forma" (Deleuze, s.d.: 177). Ou seja, estaríamos caminhando rumo a um homem superior ao atual. Um homem menos utilitário, e mais artístico.

Para finalizar, cabe lembrar que a arte não é privilégio do homem. A natureza também produz arte, como o pássaro estudado por Olivier Messiaen. Esse pássaro, ao se confrontar com as forças cósmicas das cores do crepúsculo ou da aurora, produz um tipo de canto que não tem nenhuma função orgânica. A única função deste canto é produzir beleza. É a natureza produzindo arte.¹⁴ Assim, vejo a "dança explosiva" das ondas, na última parte do filme, com o resultado das forças cósmicas se

14. Citado pelo professor Cláudio Ulpiano no texto "A imanência é precisamente a vertigem filosófica, inseparável do conceito de expressão". In VASCONCELOS, Jorge e FRAGOSO, E. A. R. (orgs.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina, Ed. Da UEL, 1997.

manifestando e produzindo arte. Esta “dança explosiva” seria a síntese da força do próprio filme. Não como portadora de uma força destrutiva e sim como anunciadora de uma nova vida, pois, esta que está aí, deve ser superada. Se pegarmos o exemplo de M. Tournier, veremos que somente após a explosão do depósito de pólvora que destruiu tudo que Robinson Crusoe ainda cultivava de resquícios da sua cultura civilizada, foi que ele pôde aprender a se relacionar com a natureza, tornando-se um homem solar.¹⁵ É esta a função da arte: produzir um novo homem, um novo mundo. E para isto é preciso quebrar com o esquema sensório-motor, abolir os nossos hábitos, superar a nossa consciência e a nossa inteligência, pois todos estão relacionados à nossa preservação, à nossa vida útil, e o que Mário busca enfatizar é o caráter não-utilitário da produção artística. A arte não tem nenhum objetivo ou conteúdo utilitário ou funcional. Ela não pretende provar nada, nem melhorar o que já existe. A sua preocupação é com o novo, com a transformação e produção de uma nova sensibilidade, um novo olhar, uma nova estética da existência. Não é sem motivos que os personagens estão encerrados num barco, sem forças para esboçar qualquer reação à situação. É assim que vemos o filme *Limite*. Um filme de profunda admiração pela vida.

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri-Louis. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. *Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultura, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2: Imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- _____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Ed. Rés, s.d.a.
- _____. *Foucault*. Lisboa: Ed. Vega, s.d.b.
- GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.
- MELLO, Saulo Pereira. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *Limite: filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: Funart, 1979.
- _____. *Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro: MinC Casa de Rui Barbosa, 1996.
- PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, 1a. ed. 1933.
- _____. *Limite: cenário original*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Arq. M. P. , 1996.
- _____. *O Inútil de Cada Um*. Rio de Janeiro: Record, 1984, 1.º Vol. – Itamar.
- _____. *A Alma, Segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, (1ª edição, 1915).
- _____. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

15. Michel Tournier. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Bertrand Brasil.

RETÓRICAS DO NACIONAL E DO POPULAR: A REDENÇÃO DA MISÉRIA PELA ARTE

IVANA BENTES

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mapear as representações do povo e do popular no cinema brasileiro, assim como a representação de territórios simbólicos importantes na construção e desconstrução do nacional, como o sertão e as favelas, é o horizonte de nossa pesquisa.¹

Representação do popular que se insere ainda num estudo dos diferentes discursos cinematográficos: as retóricas do nacional no cinema brasileiro, diferentes estratégias de construção e dissolução de “comunidades imaginadas” e suas identidades, que suscitam um sentimento de exclusão ou pertencimento.

Neste ensaio nos propomos a analisar os filmes: *Rio zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1957, *Orfeu do carnaval*, do Marcel Camus, de 1959, dois filmes dos anos 50 e o *Orfeu*, de Cacá Diegues, realizado em 1999, procurando mapear a forma como esses três filmes transformam um personagem popular, o compositor da favela, o músico, o sambista do morro, numa espécie de personagem mítico da nacionalidade brasileira, que vai encontrar uma redenção ou uma saída da miséria pela arte, pelo mito e/ou pela mídia.

A questão da romantização dos personagens populares e da miséria no cinema brasileiro interessa diretamente pela sua contrapartida, o que poderíamos chamar de uma “pedagogia da violência”, como aparece no cinema do Glauber Rocha, por exemplo, e em alguns poucos filmes contemporâneos, nos quais o personagem popular é dotado de uma ira, de uma rebeldia, de uma força desestabilizadora, randômica e anárquica.

A romantização do popular e essa busca de um lirismo na adversidade e pobreza é uma característica que marca não apenas o cinema, mas a música, a literatura, a telenovela, como lugar de construção de um “discurso”, “projeto” ou mito da nacionalidade, simbolicamente muito forte, e que indicaria as virtualidades do povo brasileiro, enquanto dotado ou capaz de produzir um modo de ser e de fazer cultura extremamente originais.

Mais do que colocar em questão esse mito (discurso naturalizado) interessa analisar sua consolidação e produtividade, na aposta da redenção da miséria pela arte. Tema tão recorrente no cinema como outros “mitos” e discursos, na cultura brasileira, como o “discurso” da democracia racial, que mesmo não sendo “real”, é importante como produção e consumo simbólico ou mesmo como “projeto” integrador.

Esse território privilegiado de produção simbólica sobre a miséria e sua redenção não é privilégio do cinema: aparece na literatura, na música, no discurso

1. In BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. *Revista Cinemais*, n.º 15. Janeiro/fevereiro de 1999. Editorial Cinemais. 1999. p. 85-96.

jornalístico. A cultura do samba e dos morros é vista, de forma recorrente, como um “nicho”, uma espécie de “quilombo” urbano, ao mesmo tempo integrado e isolado da cidade. Território de crises, de fissuras, mas também “nicho” de tesouros e riquezas culturais e simbólicas que se abrem, se expõem, se oferecendo à integração e pilhagem.

Esse tema aparece em cada filme que vamos analisar de forma singular. Os três filmes partem de contextos historicamente distintos, dialogam com outros filmes da sua época, mas também dialogam entre si.

Rio, zona norte, de Nelson Pereira dos Santos, realizado em 1957 em P&B, com Grande Otelo, conta essa história: a de um compositor da favela que é pilhado e tem a autoria de um dos seus sambas roubada por um cantor de sucesso branco.

O filme funciona como uma espécie de anti-chanchada, mas que dialoga com os elementos da chanchada, com cenas musicais, ensaios de Escola de Samba, o ambiente nascente das estrelas do rádio e dos auditórios, cenas da cantora Ângela Maria no auge do sucesso cantando na Rádio Mairynk Veiga. Mas, simultaneamente relaciona o samba com sua origem nos morros, descrevendo o ambiente da Central do Brasil e dos subúrbios cariocas. O ator Grande Otelo, no auge do sucesso das chanchadas, encarna um personagem dramático. O filme vai combinar, assim, realismo, melodrama e filme musical.

Um dado importante no filme é a inserção da própria geografia do Rio de Janeiro e paisagem como personagem, com destaque para os morros. Toda o filme tem como fio condutor a linha do trem da Central. A narrativa, cíclica, acaba e termina com o relógio da Central do Brasil, fazendo, logo nas primeiras imagens, uma espécie de mapeamento visual dos morros cariocas: Morro da Saúde, Morro da Pedreira, Canal do Mangue, Morro da Mangueira.

As chanchadas exploravam as áreas nobres do Rio de Janeiro: o Copacabana Palace, o Quitandinha, as boates e espaços considerados chiques, territórios da crônica social. Funcionavam como espaço de um consumo simbólico, apropriação dessas áreas nobres pelo imaginário das classes populares. Como a telenovela ou a revista *Caras*, “crônica” da vida privada dos ricos, faz hoje, criando um consumo simbólico da riqueza que não é a distribuição dessa riqueza. Consumo visual e sensorial que funciona como uma quase ilusão de abundância, ou consumo compensatório.

Nelson Pereira dos Santos já tinha produzido uma estranheza com *Rio, 40º graus*, marco do Cinema Novo, que colocava os morros cariocas em cena. Com *Rio zona norte* faz um novo mapa do que é esse “quilombo” urbano, como define as favelas, nos anos 50, com seus personagens e problemas.

Qual era o imaginário que circulava e se constituía em torno das favelas, nos anos 50? Nelson Pereira chama atenção para o fato da não existência do problema das drogas nessa época. A questão era outra. A polícia fechava a entrada de algumas favelas cariocas às 11 horas da noite. Havia uma repressão, uma interdição de integração. Não se podia circular livremente. Era preciso ostentar uma carteira de identidade e carteira de trabalho; com contrato assinado, se não ia preso. Vadiagem era crime.² Tudo isso

2. Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Tunico Amâncio. *Catálogo da Mostra de Filmes e Vídeos*. De 14 a 24 de outubro de 1999, p. 17. Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

aparece em *Rio, zona norte*. O problema do personagem de Grande Otelo, “sambista”, é ter uma “tendinha”, uma pequena venda ou mercearia, para virar “trabalhador”. Porque sambista era tido como “malandro” ou vagabundo.

De um lado, o samba apenas começava a ser legitimado pelos cantores e estrelas do Rádio. As Escolas de Samba ainda desfilavam na Praça Onze, ao lado do Manguê e da Zona de Prostituição. Carnaval ainda não estava realmente integrado. A favela era vista como lugar de marginalidade, crime e prostituição.

Por outro lado, os anos 50 foram decisivos na construção de uma “imagem mitológica” do Rio de Janeiro, como Capital Federal, capital cultural do país, dos anos dourados do Copacabana Palace, do turismo internacional, das boates e dos cronistas sociais.

O filme estrutura-se em torno dessa dicotomia: a glamourosa cultura de massa nascente e o Rio excluído do *jet set*. *Rio zona norte* é um filme escuro, contrastado, que tem uma estrutura circular, começa como acaba, tendo como eixo, a linha dos subúrbios e morros, a linha do trem, que leva, traz, segrega e integra.

O filme é contado em *flashback*, e se passa num único dia: das 6 da tarde à meia noite, que sintetiza toda uma vida, tempo em que o personagem do sambista negro, Grande Otelo, repassa sua vida, enquanto espera, inconsciente, por socorro, caído num dormente de trilho, depois de ter se soltado do vagão do trem onde ia deparado.

O filme é centrado no embate do artista popular, em estado “puro”, e o cenário da indústria cultural nascente e já perversa, em que o sambista é uma espécie de matéria-prima barata que vai ser comprada e lançada em outros círculos sociais pelas estrelas do rádio, desnudando ainda a relação entre esse artista popular e a cultura erudita, numa série de dicotomias.

O sambista do filme não tem relações sociais, não pode gravar seu disco e não sabe escrever música, tirar a melodia do samba, porque não conhece notação musical. Produz para outro (as cantoras, os compositores brancos) que se apropria e lucra com a sua música.

Esse é um tema, a pilhagem, recorrente em filmes da época, inclusive na chanchada *Quem roubou o meu samba*, em que um compositor negro aparece dando a “volta por cima”, como um malandro que vende o mesmo samba para três pessoas diferentes.

Em *Rio zona norte*, ao contrário, a narrativa vai acentuar a ingenuidade do compositor da favela, negro semi-analfabeto que precisa do favor de um compositor erudito para tirar sua canção. O filme conta o início de uma ascensão ainda muito desigual da cultura popular e do folclore como cultura de massas, por meio do rádio.

O filme valoriza o anonimato, momento ainda originário, embrionário do grande talento popular, ainda não reconhecido fora do seu meio. A narrativa exalta e romantiza o sofrimento do sambista, sua ingenuidade e pureza.

É interessante como o filme vai mostrar as várias instâncias de legitimação desse popular e de seu personagem, por meio de diferentes mediadores. Primeiro, o sambista tem que ser reconhecido na Escola de Samba do próprio morro. Depois ele tem que agradar os visitantes da Zona Sul, que freqüentam o morro como certo abastecimento cultural, buscando uma experiência “autêntica”, a palavra é o tempo todo repetida pelo casal fino e erudito que se encanta pelo popular. Em terceiro lugar,

o sambista terá que passar pelo crivo das cantoras, compositores de sucessos e pelo sistema de “compra” e veiculação de sua música pelo rádio e gravadoras.

O filme descreve esses mediadores e centra a oposição entre o personagem do sambista negro, Espírito da Luz, e um compositor erudito, branco, alto, elegante. O compositor erudito aparece ao lado de sua mulher loura, esbelta, uma pintora. Os dois, exemplos de uma elite letrada esclarecida, valorizam esse popular “autêntico”, encarnado pelo sambista puro, mas pouco fazem para efetivamente ajudá-lo a sair do seu gueto.

Outro intermediário ou legitimador do popular no filme é o malandro cavador de classe média. Intermediário entre o morro e os cantores. Freqüenta o morro para pilhar, agenciar, comprar sambas. Um terceiro agente de legitimação é a própria estrela do rádio, que pode simpatizar com um samba e gravá-lo, se o sambista conseguir ser ouvido e furar o bloqueio das classes e chegar até ela.

O filme cria uma identificação possível entre o compositor popular e o erudito, mas acaba mostrando de forma realista e crítica como cada um desses personagens vive em mundo inconciliáveis.

A cena de uma possível identificação entre os personagens se dá numa mesa de bar:

Moacir: Seus sambas são fabulosos. Eu também sou compositor, somos colegas, sente-se. Você já gravou?

Espírito da Luz: Não.

Moacir: Eu também não. Meus concertos e sinfonias continuam na cabeça.

Espírito da Luz: É a música brasileira não tem sorte.

Moacir: Infelizmente. Mas você tem muito valor.

Espírito da Luz: Não, o senhor é que é formidável.

Moacir: Não, que é isso...

Riem juntos.

Helena (mulher do músico erudito): É, tem muita alma.

Identificação que não se sustenta até o final do filme quando o personagem vivido por Grande Otelo procura o amigo erudito para fazer a notação dos seus sambas. O sambista chega como gênio popular na casa do artista erudito, mas logo é esquecido no canto, enquanto o grupo de intelectuais, super-sofisticados, discute a relação entre popular e erudito na cultura brasileira, de forma esnobe e cifrada.

O diálogo é exemplar da desconfiança do filme em relação à superação das diferenças e guetos sociais. Os amigos intelectuais do músico erudito comentam o valor da música popular, com frases como:

“É o maior sambista vivo”. (...) [A música] não é melosa. (...) Todos [os sambas são] autênticos. (...) A melodia é rica. (...) Eu tenho vontade de fazer um balé com as músicas dele. Mas temo cair numa estilização”. (...) “Mas ele não faz folclore. São criações autênticas, que refletem o que Espírito viu e sentiu”.

Se há uma valorização da experiência do artista popular, uma sacralização desse personagem, ao mesmo tempo o filme não perde esse viés crítico, sublinhando a distância entre a exaltação do personagem e a sua decepção e frustração diante do real. Assim como a ambigüidade dos mediadores culturais.

O personagem popular (Grande Otelo) perde o filho, que vira assaltante, a mulher o abandona, ele perde a casa nova e a vendinha que iria assumir. Só tem uma

saída: sublimação da dor e da miséria pela arte, redenção pela arte que vai depender da memória oral, do coletivo do morro que vai continuar cantando seus sambas, “fora” do mercado, até que alguém se interesse por eles e resolva gravá-los.

Numa das cenas antológicas, no final do filme, o sambista, Otelo, compõe um samba que é repercutido e confirmado pelo ritmo das rodas e do apito do trem, enquanto os morros passam no seu campo visual. Em frente do morro da Mangueira ele convoca uma Escola de Samba virtual, numa integração total, da música com os ruídos do trem, os sons que vêm do morro e da cidade, numa sinfonia suburbana sublime.

O refrão da música é sintomático da identificação do samba com o discurso da nacionalidade: “Samba meu que é do meu Brasil também”. O sambista humilde, pilhado, torna-se, nessa seqüência, um personagem mítico, enebriado pela sua onipotência, seu poder de criação. Fora do seu “nicho”, todo encanto mítico desse personagem desaparece, essa onipotência do personagem só se dá no ambiente da favela e na cena do trem. Fora dali o compositor, chamado Espírito da Luz Soares, não é ninguém.

A única coisa que pode satisfazer esse personagem é uma ética da fruição do seu próprio trabalho, da sua própria arte. A impotência social sublimada pela onipotência artística, muito fugaz.

OS DOIS ORFEUS: 1959 E 1999

Em *Orfeu do carnaval*, de Marcel Camus (1959), que é posterior a *Rio, zona norte*, filme analisado de Nelson Pereira dos Santos, abandona-se completamente qualquer contexto histórico ou social. Daí, talvez, a estranheza do filme e a reação furiosa dos cineastas do Cinema Novo nascente em relação a este Rio de Janeiro “mítico”.

O Morro é apresentado no filme como lugar mítico e paradisíaco de uma pobreza desejável e glamourosa. Onde natureza e cultura são extensão uma da outra, onde a moradia popular, os “barracos”, aparecem como “ocas” ou construção tosca, mas cheia de encantos, e onde o cartão postal típico do Rio de Janeiro, a Baía de Guanabara, é o quintal de casa. No filme, o trabalho é mostrado como prazer e libertação. Todas as mulheres rebolam e dançam enquanto carregam sua lata d’água na cabeça. O português, dono da venda, que é o único branco do morro, vende fiado em troca de beijos.

Em Camus, a sexualidade é lúdica e brincante, as piores ameaças, no filme, são o ciúme violento e a morte. Um ciúme absoluto e a morte em pessoa, encarnada num homem fantasiado de morte ou a morte como aparece no final do filme, no necrotério e nos hospitais, a morte pelo destino, pelos acidentes, pela fatalidade.

Não se trata de dizer, a nosso ver, que o filme de Camus é “ingênuo”. Ele simplesmente abole a história em favor da encarnação do mito nas coisas. O próprio cotidiano transforma-se em festa, em comemoração, em tempo lúdico. A única instância de realidade ou de sentido crítico aparece em algumas letras de músicas que comentam o que se vê.

Quando Eurídice chega ao Rio, recebe de um cego que a guia um colar “havaiano”, colar de carnaval e de boas-vindas a uma “ilha da fantasia”. O povo desce

da barca Rio-Niterói sambando. O cotidiano já surge alterado, transfigurado e mágico. Eurídice é seduzida pelo fluxo de gente que dança, samba, trabalha. Feira, festa e trabalho, sagrado e profano, mercadorias e fantasias misturam-se. Essa seqüência inicial vai ser repetida, com um sentido de ansiedade e de medo, no final, quando Eurídice volta a se perder no meio da multidão fantasiada e delirante, fugindo da morte pelas ruas.

O filme trabalha com uma miséria já transsubstanciada em “primitivismo”, “arcaísmo”, simplicidade. A miséria não aparece no filme, os personagens vivem de forma “primitiva”, mas não de forma miserável. A miséria desaparece sob a capa de uma segunda natureza e de uma pobreza não-problemática.

Tudo segue a lógica do mito, e o filme existe para contá-lo e narrá-lo. A sessão de candomblé só serve para o personagem de Orfeu tentar se comunicar com Eurídice, a religião não tem mais nenhuma função transcendental. O mensageiro Hermes, personagem da mitologia, é um condutor de bonde. Orfeu morre, mas uma criança com o dom da música e da poesia toma o seu lugar. Mesmo a morte dos amantes é uma bela morte, esteticamente, uma “natureza-morta”, os corpos simetricamente arrumados sobre as folhagens de uma planta.

O filme de Camus cria ainda uma geografia enlouquecida, sem qualquer realismo. Seu Rio de Janeiro é uma construção cinematográfica, uma justaposição de cartões-postais.

A história tem uma autonomia total, como mito que se narra, em relação ao cenário e ao contexto escolhidos que servem ao mito e não o contrário.

Os personagens são todos da ordem de uma certa “idealização”, são encarnações do mito. As crianças, os animais, as mulheres, o “sol” param para ouvir a música onipotente e sedutora de Orfeu.

Menos que habitantes da favela, são personagens fantásticos de um Brasil transformado em paraíso perdido, muito próximo das terras descritas de forma fantasiosa pelos viajantes europeus. O *casting* selecionado (um ex-jogador de futebol, atores não-profissionais), o uso das cores e da paisagem, criam essa comunidade imaginada e construída pelos olhos do estrangeiro que marca até hoje certo imaginário sobre o Brasil: “numa terra exuberante, vive um povo humilde, simples, mas feliz”. Os favelados são transformados outra vez em “índios”, numa humanidade original que dispara fantasias de uma democracia racial, onde os negros pagam suas mercadorias com beijos e em que a sexualidade lúdica e brincante é contagiante.

Eurídice resolve se entregar a Orfeu por contaminação. Ela não agüenta ficar ouvindo a tia “brincando” com o amante, no quarto ao lado, misturando sexo com brincadeiras de criança e chama Orfeu. O sexo volta a ser um “ato” natural e espontâneo. O filme assume o discurso mítico, trabalha com a possibilidade de construção de um herói popular, humilde, mas feliz e onipotente, na sua arte ou pela sua arte, e a idéia do Brasil como uma democracia sexual.

Orfeu, de Cacá Diegues (1999), dialoga como o filme de Camus, mesmo que para negá-lo e também como o *Rio zona norte*, de Nelson Pereira.

Orfeu, de Camus, e *Rio zona norte*, de Nelson Pereira, apontam para diferentes “vertentes”: dois discursos sobre o nacional e sobre o popular que vão trabalhar com questões distintas. Em *Rio zona norte*, prevalece o discurso sociológico (as relações

de poder e os mediadores entre a cultura popular, a cultura de massas e a cultura erudita). No *Orfeu* de Camus, surgem questões antropológicas (o espanto de Camus com uma “humanidade” nova, brasileira e carioca) e uma narrativa mitológica e melodramática, que também tem uma tradição no cinema brasileiro, sendo o *Rio zona norte*, o filme que mais se aproxima de uma estética realista ou naturalista.

O filme de Cacá Diegues está na encruzilhada dessas diferentes abordagens: entre o discurso mitológico e o sociológico. Não é à toa que o diretor se cerca de tantos discursos diferentes, sobre a favela, no roteiro: um antropólogo que trabalha com música popular, Hermano Viana, um escritor que veio da favela, Paulo Lins, e João Emanuel Carneiro, roteirista profissional.

O filme, apesar de nitidamente ter optado por uma narrativa mitológica, se volta para o presente e para o atual, o mito funcionando quase como um pretexto para apresentar e mapear questões sociológicas, políticas, estéticas.

O filme cria, ainda, um discurso sobre esse herói popular, órfico, dionisiaco, altamente positivado, utilizando uma narrativa realista que afirma o mágico, e uma estética, a fotografia espetacular do Rio de Janeiro cartão-postal, que reafirma toda uma série de discursos em que o Rio de Janeiro surge como microcosmo e alegoria nacional.

Uma primeira diferença fundamental entre o Orfeu, de Diegues, esse herói popular em relação ao Espírito da Luz e ao *Orfeu do Carnaval* é que o Orfeu de Cacá já está integrado a uma cultura de consumo e a um Brasil integrado pela cultura de massas. Ele não é um herói para seus pares ou para o morro.

O Orfeu de Diegues é um herói nacional, ele é um tipo nacional, que trafica sua própria imagem, como capital simbólico e real. Ele tem consciência desse seu valor como “signo” da brasilidade e da nacionalidade. Ele é um “mito” da cultura de massa consciente da sua imagem e zeloso da sua auto-imagem. Ele se coloca como modelo e alternativa possível ao modelo de Lucinho, o traficante.

Ele tem uma consciência do seu papel local e nacional na construção de um outro imaginário do popular. “Eu não saio do morro para provar que pra se dar bem não é preciso ser como você”. Orfeu também tem consciência que só é respeitado pela polícia e venerado pelo pessoal do morro porque tem mídia, sua arte é reconhecida fora dali. Orfeu é uma figura mítica e da mídia.

Tanto o Lucinho (o traficante) quanto Orfeu são figuras da mídia. São personagens de uma nova mitologia da cultura de massas, que transforma o traficante em *pop star*. Toda a caracterização do Lucinho, no filme, lembra um componente de uma banda de *rock*, de *rap* ou *funk*. Os dois são bem-sucedidos, são empresários do seu negócio: um empresaria sua arte e outro, a droga.

O filme em momento nenhum pretende cruzar as virtudes e defeitos dos dois personagens mitológicos, representantes do bem e do mal. O traficante e o poeta do morro são forças muito bem separadas, antagonistas, dicotômicas.

Lucinho, o traficante de drogas, acaba sendo mais ambíguo, é o lado noturno de um Orfeu solar. Lucinho tem alguns momentos de solidão e melancolia, é introspectivo, encarna um anti-herói com todas as suas ambigüidades. O traficante é mostrado como um líder da comunidade, alguém que é temido mas também é querido, ajuda, presta serviços, dá remédio. E o traficante tem um discurso sobre a racionalidade do seu negócio. “O tráfico é um negócio como outro qualquer. Ao invés

de limpar latrina, trabalhar em atividades duras e até humilhantes, é preferível estar no “negócio” da droga. Lucinho se coloca como um empresário.

Já o único defeito de Orfeu é ser onipotente e mulhengo, o que no imaginário brasileiro não chega a ser um defeito.

A favela é o território do mito e dos conflitos sociais, de tensões e violência, mas também de criação de arte e de modas (o samba, o pagode, o *funk*, o *rap*). O Rio de Janeiro e o morro surgem no filme como uma espécie de microcosmo, de miniatura de uma série de questões nacionais que vão aparecer melhor nos conflitos dos personagens secundários. A história de amor entre Orfeu e Eurídice acaba interessando menos e fica em segundo plano, diante de outros dramas.

Um exemplo de uma subtrama intensa é a história de Pedro, um homem mais velho que transa com uma menor de idade e é executado. O traficante assume a mesma postura conservadora do pai da menina e da comunidade. O filme procura fazer uma certa *mea culpa* em relação à idéia de uma essência revolucionária do povo, que marcou o Cinema Novo. O povo não só não fez a revolução, como ainda pode ser profundamente conservador em relação a certos valores e comportamentos.

Outra subtrama importante é a que opõe as várias correntes religiosas que condenam o carnaval. O filme sublinha, por meio do personagem de Milton Gonçalves, a presença e a influência dos pastores e do discurso religioso, dos evangélicos e protestantes, nos morros. Pastores que pregam contra o carnaval, como se fosse uma forma de diversão condenável, demoníaca. O filme apresenta esses agentes e atores, sublinhando o contraste e a convivência entre profano e religioso, o ex-sambista convertido a pastor, o pai de Orfeu e sua mãe, que adora o carnaval, samba e é do candomblé.

O policial é outro personagem sedutor. Stephan Necessian tem uma relação ambígua com Lucinho e com Orfeu. Ele é padrinho do traficante, tem relações de lealdade e compadrio com o pai de Lucinho que o impede de matar o “afilhado”. Em relação a Orfeu, respeita sua “fama” e admira seu talento popular, como exemplo do morro que deu certo.

A fissura e fascínio dos meninos pelas armas e pelo exercício do poder pela violência decorre do prazer de ser alguém, de ser temido, de ser respeitado e, se não se é respeitado como cidadão, que seja como figura da mídia, artista ou criminoso.

A narrativa em Orfeu, de Diegues, vai procurar alternar um certo realismo com a linguagem dos tipos e da alegoria: a descida de Orfeu ao Inferno, transfigurado num lixão e a morte de Orfeu que lembra o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* de Glauber Rocha: lanças, histeria, mulheres guerreiras e Orfeu carregando Eurídice morta nos braços. Uma cena onde se resolve bem essa tensão entre realismo e alegoria.

A grande diferença deste filme em relação aos outros dois personagens que analisamos em *Rio zona norte* e em *Orfeu*, de Camus, é a construção de um herói brasileiro, um herói popular que faz da arte e da fama uma moeda de poder real e simbólico. *Orfeu*, de Diegues, é um personagem que trafica sua imagem, e que toma consciência da sua arte e da sua relativa “onipotência”. Não se trata tanto da idéia de que “a arte vai mudar o mundo”, mas o artista midiático pode tomar pra si funções que já foram do intelectual clássico e intervir, nem que seja localmente, no seu próprio destino e da comunidade a que pertence.

Se não deixa de romantizar a miséria, com uma saída pelo ideal midiático da fama e da popularidade, o filme não foge da violência e das tensões daquele território, mostra também os diferentes agentes e mediadores desse território: polícia, a mídia, os religiosos, os traficantes, o artista popular. Se há uma redenção é pela mídia. A TV aparece no filme onipresente. O casal ressuscita na TV. A redenção da pobreza pela celebridade e pelo midiático é um signo do contemporâneo.

ORSON WELLES, ROGÉRIO SGANZERLA E A FANTASIA DE BRASIL

JOÃO LANARI

Professor da Universidade de Brasília

O Brasil, segundo Welles, aprende a pensar de acordo com as dimensões do porvir. “Da próxima vez rodaremos no inferno ou na Argentina. Aqui o inferno nunca será uma danação pois estamos atolados nele até o pescoço”.

(Rogério Sganzerla, texto inédito sobre *Tudo é Brasil*, 1997)

O GRÃO DA VOZ

O ano, 1942. O esforço de guerra nos Estados Unidos galvaniza a sociedade, política e economicamente. O alinhamento continental torna-se uma questão estratégica fundamental, e o Brasil, esse vasto território ao sul, tem que ser incorporado, a começar pelo simbólico. Com a ajuda de Hollywood, entre outros, surgem produtos que visam legitimar e amenizar essa aliança, investindo no imaginário das respectivas populações. É a “good neighborhood policy”, pretensamente informal – como indica o próprio nome – mas que se inscrevia em um cálculo frio e ambicioso de cerco global às potências do eixo.

É nessa circunstância que Orson Welles desembarca no Rio de Janeiro, para cativar o apoio brasileiro ao esforço de guerra norte-americano.

A versatilidade de Welles extravasou os limites institucionais da “política da boa vizinhança”, e isso é mais notável ainda no caso do rádio. Orson começou suas transmissões radiofônicas em 1935, e esse período foi tão importante para sua futura carreira cinematográfica quanto a ligação com o teatro. Para dar uma idéia, basta lembrar que Welles fazia o “cross town” em Manhattan a bordo de uma ambulância, entre uma rádio e outra, adaptando os grandes e os populares da literatura, ou ainda aterrorizando a audiência com a narrativa jornalística de uma invasão de marcianos em Nova Jersey – sua leitura de “A Guerra dos Mundos”, de H.G. Wells, melhor do que qualquer filme sobre o assunto.

Para ele, o rádio era o medium decisivo para alguém saber se era ou não ator. Adaptou e dirigiu dramas (Conrad, Hugo, Shakespeare – segundo Sganzerla, Welles aprendeu a ler com Shakespeare), aventura (Verne, Conan Doyle, H.G. Wells), representou um soldado francês com amnésia, um bebê recém-nascido, vampiros. Destacou-se também nos jornais radiofônicos – o popular “March in Time”, transmitido “coast to coast”. “Citizen Kane”, vale lembrar, incorporou em sua linguagem muitos desses experimentos. Importa notar que ao chegar ao Brasil Welles

trazia um grão de voz refinado e sutil, capaz de criar uma ilusão de “proximidade, uma espécie de disfunção temporal e espacial, uma ficção sensual... que suscita a lembrança de marcas indelévels de nossas experiências subjetivas, onde o rádio faz valer o retorno ao universo mítico, que se atualiza na voz xamânica do seu locutor”. O rádio, completa Lilian Zaremba em artigo sobre a presença do meio no sujeito-artista Orson Welles “... assegura ao homem moderno o retorno ao presente absoluto” (RadioNova, constelações da radiofonia contemporânea, UFRJ/ECO, 1996).

É claro que a voz de Welles encarnou também características de voz de autoridade – às vezes enfadonhas transmissões “educativas” sobre Brasil, dialogando com Oswaldo Aranha sobre geografia, às vezes efemérides ao vivo, como o aniversário de Getúlio Vargas diretamente do Cassino da Urca. A habilidade com que escapava dessas limitações, a forma como interrogava os entrevistados, sua capacidade de improvisação, sobretudo quando lidava com música popular, entretanto, concorriam para uma espécie de descentramento que terminou contaminando o projeto inicial idealizado em Washington, que o rotulava de “embaixador cultural”. O estranho em tudo isso é que a simultaneidade dos desentendimentos com a RKO a respeito de *The Magnificent Ambersons* e a gradual paralisação das filmagens no Brasil produziu uma confluência perversa na vida de Welles, a ponto de merecer do cineasta o comentário amargo de que “Rio was the central disaster of my career”. Desastre que lhe teria sido antecipado, conta-se, por um pai de santo que Orson andou visitando em suas visitas ao morro carioca. Mas retornemos ao tabuleiro da baiana, o espaço mítico reconstruído por Sganzerla acerca da saga de Welles no trópico-sul.

TUDO É UM

Tudo é Brasil, novo longa-metragem de Rogerio Sganzerla sobre a passagem de Orson Welles no Brasil, inscreve-se na cultura brasileira de modo peculiar. Acostumados a um desfile ininterrupto de carros alegóricos sob o tema “idéias de Brasil”, algumas fora do lugar, outras demasiadamente localizadas, é com satisfação que assistimos a um corte inteligente proporcionado por um olhar – ou melhor, um ouvido-alienígena. A epopéia cinematográfica de Orson Welles no Brasil, em 1942, no contexto da “política da boa vizinhança” dos EUA com seu quintal latino-americano, dá aqui um salto epistemológico em relação às leituras sociológicas a que estamos mais ou menos habituados sobre Brasil. Pelas lentes de Welles – fragmentos do filme nunca acabado, inclusive takes inéditos do fotógrafo de “Cidadão Kane”, Gregg Toland –, e pela voz de Orson – trechos de emissões de rádio do Brasil para ouvintes norte-americanos – Sganzerla reorganiza um material inestimável para a compreensão do nosso Brasil, ou ainda, da “fantasia de Brasil” que nos anima.

“O Brasil é o desejo do outro, ou melhor, é o gozo do outro”. Essa totalidade excessiva que é o nosso país tropical, que permeia nosso imaginário e que desemboca numa sentimentalidade derramada, seria ela o “gozo do outro”? As descrições luxuriantes de nossa natureza, como nas obras dos nacionalistas românticos e empedernidos, não passariam de o “desejo do outro”? Essas questões são literalmente perfuradas pelo ensaio de Octavio Souza (“Fantasia de Brasil – as identificações na

busca da identidade nacional”, Ed. Escuta, 1994), escrito com o escopo lacaniano, mas sem abusar das lacanagens. Souza lembra que “toda a tradição brasileira de busca da identidade nacional demonstra, em seus textos fundamentais, um propósito muito mais amplo do que o de simplesmente descrever ou definir a nação”. O Brasil – e os irmãos latino-americanos – seriam depositários de um excesso de desejos do “outro” europeu, configurando uma cultura carregada de neuroses (religião) e obsessões (sexualidade). Mesmo a idéia de utopia também “é o desejo do europeu”, diz Souza, que cita Octavio Paz – “mal se transplantou para nossas terras, o emigrante europeu já perdia sua realidade histórica, deixava de ter passado e se convertia em um projétil do futuro”.

O caso brasileiro mostra contornos particulares, pois o “gozo do outro” é, sobretudo, a “ilusão do gozo”. Afirmo Octavio Souza que “a interpretação imediatista do mito do Paraíso terrestre na América Ibérica acabou por empurrar o Brasil para a escolha da opção erótica, na qual a satisfação passa a ser procurada nas relações emocionais com as outras pessoas”. Na ausência do ouro e prata encontrados pelo colonizador espanhol, que preencheu as demandas fantasiosas e arrebadoras do mito edênico, o Brasil tinha a oferecer... “a exuberância da vida sexual do índio, e, principalmente, da índia brasileira”. Esse *modus operandi* erótico passou a balizar as relações interpessoais no novo mundo português, reforçado ainda mais com a agregação do negro, levando a uma daquelas afirmações definitivas de Gilberto Freyre – “o ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual”. Uma tal erotização da cultura teria nos arrastado – para além de sintomas de inibição e sublimação apontados por Souza, desta feita baseado em Freud – à paradoxal situação de reprodutores compulsivos do “olhar estrangeiro, efetivo ou suposto” que baliza nossas manifestações, pois “adotamos a ‘visão do paraíso’ do descobridor europeu para nos olharmos a nós mesmos”. Ou seja, nosso desejo é o desejo do outro.

Pois *Tudo é Brasil* introduz um curto circuito nesse círculo vicioso. É claro que outros já o fizeram em momentos distintos – basta lembrar Machado de Assis e a leitura que dele faz Roberto Schwarz, e também, sobretudo, a antropofagia oswaldiana –, mas a novidade do remix de imagens e sons de Sganzerla está em colocar no centro da narrativa nada mais nada menos do que o olhar e o timbre do colonizador – mesmo sendo ele um “soft spoken” colonizador, como é Orson Welles. Trata-se, enfim, de devorar o “desejo do outro”, uma espécie de “antropofagia na contramão”, estratégia aliás que o próprio Welles aprovaria com louvor. Ao agenciar planos da fazenda de café em São Paulo, do carnaval de rua no Rio de Janeiro, dos jangadeiros no Ceará – visões do paraíso – com os comentários radiofônicos esfuziantes de Welles – a dicção prazerosa da gargalhada orsoniana no tabuleiro da baiana, o contraponto com a voz e o balanço de Carmen Miranda, ela mesma exemplo perfeito de corpo erotizado pelo olhar do outro – *Tudo é Brasil* sintetiza em ritmo tekno esse fluxo de cultura que vem do sul e que tanto encantou o genial cineasta norte-americano. *Tudo é Brasil* – pulsão de universalidade, cultura que absorve os desejos do outro, que tanto seduz e tanto sofre – esse o desejo de Welles, captado em sua oralidade pela montagem caótica, sonora, repetitiva e antropofágica de Sganzerla.

“O samba mandou me chamar...” diz João Gilberto, talvez o melhor contraponto sonoro à altura do timbre de Orson, integrado acusticamente na trilha de *Tudo é...* com

felicidade. Neste filme Sganzerla recupera para o primeiro plano a vertente do “radio maker” explorada por ele em *O bandido da luz vermelha*. Não se trata, entretanto, de uma mera recuperação de “vozes” históricas, congeladas pela distância temporal e sacralizadas por uma pseudolegitimação historicista. Em *Tudo é Brasil* a manipulação do rádio funciona como uma espécie de arqueologia desejanste do saber, superposição de camadas de sonoridades que incessantemente remete o (tele)espectador a múltiplos fragmentos e registros, evitando as falsas totalizações. Para o ouvinte brasileiro, é um especial deleite conhecer as modulações wellesianas, já que muito pouco da fase radiofônica de Orson Welles chegou até aqui – período aliás tão importante para sua futura carreira cinematográfica quanto sua ligação com o teatro.

Orson Welles permaneceu no Brasil cerca de seis meses, suficientes para forjar uma mitomania. Das explosões de ciúme e tiros na janela, no Copacabana Palace, às rodadas de samba e contatos com exu, nos morros cariocas, o corpo de Welles parece ter sido atravessado pelas flechadas de caboclo quatro olho. A sensibilidade aguçada para Jacaré, o cearense, e a culpa prometéica pela devoração do jangadeiro em plena baía de Guanabara, registraram o limite da relação erótica com a cultura brasileira. Às mazelas do diretor com os padrões de Hollywood, inclusive com o patrono Rockefeller, somaram-se as paranóias do DIP getulista, irritado pelo derrame de cultura negra e popular que as intervenções do cineasta provocaram. Se no início o sorriso de Welles desembarcando no DC-3 sinalizava a “boa vizinhança” da visita, reforçada pela narração de Welles, ao vivo na CBS, do aniversário de Getúlio no Cassino da Urca, as sucessivas sabotagens de ambos os lados terminaram por minar sua energia. O material, para sempre quase-inacabado – restam ainda inúmeros planos retidos na Paramount – está, nas palavras de Orson Welles, “cursed” (amaldiçoado). O agenciamento sonoro-visual de Sganzerla parece ser a melhor maneira de exorcizar esse fantasma.

TUDO NÃO PASSA DE RESÍDUOS...

Enquanto a jangada rodopiava, Welles assistia impassível com sua equipe bebendo desde cedo naquele trágico golpe fatal.

Após um instante de expectativa, cortam a corda que prendia a embarcação a uma lancha-motor, deixando-a trêmula e insegura como uma caixa de fósforos no oceano, antes de virar, sob o impulso de uma onda mais forte.

Silêncio e alívio seguido de riso, logo interrompido por choro convulsivo, ao constatarem que os quatro jangadeiros reduzem-se a três.

Jacaré não volta à tona e o que era dele? (Rogério Sganzerla, texto citado).

O que resta da passagem de Welles no Brasil? Resíduos de devoração, que retornam circulares como os tubarões no filme de Sganzerla? O samba, esse signo que esconde um pacto entre povo e elite, como sugere Hermano Viana (*Mistério do samba*, Zahar, 1997), e que tanto seduziu Orson? A luz dos trópicos, filtrada por Greg Tolland e George Fanto, iluminando os jangadeiros do Ceará? *Tudo é Brasil*, como indica Deborah Young em crítica recém-publicada no semanário *Variety*, “...dissolves into form in a complex circular structure that challenges the viewer to follow and extract a meaning”. Curiosa notação, já que a operação do filme consistiu justamente em devorar, agora em segundo grau, os rastros de Welles no Brasil, não

permitindo que alguma manipulação de linguagem venha a organizar a narrativa dentro de um fluxo histórico.

Tudo... faz um corte vertical (sincrônico) no discurso cinematográfico welliesiano (ou quase-discurso) para registrar como aquele discurso organizava seu projeto de devoração de signos culturais brasileiros. Enquanto a linguagem documental “informativa”, como define a articulista do “Variety”, volta-se para o registro histórico com a preocupação da permanência desse registro no plano histórico, isto é, com as conseqüências que aquele fato histórico acarretou ou poderia ter acarretado, o filme de Rogério Sganzerla satisfaz-se em deglutir fragmentos do período, alinhados no mesmo corte. Um filme que não renuncia à “compreensão da verdade como um inferno fragmentário”, como sugere Maria Maia, mas que a recupera “em seu caos de cacos”. Cacos de imagens, embaralhadas nos “angulosos” e insistentes movimentos de “table top”, e cacos de sons, guiados pelo timbre welliesiano.

Do projeto de Sganzerla sobre Welles resta, enfim, a recuperação desse desejo visceral orsoniano de absorção cinematográfica do real, para quem “o dinheiro não significava nada e a perfeição tudo”, como diz o autor brasileiro. Para além da devoração do “desejo do outro”, representado pelo olhar/ouvido de Orson Welles, *Tudo é Brasil* faz lembrar também um modo de filmar que viria mais tarde a animar os melhores momentos de nossa cinematografia, sobretudo no cinema novo em seu início, no seu encontro com o povo brasileiro. O desejo de Welles, como sugere Rogério Sganzerla, acabou entranhado no olhar brasileiro. Mas isso é outra história...

ANATOMIAS DO VISÍVEL: CINEMA, CORPO E CULTURA VISUAL MÉDICA – UMA INTRODUÇÃO¹

JOÃO LUIZ VIEIRA

Professor da Universidade Federal Fluminense

O presente texto é parte de uma investigação maior, iniciada em 1993, durante a ampliação de um convênio entre o Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e o NUTES – Núcleo de Tecnologia Educacional em Saúde da UFRJ que previa, entre outros itens, a realização conjunta de uma série de vídeos na área de saúde além de apoio pedagógico na criação de uma cadeira intitulada “Estatuto e Função da Imagem” para o então recém criado programa de pós-graduação (Mestrado) do NUTES. Naquela ocasião, motivados pela preparação de diversas manifestações em curso internacionalmente, celebradas em torno do centenário do cinema, nos demos conta de uma coincidência mais que produtiva para nossos propósitos. Se 1895, para os historiadores do cinema, era um marco “oficial” do nascimento do cinema, para os historiadores da medicina e de suas técnicas de visualização, a data também comemorava a descoberta dos raios-X. Imediatamente localizamos um ponto de convergência histórico absolutamente não casual entre cinema e a cultura visual médica, que acabou sendo pretexto para ativar o interesse cada vez maior pela investigação e compreensão das técnicas de visualização da cultura médica, com a recepção cultural mais ampla dos raios-X e seus pontos de interseção entre cinema e medicina, arte e ciência. Ao definir este fascinante campo de trabalho, naturalmente inscrevemos o corpo humano como o privilegiado mediador dessas inesgotáveis relações.

A medicina moderna nasceu de um impulso de entender o corpo, de ler o corpo como se fosse um livro. Como nos diz Michel Foucault, os séculos XVII e XVIII

-
1. Agradeço à CAPES por ter viabilizado boa parte deste trabalho e, conseqüentemente, dos caminhos inesgotáveis gerados pela linha de pesquisa que ora desenvolvo no mestrado em Comunicação, Imagem e Informação da UFF, iniciada a partir de uma bolsa de pós-doutoramento realizado no Department of Film and Television Studies da Universidade de Warwick, Inglaterra.
 2. Convênio de cooperação técnica na área de vídeos educativos que celebram entre si a Universidade Federal Fluminense e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.
 3. Ao contrário da medicina, em que a descoberta e demonstração do raio-x tem data e local de nascimento bastante concretos, o centenário do cinema foi celebrado num período amplo, entre 1993 até 1998, de acordo com interesses e enfoques diversos. O aparecimento da película cinematográfica e o registro de imagens em movimento são anteriores a 1895 e foram comemorados nos Estados Unidos, por exemplo, a partir de 1993. A rigor, o que se festeja em 28 de dezembro de 1895 é a célebre sessão de cinema promovida pelos irmãos Lumière num café do mítico Boulevard des Capucines, em Paris, num formato que pouco ou nada mudou até nossos dias, ou seja, um projetor no fundo de uma sala, uma platéia que pagou ingresso para assistir à essa projeção e uma tela diante dessa platéia sentada, fixando essa configuração como um espetáculo pago, de fruição espectral coletiva. O kinetoscópio, de Thomas Edison, ao contrário, permitia a fruição de imagens em movimento de maneira individual, anterior à essa sessão parisiense.

testemunharam uma transformação na prática médica em que o corpo, até então supostamente desconhecido, foi convertido num objeto legível por meio de uma variedade de técnicas, que previam desde a dissecação até a manutenção de registros regulares, por meio de notas, diários, relatórios.⁴ Tudo o que era observável ou registrado deveria ser igualmente superposto, traduzido, permutável. A organização espacial do corpo foi convertida na organização semântica de um vocabulário e vice-versa. Para que o corpo se transformasse em algo completamente legível, ele dependia, então, dessa conversão de imagens em palavras e vice-versa, num claro processo de tradução intersemiótica. O nascimento da clínica – na verdade a consolidação da medicina – dependia intrinsecamente da transformação do corpo numa variedade infinita de discursos.

O corpo era um enigma à espera de decifração, e a história da profissionalização da medicina, como sabemos, é a da manutenção do controle sobre esse código-livro, o corpo.⁵ A autoridade do médico dependia da criação desse código, ou seja, da criação de corpos legíveis construídos a partir de várias técnicas de leitura e, conseqüentemente, de sua interpretação correta a fim de que essas inscrições pudessem ser intercambiadas entre membros da comunidade médica. É neste ciclo de inscrições, troca e leitura que se localizam simultaneamente tanto a objetividade do médico quanto a subjetividade do paciente e, freqüentemente, onde surge um abismo entre paciente e médico.

As tensões entre palavra e imagem que marcam a prática médica encontram uma expressão bastante eloqüente nesse encontro entre medicina e cinema. Durante as primeiras décadas do século, em especial antes mesmo da Primeira Guerra Mundial, vários médicos se utilizaram do cinema numa variedade de especialidades e de aplicações, que compreendiam desde a terapia até a educação. Mas esse primeiro momento de namoro, digamos assim, entre duas áreas ou dois discursos tão aparentemente díspares foi meio que bombardeado por outros médicos e reformistas que consideravam a própria experiência cinematográfica prejudicial à saúde pública. Tanto internacionalmente quanto aqui, são comuns nos primeiros anos do cinema os alertas a respeito da “insalubridade” dos cinemas, da atmosfera, em geral abafada, típica das primeiras salas de projeção e do perigo oferecido pela alta concentração de pessoas muito próximas umas das outras, conseqüência da enorme popularidade trazida pela novidade do *cinematógrafo*. Isto sem falar, evidentemente, dos aspectos morais desses ataques, centrados nessa conjugação simultânea de proximidade e anonimato protegidos pelo escuro essencial à fruição de imagens em movimento.

A aceitação unânime do potencial científico do cinema, assim como sua rejeição, não foram respostas mutuamente exclusivas. Ambas as reações encontravam-se fundamentadas, enraizadas na própria noção de *objetividade* – conceito evasivo, que ganhou um tom moral e urgente na segunda metade do século XIX. O trabalho que se

4. A centralidade do olhar na constituição do corpo como um espetáculo decifrável em seus sintomas está detalhada no capítulo VII, “Ver, saber” de *O nascimento da clínica*, de Michel Foucault (Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1980, 2ª ed.), p. 121-39.

5. No cinema contemporâneo, essa noção do corpo-livro, do corpo-texto ganhou representação literal no filme de Peter Greenaway, *O livro de cabeceira*, (*The Pillow Book*), de 1995, em que Greenaway cria mais um jogo interessante entre cinema, literatura, artes plásticas e aqui, artes gráficas, inspirado em texto de Sei Shonagon, calígrafo e escritor, para quem pele e papel se confundem como suportes de uma poesia que se revela, ao final, insuspeitada e macabra.

vê, por exemplo, nos atlas médicos que se utilizavam da fotografia demonstra que um conceito moderno de objetividade é essencialmente uma ética do auto-controle, consequência da recusa em cair na tentação de intervir entre a natureza e a representação almejada pelos cientistas e pesquisadores. É com essa intenção que se destaca, na origem da relação entre ciência e fotografia, o trabalho de Etienne-Jules Marey (1830-1904), um dos precursores do registro de imagens em movimento em busca de uma linguagem completamente gráfica para a fisiologia – uma linguagem de imagens, gráficos e pontos que fixaria o movimento e o representaria sem qualquer espécie de mediação baseada nos sentidos e nas sensações de um observador humano.⁶ Em meados do século XIX, jovens cientistas alemães como Helmholtz e Ludwig empenharam-se na criação de uma física orgânica, uma nova fisiologia calcada experimentalmente em análises quantitativas que pudessem reduzir funções orgânicas à física e à química e, assim, transformá-las em dados matemáticos e visuais. Para isso era condição essencial que aparatos mecânicos substituíssem os sentidos de um observador. Marey, que já acumulava experiência anterior em medicina e havia freqüentado cursos em fisiologia experimental, trouxe o perfil privilegiado para desenvolver essa combinação inusitada entre medicina e engenharia, dedicando toda a sua vida ao aperfeiçoamento de aparelhos, como os quimógrafos, anteriormente inventados por seus antecessores alemães. Marey também desenvolveria seus próprios aparatos mecânicos tais como odômetros, miógrafos e pneumógrafos – instrumentos criados com o intuito de deslocar a visão, audição, olfato e tato do próprio observador para os aparelhos, quantificando os dados observáveis e transformando a fisiologia em mais uma das ciências exatas, equivalente a todas as outras ciências físicas. A concepção mais ampla de Marey permitiu que seus experimentos fossem adaptados a outras áreas e com outros propósitos como, por exemplo, no uso particular que ele próprio imprimiu à câmara fotográfica, transformada em instrumento vital na visualização do movimento.⁷

Acertadamente, os cientistas do século XIX já haviam suspeitado da natureza subjetiva dos sentidos, em especial da visão. Desconfiados deles próprios, procuravam meios de posicionar seus corpos (e subjetividades) fora dessa equação. O aparecimento de processos mecânicos tão diversos como a fotografia e o eletrocardiograma acertadamente possibilitava aos médicos a realização mais adequada de um trabalho antes exclusivo dos cientistas. É claro que a subjetividade do médico nunca desaparecia de todo, mas simplesmente era transferida para outros agentes, como esses novos instrumentos. Entre esses outros agentes se situava, naturalmente, o paciente. Enquanto o diagnóstico durante a era pré-moderna da medicina se baseava fundamentalmente na própria descrição dos sintomas feita pelo paciente, as mudanças na percepção médica criaram um ambiente onde o olhar do médico era predominante. Mas, com a mudança da medicina clínica para a medicina experimental, o olhar do

6. Para uma análise detalhada da importância do trabalho pioneiro de Marey no uso da fotografia na fisiologia ver BRAUN, Marta. "The Photographic Work of E. J. Marey" in *Studies in Visual Communication*, n. 9 v. 4, outono de 1983, p. 4-23.

7. Nas histórias que tratam da arqueologia do cinema, o nome de Marey sempre aparece ao lado de um outro cientista pioneiro, Eadward James Muybridge, ambos rigorosamente contemporâneos e que se influenciaram mutuamente, apesar da enorme diferença de resultados na produção fotográfica de cada um. Um breve comentário comparativo é feito por Marta Braun no texto acima referido.

médico se transfer-se-ia do local mesmo da “doença” no corpo humano para a inscrição mediatizada dos processos corporais. Tais inscrições, como as chapas de raio-X, eletrocardiogramas ou gráficos de temperatura, por exemplo, tiravam do paciente a autoridade da descrição do local “de onde doía” para a interpretação especializada e autorizada do médico. O médico, por outro lado, consolidava sua posição de autoridade na ausência do paciente, ampliando, com isso, a distância entre eles. Como todos nós sabemos muito bem, e por experiência própria, a dor é muito mais fácil de ser encarada quando ela se apresenta sob a forma de um papel ou de uma superfície qualquer fotográfica ou eletrônica.

Se a objetividade também provoca a objetificação, tais máquinas tinham em comum a habilidade de inscrever, algumas vezes de forma invisível, processos de vida num meio legível e visível. E os médicos sabiam disso e valorizavam o cinema exatamente por essa razão. As imagens eram mais fáceis de serem analisadas do que os movimentos “vivos” do paciente. Em verdade, esse cinema científico diz respeito, de forma mais próxima, a uma tradição que está mais ligada a instrumentos de registro gráfico e de medição, tal como o eletrocardiograma, do que às convenções de representação próprias da fotografia ou do teatro que sustentavam tanto o documentário quanto o cinema narrativo dos primeiros tempos. A imagem cinematográfica era inaceitavelmente ambígua demais e alguns médicos começavam a escrever com giz colorido e lápis de cera diretamente nos corpos dos pacientes, apontando atrofias e isolando sintomas como forma de registrar e descrever sensações efêmeras e perdidas. Por trás desse procedimento percebe-se um raciocínio que, apesar de reconhecer a capacidade do cinema de se aproximar o mais perfeitamente possível do registro gráfico, preferia se sustentar, em primeiro lugar, na criação mesma de uma imagem legível, palpável e passível de controle imediato.⁸

O registro e sua conseqüente tradução facilitavam, sobremaneira, a troca de informações, afinal tão importante para a consolidação da autoridade médica quanto para a entronização dessa tão almejada e necessária objetividade. Talvez aqui possamos compreender o relativo fracasso da fluoroscopia, imagem efêmera e transitória que só pode ser reproduzida e exibida bem mais tarde. Num primeiro momento, a correlação das imagens fluoroscópicas só era possível na cabeça do médico, alvo natural de críticas pela possível subjetividade. Ao contrário, a objetividade necessitava de troca. Já qualquer paciente filmado surgia primeiro como um caso isolado, mas se transformava, pela troca de informações, num caso exemplar – não mais um paciente, mas um registro a ser permutado, registros esses que ajudaram muito na classificação de doenças e no treinamento de um olhar especializado. Aqui e ali, os médicos maravilhavam-se com o potencial fornecido pelo cinema e sua capacidade de tornar possível a criação de um arquivo visual de doenças, espécie de atlas cinematográfico do normal e do patológico.

O que se coloca em questão aqui, e que me interessa em particular, é tentar

8. É interessante lembrar aqui as experiências com expressões humanas que resultaram na criação de certos traços do Mickey. A partir de informações fornecidas pelo Instituto Neurológico de Nova York e traduzidas em vários gráficos, curvas e fórmulas matemáticas, chegou-se a medir a hiperatividade lateral dos cantos da boca durante o chamado “sorriso involuntário”, e tal coeficiente mimético do sorriso tinha uma credibilidade de 98%.

compreender os diferentes modos por meio dos quais tanto o cinema como também a cultura visual médica trabalham o corpo, muitas vezes como um espetáculo. Ambos celebram simultaneamente um prazer aliado à curiosidade com o corpo humano. Na etimologia da noção de curiosidade, encontramos o termo em latim *curiositas* – desejo de exploração mapeado no desejo dos olhos, sentido, afinal, que encontramos embutido na idéia de espetáculo. Um desejo de encontro que desemboca no fascínio pelo *ver*, uma atração perceptível por lugares, coisas, objetos ou pessoas que, conseqüentemente, constroem o espetáculo. Uma noção clara de espetáculo podemos encontrar em diversas representações da “lição de anatomia”, uma configuração espacial que também é precursora do cinema em algumas instâncias (penso, em especial, na arquitetura das salas de anatomia, com os alunos posicionados como espectadores inclinados em diagonal em torno de uma distribuição espacial bastante próxima das novas salas *stadium* encontradas em multiplexes mundo afora). Na situação clássica da aula de anatomia, o “ver” não era logicamente direcionado apenas a coisas bonitas, produzindo atração pelos lados mais obscuros do visível.

Tanto o espetáculo da lição de anatomia quanto o cinema possuem como terreno comum, o discurso da investigação e da fragmentação do corpo. O espetáculo da lição de anatomia revela um impulso analítico, uma obsessão com o corpo, sobre que partes do desmembramento recai a ênfase, a atenção detalhada. Esse desejo analítico também está presente na linguagem do filme, inscrito na construção semiótica do cinema, na sua *decupagem*, termo, afinal, que pode ser tomado ao pé da letra como um processo de “dissecação” da narrativa de viés clássico em planos, cenas e seqüências, estendida às técnicas de enquadramento, e, em especial, ao processo de edição que, em português ao menos, é chamado literalmente de corte. Gostaria aqui de lembrar também a noção apropriada de *sutura* conforme utilizada tanto por uma teoria contemporânea do cinema quanto tradicionalmente pela medicina ao definir a prática de costura pós-operatória.⁹ Parece, ainda que de forma bastante intuitiva, haver muitas semelhanças entre o olhar anatômico, próprio da medicina e o olhar cinematográfico, no sentido em que ambos dissecam o corpo, movimentando-se por meio dele em profundidade, mergulhando no espaço, atravessando-o. Essa forma corpórea de visualidade molda os efeitos de prazer proporcionados pelo aparato cinematográfico. A invisibilidade visível que existe na “lição de anatomia” está na base do aparato cinematográfico, conforme teorizado por Baudry ao explicar a ilusão da imagem em movimento contínua existente na relação de velocidade fotograma – câmera – projetor e também no espaço de recepção (a arquitetura da escuridão que possibilita a visibilidade filmica) e na (in)visibilidade da dinâmica espectral inscrita textualmente como ponto de direcionamento. Baudry indicou muito bem o quanto o aparato cinematográfico é construído em cima dessa geografia do visível/invisível.¹⁰

9. O termo *sutura* que, simplesmente, significa “costurar o espectador no texto filmico” foi introduzido como conceito crítico nos Estudos Cinematográficos por Jean-Pierre Oudart (1977) a partir de estudos efetuados nos anos 60 por Jacques Lacan referentes à psicanálise da criança. Para uma definição completa do termo e de seus usos, ver HAYWARD, Susan. *Key concepts in Cinema Studies*. London-New York: Routledge, 1996. 371-9.

10. BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, in XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 383-99.

Ao construir espaços de luz e sombra, escuridão e visibilidade, o texto cinematográfico transforma o corpo humano e o corpo das coisas numa geometria de formas, superfícies, volumes, texturas e linhas. Há uma relação epistemológica entre o olhar cinematográfico e o olhar da anatomia. Ao articular anatomias do visível, tanto o cinema quanto a lição de anatomia trazem tudo, espacialmente, para mais perto. A genealogia analítica do cinema descende, de certa forma, de uma fascinação anatômica distinta pelo corpo, por sua fragmentação e super exposição ampliada numa tela de cinema, conforme explica o fascínio prático e teórico pelas possibilidades ilimitadas do rosto humano fotografado em *close-up*.¹¹ Trata-se de um desejo corpóreo, encontrado, de maneira forte, nos primeiros filmes, obcecados com atos e *performances* sobre o corpo, mostrando, pela primeira vez com um realismo até então inédito, o corpo dançando, lutando, trabalhando, dando um espirro, caminhando etc. Tal obsessão se realizou basicamente de duas maneiras distintas, inscritas no cinema desde o início da história das imagens em movimento, a saber: por meio da natureza mágica de um Georges Méliès (que desmembrava o corpo e o fazia levitar), ou da natureza científica de um Muybridge, que dissecava e analisava o corpo em movimento. Em alguns momentos do cinema, testemunhamos o encontro dessas duas formas justificadas pela exacerbação do espetáculo *voyeurista* em exemplos genéricos que se filiam à ficção-científica, como, por exemplo, em *Viagem fantástica* (*Fantastic voyage*, direção de Richard Fleischer, 1966) ou *Viagem insólita* (*Innerspace*, direção de Joe Dante, 1987), dois filmes que narrativizam de forma espetacular diferentes viagens pelo interior do corpo humano. A filmografia, no entanto, é extensa, e inclui, em especial, a diversidade dos chamados “filmes científicos” que também narrativizam o corpo humano apesar de se situarem, com pretensa isenção, no domínio do filme de não-ficção.

11. Ver a seleção de textos de Vsevolod Pudovkin e Bela Balázs em *A experiência do cinema*, 1983, 55-99.

LUSOFONIA NO CINEMA BRASILEIRO

NOTAS SOBRE A PRESENÇA DE LÍNGUAS NO CINEMA¹

JOSÉ GATTI

Professor da Universidade Federal de Santa Catarina

para Arlindo Castro

A questão que orienta este trabalho pode parecer improdutiva: qual é a língua falada pelo cinema brasileiro? Aparentemente, a ligação da cinematografia brasileira com a lusofonia parece óbvia. A hipótese destas reflexões, no entanto, parte do princípio de que a lusofonia é um complexo multidimensional, que abriga diversas falas e ultrapassa os limites da norma culta – seja ela a de Portugal, da África, da Ásia ou do Brasil. Além disso, a questão inicial pode servir para a investigação de outros meios audiovisuais – como a televisão – e possivelmente ajudar a definir os contornos de uma *espectatorialidade brasileira*. Essa definição poderá ser bastante útil na pesquisa dos meios audiovisuais, com a vantagem de encapsular uma série de fenômenos articulados: hábitos de consumo, comportamento de platéias, mecanismos de identificação cultural e, o foco de minha atenção aqui, *estratégias de leituras de textos audiovisuais*. Estas *Notas* estão agrupadas em três seções: a primeira trata do problema da convivência de línguas no cinema internacional; a segunda traça um pequeno histórico do debate no Brasil; a terceira propõe a análise textual de um filme-chave para a compreensão do problema na atualidade, a comédia *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, realizado por Carla Camurati em 1994.

Meu argumento é que o desafio de se definir uma espectatorialidade brasileira deve passar, necessariamente, por um exame da presença da lusofonia – e, em contraponto, da presença de outras línguas – em nossos meios. Para isso, gostaria de trazer aqui a noção de Mikhail Bakhtin, de que uma língua se desdobra em diversas outras “línguas” e linguagens. O pensador russo, em seu livro *A imaginação dialógica*, nos fornece um instrumental teórico para melhor compreendermos esse processo de desdobramento. Bakhtin foi um dos pesquisadores mais profícuos nessa área de pesquisa – ainda que seu trabalho se refira geralmente à literatura escrita, e que não se conheçam escritos seus sobre o cinema. É Bakhtin que cunha os termos *poliglossia*,² para referir-se à multiplicidade de línguas nacionais ou étnicas presentes no discurso do romance, e *heteroglossia*, que designa as diferentes formas de uma mesma língua, ou seja,

-
1. Parte deste trabalho contou com o apoio da Universidade Federal de Santa Catarina e da Cinemateca Catarinense.
 2. Optei por poliglossia a partir da tradução em língua inglesa *The dialogic imagination*, versão de Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.

*A estratificação interna de uma mesma língua nacional em dialetos sociais, comportamento de grupo característico, jargões profissionais, línguas de gênero, línguas de gerações e grupos etários, línguas tendenciosas, línguas de autoridades, de vários círculos e modas efêmeras, línguas que servem a propósitos sociopolíticos específicos do dia ou mesmo da hora (...).*³

No cinema, esses dois conceitos podem ser apreciados em interação dialógica (para usar outra noção cara a Bakhtin), em que muitas vezes a variação heteroglótica serve para estabelecer convenções de caráter poliglótico aos espectadores. Como exemplificarei adiante, esse fenômeno está bastante estabelecido nos meios audiovisuais anglófonos desde os anos 30 e surge de maneira esporádica no cinema brasileiro.

Outra fonte teórica importante que tomo como referência, neste trabalho, é a da obra de Benedict Anderson, *Língua e consciência nacional*,⁴ em que se discute o papel das línguas na formação de regionalidades e nacionalidades. Anderson fala de um *capitalismo de imprensa* para definir esse papel desempenhado pelas línguas nacionais – e essa noção invoca claramente um período histórico que tem início no século XV e se estende até nossos dias. Gostaria de pensar, aqui, num *capitalismo de audiovisual*, que serviria para pensarmos o papel renovado de línguas e linguagens neste momento de suposta “globalização”. Esse processo passa, necessariamente, pela expansão dos meios audiovisuais (incluindo cinema, televisão, internet etc.), elemento central do aparato ideológico do capitalismo tardio.

1. DO JAZZ AO SPUTNIK

Antes de refletir sobre o papel da lusofonia no cinema brasileiro, gostaria de registrar alguns recursos narrativos praticados por cinematografias hegemônicas – especialmente as anglófonas – na representação de línguas.

Durante as três primeiras décadas da história do cinema, a presença das línguas não pareceu tão problemática, pois parecia ser resolvida pela riqueza metafórica das imagens e pelos letreiros. O mesmo não ocorreria com o advento do som: a produção do primeiro filme sonoro, por sinal, já teve de lidar com o problema da poliglossia em sua narrativa: *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927) apresenta personagens que falam e cantam em três línguas diferentes. Até então, os melhores filmes do período silencioso economizavam diálogos – e por conseguinte economizavam os letreiros que explicitavam esses diálogos, tornando fácil a compreensão de possíveis falas entre *personagens não-anglófonos* (se quisermos nos restringir ao exemplo do cinema anglófono), já que os letreiros apareciam invariavelmente em inglês, e eram geralmente apresentados sobre uma tela escura e, por meio do recurso do corte, dissociados das imagens de ação. Em outras palavras, fruíam-se cenas de ação para antes ou depois fruírem-se textos que poderiam explicitar diálogos *da* ação ou reflexões *sobre* a ação. Esse é o caso, por exemplo, dos filmes de Griffith, que freqüentemente fazem uso das legendas para comentar o enredo e não simplesmente reproduzir diálogos dos personagens.

3. Op. cit., p. 263.

4. São Paulo: Ática, 1993.

Para o público lusófono, esses letreiros eram traduzidos e colocados no lugar das legendas originais. A caracterização nacional, étnica e social desses personagens, portanto, corria por conta exclusiva de elementos contextuais da imagem visual e do enredo. Figurino, cenários e outros detalhes da encenação serviam para conotar essas categorias, sem que tons de voz, sotaques e níveis sociolinguísticos interferissem. Eventualmente a ortografia dos letreiros sugeria essas diferenças, mas sem o grau de precisão do cinema de som sincronizado.

O cantor de jazz serve de exemplo para uma situação típica do período de transição que marcou o fim do cinema silencioso e o estabelecimento definitivo do cinema “falado”. O próprio tema do filme já se refere ao universo da sonoridade: o personagem principal dilacera-se entre o dever sacro de cantar as liturgias do judaísmo de sua família e o gosto (ou vocação) pelo profano jazz. Mas apesar de ser considerado o primeiro filme sonoro, ele revela ainda a problemática do uso dos letreiros, pois trata-se de um filme híbrido, com alguns trechos “mudos” e outros “sonoros”, pois foi lançado às pressas pela produtora Warner Brothers para exibir as proezas da nova tecnologia. *O cantor de jazz* foi assim realizado dentro das convenções dos filmes silenciosos, com exceção dos números musicais, em que as performances do astro Al Jolson são destacadas pelo uso do som gravado e amplificado a partir do projetor.⁵ Quando os personagens dialogam, por exemplo, usam-se letreiros; quando Jolson canta, ouve-se o som gravado. Por isso mesmo é justamente nesse filme que podemos apreciar a facilidade com que o cinema silencioso lidava com personagens de línguas nacionais diferentes. Os pais do *cantor* vivido por Jolson são imigrantes judeus do Leste Europeu de primeira geração, que se caracterizam pela manutenção de sua língua original apesar de viverem num ambiente hegemonicamente anglófono. Essa língua era o ídiche, cujo vigor e sobrevivência nos Estados Unidos podem ser atestados pelos filmes falados nessa língua produzidos naquele país durante as décadas de 20 e 30.⁶ Os letreiros de *O cantor de jazz*, no entanto, não fazem qualquer distinção entre os diálogos dos personagens anglófonos e dos personagens não-anglófonos – os letreiros da versão original são, obviamente, todos em inglês. Quanto aos números musicais do filme, variam poliglótica e heterogloticamente: quando o personagem principal canta na sinagoga, para substituir seu pai no ritual do Yom Kippur, canta naturalmente em hebraico – a língua litúrgica do judaísmo; quando canta jazz, no entanto, pode cantar em inglês, com sotaque urbano “branco” ou rural “negro”, especialmente nos números em que aparece com a cara pintada de preto, numa clara referência às origens étnicas do gênero musical de sua escolha.

Alguns anos mais tarde, o cinema industrial de Hollywood já estabeleceria convenções na representação de línguas e sotaques para filmes sonoros; algumas dessas convenções permanecem até hoje. Os primeiros filmes sonoros abusavam dos diálogos; muitos desses filmes foram adaptações apressadas de peças teatrais, produzidos no afã de se utilizar a nova tecnologia. Na realidade, Hollywood carecia

5. O sistema patenteado pela Warner chamava-se *Vitaphone*, dando seqüência à série de marcas de aparatos e empresas cinematográficas associada à representação da *vida real*; a produtora que deu impulso à carreira de Griffith, por exemplo, chamava-se *Biograph*.

6. Lester Friedmann, *Hollywood Jews*.

de roteiristas que estivessem habituados a escrever filmes sonoros. Em 1931, Rouben Mamoulian dirigiu, em Hollywood, um dos primeiros filmes a fazer uso criativo do som: o musical *Ama-me esta noite*, com libreto e partitura de Rodgers e Hammerstein. Nesse filme sons diegéticos, incidentais e música *off* se confundem, permitindo a criação de um mundo musical fantástico – recursos narrativos que seriam desenvolvidos *ad absurdum* por autores como Busby Berkeley, Stanley Donen e outros nas décadas seguintes. Mas *Ama-me esta noite* tem um interesse especial neste estudo: trata-se de uma história que se passa inteiramente na França, para a qual imensos cenários foram construídos em Hollywood para se recriar a Paris dos anos 30. Os personagens são quase todos identificados como franceses, mas falam e cantam em inglês. Aparentemente apenas um deles é vivido por um ator francês, o já bastante célebre Maurice Chevalier (cujo personagem se chama, muito apropriadamente, Maurice). Nesse filme ele faz par romântico com a não menos célebre Jeanette McDonald (que no filme também se chama Jeanette). No entanto, Chevalier é o único a falar inglês com sotaque francês – por sinal, uma marca registrada que o ator manteve em todas as produções anglófonas em que atuou. A produção de *Ama-me esta noite* não pareceu se preocupar em enfatizar ainda mais a *franconidade* da encenação (para evocar o estudo de Barthes⁷), deixando que os atores mantivessem seus próprios sotaques. O elenco é variado e assim temos, por exemplo, Myrna Loy se expressando em seu inglês do oeste norte-americano e outros atores, como Charles Butterworth, falando o inglês impostado (e de tons britânicos) dos palcos da época. As letras das canções brincam com palavras francesas e inglesas e muitas das rimas parodiam a inépcia dos anglófonos ao pronunciarem palavras francesas, relevando de forma auto-reflexiva a procedência evidentemente norte-americana da realização. Mas esse tom autoparódico faz de *Ama-me esta noite* uma exceção na produção hollywoodiana, que viria a se esforçar em cultivar a verossimilhança objetivada pelas convenções do realismo. A representação de grupos lingüísticos distintos, no entanto, muitas vezes desafiou esse esforço.

Na busca pela verossimilhança, ao longo da década de 30 o cinema hollywoodiano estabeleceu convenções que ainda podem ser facilmente detectadas nos meios audiovisuais contemporâneos. A fórmula básica que viria a ser usada com frequência era a de se evitar o uso de legendas, fazendo com que personagens não-anglófonos se expressassem *em inglês*, mas com o sotaque correspondente ao de sua língua “original”. Nessa fórmula, a poliglossia (línguas nacionais) no cinema hollywoodiano é expressa por meio de formas heterogloticas (sotaques). Muitos filmes foram realizados segundo essa convenção, o que permitia a contratação de um elenco estrangeiro que poderia desempenhar nacionalidades diferentes, bastando a manutenção de um vago sotaque (geralmente de povo subalterno). É o caso, entre muitos outros, de Dolores del Rio, atriz mexicana que desempenha uma brasileira em *Voando para o Rio*.

Um caso-chave, que pode revelar o peso político desse processo, é o filme *A estrela do norte*, dirigido por Lewis Milestone e roteirizado por Lillian Heilman em 1943. Esse filme fez parte do esforço de guerra de Hollywood, neste caso buscando tornar simpática ao público norte-americano a causa dos aliados soviéticos durante

7. *Imagem, música, texto*.

a invasão nazista. Lembremo-nos de que o filme foi produzido antes que a guerra fria tivesse início. A história se passa numa pequena aldeia ucraniana, cujo nome dá título ao filme. Nessa aldeia, todos os personagens se vestem como camponeses ucranianos (as cenas iniciais enfatizam esse aspecto, pois mostram festividades típicas da estação da colheita, quando todos usam trajes tradicionais), se comportam como cidadãos soviéticos ideais (fazendas coletivas, ensino rigorosamente público, oportunidades iguais etc.) e falam inglês correntemente e com um genérico sotaque norte-americano, fazendo com que uma situação aparentemente exótica soe familiar ao público americano, mesmo que se imagine que os personagens estejam falando em ucraniano. Esse exotismo talvez passasse despercebido para o público menos avisado, especialmente pelo fato de os personagens serem vividos por atores muito populares àquela época: Anne Baxter, Walter Huston e Farley Granger, entre outros. Mas é com a entrada dos personagens alemães que as convenções se revelam: os nazistas invadem o país, bombardeiam alvos civis, torturam, matam e, além de tudo, falam. O ator Erich von Stroheim, no papel de comandante nazista, se expressa em inglês – mas seu sotaque germânico é inconfundível, acentuando seu caráter estrangeiro a ambos os contextos: o da *diegética* aldeia ucraniana e, ao mesmo tempo, o da platéia norte-americana. Seu sotaque e seu comportamento, portanto, o tornam objeto de rejeição instantânea.

Esse tipo de recurso narrativo se tornaria padrão nos meios audiovisuais anglófonos. *A estrela do norte* destaca-se por caracterizar personagens *ucranianos* como anglófonos nativos, o que revela o caráter especialmente ideológico desse recurso. Para o público médio norte-americano, falar inglês com sotaque “nativo” (ou estadunidense) é geralmente visto como atributo positivo, pois o sotaque exófono pode denotar falta de adaptação ao sistema de vida norte-americano, caracterizando o *outro*. No cinema, essas convenções passaram praticamente incontestadas até muito recentemente e sua revisão não tem sido pacífica. Não tem sido gratuita, por exemplo, a imensa campanha *contra* a crítica multiculturalista nos anos 80 e 90. Essa crítica, no contexto da anglofonia, procura recuperar a legitimidade de falas não-hegemônicas. E a campanha contrária, desencadeada especialmente pelos setores mais conservadores da sociedade e da mídia dos Estados Unidos, foi deslançada justamente a partir dos anos Reagan, em que se procurava reafirmar a hegemonia dos valores “brancos” e tradicionais na cultura norte-americana.⁸

O filme de Milestone foi revisto, após a guerra, como peça de propaganda soviética, perdendo sua força original panfletária (em defesa da aliança contra o nazifascismo) e tornando-se objeto de restrições no contexto da guerra fria. Prefiro vê-lo, aqui, como veículo de propaganda da própria anglofonia que, afinal, alastrou-se como língua hegemônica neste século em grande parte devido à sua propagação pelo cinema. Outros filmes e programas televisivos usariam o mesmo recurso, isto é, quando os personagens são estrangeiros, falam inglês *com sotaque* entre si, para denotar “língua estrangeira”. Esse recurso é especialmente compreensível quando se leva em conta a tradicional rejeição do público norte-americano pelas legendas, fenômeno que ainda dificulta tremendamente a entrada de filmes não-anglófonos

8. William Safire escreveu nessa época diversos artigos defendendo essa supremacia, em sua coluna no *New York Times*.

no mercado interno dos Estados Unidos. Esse fato ficou evidenciado com a entrada, nesse mercado, do pioneiro filme australiano *Mad Max*, que teve versão dublada em *inglês estadunidense* para ser exibido pela TV. Desde então, as produções australianas e neozelandesas que pretendem entrar no mercado norte-americano se esmeram em tornar “menos típico” o sotaque de seus elencos, numa tentativa de manter o caráter local das histórias e, ao mesmo tempo, de manter a compreensão dos diálogos para um público anglófono “em geral”.

O cinema francês dos anos 30 não enfrentou esse desafio da mesma maneira. Um filme como *A grande ilusão*, de Jean Renoir, é um bom exemplo, já que apresenta personagens de falas diferentes. A dificuldade de comunicação da personagem germanófona (vívuda por Dita Parlo) com os personagens franceses não é resolvida por legendas ou dublagem – essa dificuldade permanece para as platéias que não compreendem o alemão, sugerindo possibilidades de identificação cultural, étnica e lingüística que os filmes anglófonos de Hollywood impedem.

Alguns filmes hollywoodianos mais recentes têm arriscado a utilização de legendas em alguns rápidos momentos, quando personagens não-anglófonos se comunicam entre si. É o caso de alguns recentes filmes de espionagem. Mesmo assim, são raros os filmes em que tais diálogos encerram informações que tornarão incompreensível o resto da trama; em geral, o herói já sabe do que se trata e estará preparado para enfrentar os inimigos, assegurando aos espectadores sua invencibilidade. Percebe-se, nesses filmes, que as convenções consagradas por Hollywood se amoldaram a gêneros narrativos que já contam com o engajamento prévio das audiências. Como já se atestava nos primeiros westerns (em que chapéus brancos e pretos faziam denotar mocinhos e bandidos), a educação das platéias é fator determinante do consumo; essa educação, evidentemente, inclui a “alfabetização” numa determinada linguagem cinematográfica que se apresenta como unívoca.

É nas comédias que essas convenções se evidenciam, e os exemplos são inúmeros. Os filmes de Mel Brooks freqüentemente brincam com elas; os seriados da televisão também, como é o caso do popular seriado *Guerra, sombra e água fresca* dos anos 60, em que personagens aliados e nazistas falam sempre com seus caricaturais sotaques à mostra – tanto em inglês, no original norte-americano, quanto na versão dublada em português, para a televisão brasileira.

No cinema brasileiro são profusas as variações de sotaques e tons, mas são raros os filmes em que se representam personagens falando em línguas estrangeiras. Um dos exemplos em que isso ocorre é o de uma paródia das convenções hollywoodianas, realizada com brilho por Carlos Manga em um de seus filmes mais aclamados, *O homem do Sputnik* (1958). Nesse filme, os populares comediantes Oscarito e Zezé Macedo vivem um casal cujo galinheiro é destruído pela queda do Sputnik, o primeiro satélite artificial – uma conquista da tecnologia soviética amplamente veiculada pela imprensa da época.

Na tentativa de vender o artefato no Rio de Janeiro o casal chama a atenção de espíões internacionais, que convergem para o Brasil. Soviéticos, norte-americanos e franceses são mostrados de forma abertamente paródica e estereotipada. Os primeiros são vistos como autoritários e opressivos, numa cena em que predominam plongés e contra-plongés, iluminação obscura e, em plano detalhe, o símbolo do

comunismo recriado com foice e picareta; vale lembrar que, no Brasil, *picareta* é termo de gíria que significa “impostor”. Os soviéticos são assim vistos “formalmente”, ostentando austeridade, sisudez e uma linha partidária inflexível, e ainda vistos na “intimidade”, quando revelam seu gosto secreto por champanha, coca-cola e “morenas”. Os espões norte-americanos, por outro lado, são vistos mascando chicletes e bebendo coca-cola compulsivamente; sua ignorância geográfica sobre o Brasil é levada às últimas conseqüências quando um dos personagens se lembra de que “*Brazil é o capital de Buenos Aires*”. Além disso, os norte-americanos presumem que conquistarão o Sputnik trocando “cigarros, meias de nylon e outros bugigangas com os índios”. Já os espões franceses são vistos despachando documentos em plena cama; os diálogos são marcados pelo duplo sentido, com insinuação constante de erotismo. Sua arma secreta é “*la femme*”, e seu objetivo é ter a prerrogativa de realizar “o *primeiro* desfile de modas na *Lua*”.

O *homem do Sputnik* transita, assim, numa via de mão dupla, em que não apenas se parodia o *outro* (no caso, os representantes das potências estrangeiras), mas, ao mesmo tempo, nossas próprias concepções a respeito do outro e o que supomos serem suas concepções de nós mesmos.⁹ Assim, seguindo a tradição das *chanchadas* cariocas, Manga macaqueia, neste filme, as convenções hollywoodianas para as línguas “estrangeiras”. Os personagens falam, portanto, *português* com sotaque, isto é, com aquilo que se *presume* sejam sotaques russo, norte-americano e francês. Como exemplo, basta citar a antológica cena em que uma secretária-espã Bébé (paródia da então famosíssima Brigitte Bardot), vivida fulgurantemente pela estreante Norma Bengell, seduz o personagem vivido por Oscarito. Num número musical em que vai aos poucos exibindo seus dotes físicos, a personagem afrancesa palavras em português, como *decote*, pronunciada como *decotê* – recurso cômico destinado a ser exclusivamente entendido por um público lusófono.

Ainda assim, num cinema lusófono como o brasileiro, foi a língua inglesa que acabou interferindo não apenas em nossa forma de realizar cinema como também em nossa forma de fru-lo. Minha proposta, a partir deste ponto, é examinar como a problemática da língua pode ter conformado a própria espetatorialidade brasileira.

2. VER OU LER CINEMA?

No Brasil, a busca de um cinema nacional e de uma língua cinematográfica nacional já era uma preocupação de críticos e realizadores desde o princípio do século XX. Já em 1910, época em que a produção brasileira ainda tinha domínio absoluto do mercado (a chamada Bela Época do cinema brasileiro), os jornais reclamavam das más traduções dos letreiros nos filmes estrangeiros.¹⁰ Durante a Primeira Guerra Mundial, Hollywood avançou em sua conquista do mercado internacional, propiciada pela suspensão de boa parte da produção européia.

9. Sobre a comédia carioca, ver o iluminado ensaio de João Luiz Vieira, “A chanchada e o cinema carioca”, in Fernão Ramos (org.), *História do cinema brasileiro* (São Paulo: Art Editora, 1987), e ainda Sérgio Augusto, *Esse mundo é um pandeiro* (São Paulo: Cia. das Letras, 1991).

10. Bernardet e Galvão, p. 46

11. Paulo Emilio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte* (São Paulo: Perspectiva, 1972).

A imprensa brasileira da época, em geral, compara a inadequação técnica de nossos filmes em contraposição à superioridade dos produtos de Hollywood,¹¹ e há um constante desencanto com a proliferação de documentários que retratam um Brasil exótico e incivilizado.¹²

Por outro lado, o escritor Afrânio Peixoto chamava a atenção, em 1929, para o perigo da “americanização do mundo e suas independências nacionais”, pois naquele momento os Estados Unidos já controlavam os mercados.¹³ Mas seu alerta não foi levado muito a sério: o mercado exibidor não era a preocupação central dos debatedores. Mas a mudança do cinema silencioso para o cinema sonoro, que no Brasil teve início naquele ano, causou uma celebração prematura que ficou registrada na imprensa. Parecia ser a grande oportunidade de afirmação do cinema brasileiro, já que o público não estaria preparado para entender os diálogos falados em línguas estrangeiras na tela. Em janeiro de 1929, o *Diário Nacional* do Rio de Janeiro afirmava que

(...) *o aparecimento do cinema falado traz para cada povo a inevitável necessidade da nacionalização da arte cinematográfica. Nós também enfrentaremos a contingência de criar nosso próprio cinema. O Movietone foi, portanto, o Waterloo da cinematografia norte-americana (...). A intuição comercial do cinema americano falhou, com a introdução do Movietone. O Brasil finalmente terá seu cinema.*¹⁴

A linguagem cinematográfica propriamente dita não era vista como problema, pois os estilos de enquadramento e montagem, por exemplo, eram considerados universais. Mas a língua portuguesa era vista então como nossa maior arma de defesa. Num processo que ecoa os debates sobre as possibilidades de *branqueamento progressivo* da população brasileira,¹⁷ a luta pela hegemonia da língua nacional – neste caso, por um português brasileiro – foi uma proposta modernista e viria a sofrer enorme impulso com a política educacional da ditadura Vargas (1930-1945).¹⁶ Nesse período, intelectuais, artistas e educadores foram chamados para instituir uma arte nacional, uma educação nacional etc.¹⁷ E a língua ocupava lugar central na expressão da nacionalidade.¹⁸ No contexto internacional, esse fenômeno é bem examinado por Benedict Anderson, que demonstra como a constituição de uma língua nacional foi instrumental para impulsionar movimentos de independência em sistemas coloniais.

12. *Oito estudos de cinema brasileiro*, org. Maria Rita Galvão (Rio: Embrafilme, 1978).

13. In *Um sonho, um belo sonho*, quoted in Bernardet and Galvão, p. 46.

14. In Jean-Claude Bernardet and Maria Rita Galvão, *Cinema: o nacional e o popular* (São Paulo: Brasiliense, 1983), p. 46.

15. Lília Moritz Swarcz, *O espetáculo das raças* (São Paulo: Cia. das Letras, 1994).

16. Esse problema se tornou especialmente agudo em regiões rurais onde a educação pública era praticada na língua original das comunidades de imigrantes, como foi o caso das comunidades germânicas e nipônicas no sul do Brasil; o trauma deixado pela lusofonização forçada pode ser sentido até hoje.

17. *Argila*, longa-metragem de ficção realizado por Humberto Mauro em 1940, representa bem esse esforço: a personagem vivida por Carmen Santos é uma mecenas que encoraja um ceramista a realizar peças em *estilo marajoara*, pois seria uma estética brasileira, cuja “autoctonidade” pode ser autenticada arqueologicamente.

18. O regionalismo na literatura também se encaixa nesse impulso: buscavam-se temáticas nacionais, para serem expressas em linguagem nacional. Vide obras de Carlos Guilherme Mota e Ruben Oliven a respeito.

Na Europa dos primeiros anos de cinema sonoro, algumas produtoras decidiram investir em filmes com versões em línguas diferentes. Alberto Cavalcanti chegou a trabalhar nesse sistema, ficando responsável pela refilmagem de obras francesas na Espanha, para onde eram transportados os mesmos cenários e técnicos que repetiriam as cenas com outro elenco, já que num primeiro momento dublagem e legendagem eram tecnicamente inviáveis. E no Brasil, como vimos, essa impossibilidade provocou um efêmero surto de euforia nacionalista.

O que efetivamente ocorreu já se sabe. A tecnologia das legendas em português desenvolveu-se e sua leitura se tornou obrigatória para a compreensão dos diálogos que, especialmente no caso da narrativa clássica hollywoodiana, viriam a ocupar um lugar central na linguagem. Mesmo com a disseminação de filmes pouco criativos em termos de decupagem e iluminação, mas recheados de diálogos, a década de 1930 viu o estabelecimento da hegemonia do cinema norte-americano em nosso mercado. Nessa década o público brasileiro de cinema passaria por um processo de reeducação, o que de certo modo excluiu muitos analfabetos. A leitura dos diálogos ao pé do quadro veio a conformar o estilo local de se ver cinema: os espectadores lêem o texto para depois escrutinizarem o resto do quadro – se tiverem tempo para tanto.¹⁹ E as legendas reconfiguram a narrativa, já que a transcrição dos diálogos em forma gráfica não pode manter fidelidade ao texto falado. Esse método, além de padecer dos problemas de qualquer tradução, seleciona o fragmento de diálogo que poderá ser projetado enquanto durar os planos correspondentes àquele trecho da narrativa. As legendas ainda realizam uma nivelção das diferenças poliglóticas e heteroglóticas dos diálogos, anulando tonalidades, sotaques, características de etnicidade e gênero, etc. A captação das legendas, por isso mesmo, redireciona a atenção do público e recompõe o texto filmico, fazendo da espetatorialidade no Brasil um evento radicalmente distinto daquela dos Estados Unidos, por exemplo.

Outro fenômeno que decorreu dessa reeducação foi o descaso dos exibidores com os equipamentos de som das salas, já que a platéia não necessitava entender os diálogos pelo som. A proverbial má qualidade dos filmes brasileiros advém em grande parte desse fato: os filmes podiam ser tecnicamente bem feitos, mas a exibição seria sempre prejudicada. Foi essa uma das razões que levaram artistas brasileiros, nos anos 60 e 70, a defenderem a dublagem obrigatória de filmes estrangeiros, medida que poderia abrir mercado de trabalho para técnicos e dubladores, além de forçar os exibidores a manterem suas salas em ordem.

Mas esse processo que acabou impondo a legendagem, no entanto, não impediu a expansão do cinema brasileiro, que encontrou nos espectadores de baixa renda, na maioria analfabetos, um público garantido e fiel. Esse público tinha na tela uma identificação direta com seu modo de vida, seu universo visual e sua fala.

Essa fala, entretanto, não era exclusivamente “brasileira”. O sotaque lusitano era freqüente nos elencos dos filmes brasileiros até meados da década de 60 – fosse de artistas portugueses radicados no Brasil, fosse por um status especial conferido à fala lusa nos palcos nacionais até meados deste século. O sotaque luso – mesmo que apenas insinuado – era sinal de seriedade, além de demarcar a filiação da performance

19. Sobre essa questão, aguardamos a pesquisa em andamento de Sabine Gorowitz, mestranda de comunicação na UnB.

com as raízes metropolitanas. Lembremos que, salvaguardadas as diferenças, esse fenômeno é análogo àquele do inglês de tonalidades britânicas falado por atores e atrizes de Hollywood nos anos 30. Isso se deu inclusive na música popular, em que a pronúncia de Carmen Miranda (nascida em Portugal) não difere muito daquela de cantores nascidos no Brasil, como Francisco Alves, os irmãos Batista e outros.²⁰ Mas no cinema, muitas vezes o sotaque luso não servia para identificar o caráter étnico de um personagem, revelando apenas a origem étnica *do elenco* e, de certo modo, tornando a representação ambígua. Um exemplo disso é o filme *Chico Fumaça* (Victor Lima, 1955), protagonizado pelo popularíssimo comediante Mazzaropi, em que um ator português desempenha o papel de comerciante sírio-libanês. Não devemos nos esquecer de que até a metade deste século ainda eram frequentes as visitas de companhias teatrais e estrelas de palcos portugueses ao Brasil. Nomes como Carmen Santos (atriz e diretora, estrela de filmes de Humberto Mauro), Chianca de Garcia, Jaime Costa e outros deixaram marcas na cinematografia brasileira. Esse intercâmbio, que também se dava na produção literária, foi diminuindo até chegar à insignificância de nossos dias.

Na década de 1950, com o estabelecimento definitivo das redes de televisão no Brasil, implantou-se a dublagem para os produtos televisivos estrangeiros. As legendas apresentavam problemas de leitura na tela pequena (especialmente antes da introdução da tecnologia da cor) e, por meio da dublagem, a televisão conquistou o público analfabeto que ainda oferecia resistência à leitura de legendas nos cinemas. A(s) língua(s) de origem dos programas e filmes exibidos na televisão não mais seriam niveladas pelo grafismo das legendas, mas seriam reinterpretadas pelos talentos de gerações de tradutores e dubladores. E à medida que a televisão se afirma como veículo das grandes massas, acentuou-se ainda mais no país o afastamento do grande público das salas de exibição, tendência de mercado verificada internacionalmente. Esse fenômeno – aliado ao crescente descaso estatal – foi sentido de forma aguda na cinematografia brasileira, levando eventualmente ao colapso total da produção nacional, como ocorreu durante a administração de Fernando Collor. Mas o cinema brasileiro retornaria renovado e com realizadores de olhos abertos para a expansão dos mercados.

3. CARLOTA JOAQUINA E A RETOMADA

Quando *Carlota Joaquina* foi lançado em 1994, com sucesso de bilheteria, não faltaram saudações à *retomada* vivida pelo cinema brasileiro. O filme satiriza um dos períodos mais explorados pela história oficial do Brasil e que mereceu, por isso mesmo, mais de uma versão cinematográfica, entre as quais a onipresente *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra. Mas *Carlota Joaquina* não se apresenta como concorrente dos filmes afiliados ao gênero *histórico-realista*. O filme dirigido por Carla Camurati (roteirizado com Melanie Dimantas) não tenta convencer seus espectadores por meio de uma *mise-en-scène* baseada na verossimilhança. Pelo contrário: fica evidente o caráter teatral do filme, com o uso de telões como pano de fundo para as cenas, assim como a economia minimalista dos figurinos. Essa aparente

20. Na música, a pronúncia da língua coloquial só viria a ser praticada regularmente antes dos anos 50 por Mário Reis, precursor das técnicas vocais que viriam a ser consagradas pela bossa-nova.

pobreza de recursos (não interessa aqui se a escassez de financiamento foi a causa principal) resultou num partido estético peculiar, que desmonta mitos da história oficial por meio de elementos paródicos e carnavalescos. E, num momento de descrédito das instituições estatais no Brasil, o filme parece ter criado um diálogo fecundo com um público desconfiado dos discursos oficiais.

Ao mesmo tempo, *Carlota Joaquina* não é um “filme brasileiro” convencional, e um dos elementos que o tornam tão peculiar é exatamente sua poliglоссия. O filme tem início com uma tênue voz masculina que parece contar uma história de criação do mundo em espanhol, com sons de gaitas de fole ao fundo (galegas? escocesas?), enquanto a tela mostra imagens de mar e os créditos iniciais. A língua remete à origem nacional da personagem principal. Mas logo em seguida o filme parece guinar para outro universo lingüístico, surpreendendo espectadores que se preparam para ver um filme sobre a história do Brasil. Num costão enevoado à beira-mar surgem os dois personagens-narradores da história: um jovem escocês (vestido a caráter, naturalmente) e uma menina trajando o que parece ser um uniforme escolar). Diante do mau-humor da menina, o jovem decide contar a ela a “história de uma menina-princesa”. Assim, o primeiro filme lançado como emblema da *retomada* da produção de cinema no Brasil é emoldurado pela narração em voz *over*... em inglês de tons britânicos. Desse modo, *Carlota Joaquina* apresenta uma estratégia narrativa que pode ter contribuído imensamente para o acolhimento dado pelo público. *Carlota Joaquina* leva os espectadores brasileiros por uma viagem inesperada, que parte do *cinema* (entendido aqui como cinema hegemônico, isto é, estrangeiro) em direção ao *cinema brasileiro*, num trajeto em que a presença de sons anglófonos e *legendas correspondentes* torna o filme ajustado às condições espetatoriais brasileiras. Aos poucos, a língua portuguesa – em vários sotaques – vai se impondo. De maneira análoga, a diegese parte de uma geografia anglófona em direção a outra, de predominância lusófona. Valeria a pena, por agora, fazer um pequeno mapeamento da poliglоссия em *Carlota Joaquina*.

Depois do espanhol e do inglês, ouve-se italiano e português. Estas duas últimas línguas marcam duas etapas da biografia da princesa: sua mãe era italiana e seu marido era o príncipe herdeiro do trono português. Mas esta aparente harmonia poliglótica, que deveria atestar a naturalidade de um cinema hegemônico (segundo a fórmula *voz em inglês com legendas*) e a verossimilhança de uma narrativa histórica (princesa espanhola, de mãe italiana e marido português), é absolutamente perturbada pela profusão heteroglótica de sotaques variados. O pai de Carlota é vivido pelo ator espanhol Enrique Hurrutía, cujo sotaque castiço e severo estabelece a voz do rei poderoso e contrasta com o da princesa-menina, que é vivida por Ludmila Dayer, atriz brasileira que também faz a menina escocesa da abertura (desta vez dublada em inglês). Quase todos os outros personagens de fala italiana, espanhola ou lusitana são vividos por artistas brasileiros. Quando a casa real portuguesa imigra para o Brasil durante as guerras napoleônicas, os tons se multiplicam em contato com personagens indígenas, africanos e “brasileiros”. A princesa adulta – um trabalho excepcional da atriz Marieta Severo – fala, durante todo o filme, espanhol com sotaque brasileiro ou português com sotaque espanhol. Essa variedade de falas acentua o caráter de

representação do filme, num conceito que inclui paisagens de telão pintado, naufrágios em aquários e sinedóquicos primeiros planos.

Assim, a narrativa de *Carlota Joaquina* é permeada, em sua maior parte, de línguas estrangeiras faladas por vozes brasileiras, deixando emergir uma lusofonia brasileira que se torna, subtextualmente, a presença lingüística predominante. Nesse painel, as línguas de colonizados e colonizadores se confundem. E, como não há língua sem sotaque, valeria a pena citar o ótimo trabalho do narrador *escocês*, desempenho do ator carioca Brent Hieatt, cuja família é de origem *inglesa*.²¹ Sua educação, como a de tantos sul-americanos de origem inglesa, foi feita num tom anglófono conhecido na metrópole como *South Atlantic*, um sotaque que denota o emigrado.

Carlota Joaquina está, portanto, distante dos trabalhos estrelados por atores e atrizes com sotaques cuidadosamente cultivados (é o caso da versátil Meryl Streep, de parte dos elencos das telenovelas *regionalistas* da TV Globo e, digamos, de *O Quatrilho*), cujo objetivo está na verossimilhança. E está distante, também, de outras experiências poliglóticas no cinema brasileiro recente, pois o esforço de penetração no mercado internacional levou alguns realizadores a filmes totalmente falados em inglês com elenco internacional (como é o caso de *A grande arte*, de Walter Salles), com elenco brasileiro anglófono (*O monge e a filha do carrasco*, de Válter Lima Jr.), ou pelo menos com personagens lusófonos e anglófonos (*Jenipapo*, de Monique Gardenberg; *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles). Os resultados são variados, mas – seguindo a idéia de Bakhtin – nenhum se aproxima da *língua viva* de *Carlota Joaquina*. Uma língua composta por muitas línguas, que se contagiam, se transformam e se multiplicam ainda mais.

21. Agradeço essa informação a meu colega da Universidade Federal de Santa Catarina, prof. dr. José Roberto O'Shea.

CORPO E VISIBILIDADE EM KIESLOWSKI: *NÃO AMARÁS*

LILIANE HEYNEMANN

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Irei tratar inicialmente de algumas instâncias encarnadas nos personagens e nas situações espaciais dadas pelas relações entre esses personagens no filme *Não amarás* de Krzysztof Kieslowski. A estratégia de leitura filmica que adotei tem como perspectiva a idéia de uma experiência privilegiada de percepção e visibilidade – de si e do objeto, que definido por desaparecimento solicita todo o investimento do aparelho perceptivo.

Essa experiência privilegiada se dá através da afecção sofrida pelo vidente – o amor que a exemplo dos poetas surrealistas como Breton, ou de cinemanovistas como Glauber Rocha, é amor como revolução, que transtorna e impulsiona a experiência – e do qual decorre a constituição de uma totalidade do mundo visível que traz à cena um sujeito construído por essa peculiar forma de ver, pois, como aparece em Merleau-Ponty, a paixão tanto quanto a experiência do mundo visível são a exploração de um invisível.

Acredito, portanto, que o personagem central de *Não amarás* constitui uma situação ideal de corpo visível e vidente, convertendo o conhecimento no problema da percepção do corpo próprio e do outro, da ordem de uma investigação “sem anatomia”, que diz respeito a espaço e deslocamento. Merleau-Ponty irá falar dessa *vivência de outrem*, lugar central da percepção, como um paradoxo: “Como nomear essa vivência de outrem tal como a vejo de meu lugar, vivência que todavia nada é para mim, já que creio em outrem e que aliás concerne a mim mesmo já que aí está como visão de outrem sobre mim?” (1987: 8).

Em *Não amarás*, o personagem Tom é definido por duas instâncias. Por um lado, encarna alguém que nada sabe, sequer sua origem, uma vez que é órfão. Ele realiza, portanto, o que Merleau-Ponty, postula para a ação de ver como possibilidade de conhecimento do mundo: “É preciso fazer como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos de aprender tudo. À maneira dos personagens iniciáticos, os “inocentes primitivos” de Werner Herzog, o personagem central desse filme detém uma radicalidade do desconhecimento que o faz portador da originalidade das sensações: é pela primeira vez que olha e experimenta: nenhuma reserva atualizável de conhecimento, nenhum confronto de semelhantes, as coisas são *incomparáveis*. Merleau-Ponty, no recorte da perspectiva fenomenológica atribui, como assinalei, uma essencial importância a esse desconhecimento, a essa primeira visão que abriria uma dimensão que não se pode mais fechar e que será a referência para as experiências daí em diante. Em *Não Amarás*, um complexo aparato visual é engendrado para conhecer: a luneta roubada, a angulação, a distância eleita.

Sabemos, por outro lado, que o personagem desprovido de impressões anteriores é portador de excepcional memória (“Eu apenas me lembro de tudo desde

o início”) e circula por mundos que se relacionam por oposição. Ao confinamento a que seu corpo é submetido – o orfanato, o pequeno quarto onde habita – corresponde simetricamente as longas distâncias e durações do mundo. Estas são dadas pelo correio onde trabalha, as línguas que aprende, pelo amigo que viaja por países distantes, pelas crianças estrangeiras do orfanato.

Esse é um mundo sem moldura que, como veremos, se opõe aos recortes de visibilidade perfeitamente enquadrados que seu olhar busca apreender. De uma janela à outra, os lugares e as línguas desconhecidos constituem o falso saber que irá se incorporar ao mundo percebido. Sugiro que é nessa referência a um fora que, no entanto, o atravessa, à aceleração colocada à distância, enfim, àquilo que sem moldura constitui um insuportável que *Não amarás* discute, sem explicitá-lo, um dado modo de existir na atualidade. Esse modo, aqui, é a inadequação. Vemos que o personagem existe em seu mundo “arcaico” de cartas, entrega de leite, lunetas. Sabemos também que, impotente, seu olhar é hiperativo: olhar é a totalidade de seu desejo, olhar sem prótese, anterior mesmo à fotografia. Colocado no tempo presente, forçado a conhecer e pensar no tempo presente, ele dispõe de uma percepção “anterior à técnica”.

Não amarás presentifica assim um “arquivo perceptivo” em que a temporalidade arcaica desse sujeito do desejo, o ato de ver como conhecimento, conservam sob a estranha forma de um passado nostálgico aquilo que sabemos que se seguiu (a História) e o que dela faz distância, nossa contemporaneidade. Somos coagidos a pensar nossa real distância e proximidade desses diferentes tempos que nos atravessam: a pensar nessa “memória mais profunda da história” que persiste, como nos ensina Fredric Jameson, como nostalgia, no eclipse da historicidade da contemporaneidade, indicando sua incompletude e a sobrevivência de traços do passado, ao se fixar num tempo histórico em que a diferença achava-se presente.

Pontuei, nessa análise, os problemas da profundidade, modos de percepção e constituição da visão integrados ao conhecimento com categorizações de Merleau-Ponty e Deleuze (afecto, percepto) para realizar uma leitura de filme fundada especificamente na disposição espacial e perspectiva que, penso, contém na própria descrição e análise as categorias que pretendo discutir. Em Alain Badiou, encontramos a idéia de que toda verdade depende do *acaso de um evento* (ligado à idéia de indecidível) e que seu processo só pode ser capturado pela via poética. Badiou enuncia, remetendo a Kant e Heidegger, a diferença entre verdade e saber, saber que faço aqui corresponder a conhecimento. Sugerimos que, em *Não amarás*, o que está em jogo é fazer essa diferença, tarefa na qual o personagem fracassa, por meio do acontecimento paradoxal do amor: amor que oscila entre sua feição propriamente platônica, relação com o supra-individual, situação de passagem entre ter e não-ter e o amor correspondido, centrado num eu individual, impermutável.

A primeira seqüência de *Não amarás* mostra um vidro estilhaçado, resultado do roubo de uma luneta. Esta servirá para que o personagem Tom em pontuais sessões de voyeurismo, espreite a vizinha do edifício em frente do que habita, Magdalena. Dessa forma, ele está presente a todos os seus deslocamentos e acontecimentos.

Uma concepção simétrica do espaço, dada pela oposição entre os edifícios e a contigüidade das janelas, anuncia os limites de visibilidade. No interior desses quadros, a gestualidade da mulher confere um ritmo deslocado ao tempo da cena:

movimentos estilizados que reproduzem um impossível: assim se moveriam figuras humanas retratadas em uma pintura. Esses movimentos desnaturalizados sugerem que o personagem sabe que é observado, o que ainda, em realidade, não acontece.

Em todas as seqüências que mostram o personagem espreitando, o enquadramento produz níveis de profundidade desconcertantes, ora planificando as figuras ao ponto de as proporções entre os objetos se equivalerem, ora intensificando a distância da figura em primeiro plano em relação ao fundo.

Acredito que o sentido desses procedimentos aparece no confronto entre duas modalidades de visão a que corresponderiam duas instâncias perceptivas, ambas deformadas de acordo com os afetos que expressam. Deleuze denomina objetivismo à tendência própria a uma percepção primária (ou “natural”) de atribuir aos objetos os signos de que ele é portador, como se o próprio objeto fosse portador do signo que emite. Nesse sentido, a percepção dedicar-se-ia a apreender o signo sensível e a inteligência, as significações objetivas. Essa crença numa realidade exterior é encarnada sobretudo pelos signos sensíveis, objeto da percepção, que nos induziriam a procurar um sentido nos objetos que os contém.

O personagem central de *Não amarás* ocupa-se unicamente com a atividade de ver: visão comprometida pelo enamoramento, visão platônica da beleza, capaz de atravessar o objeto sem fixar-se e, em oposição, visão perfeitamente localizada, individuada. É vendo que se torna visível para si: todas as atividades clandestinas a que se dedica (falsificação, roubo, etc) operam para manter o objeto disponível ao empreendimento de ver. É, contudo, na simultaneidade, que se daria a consciência de si e a supressão do objeto e que coincidiria portanto com sua própria desapareição.

Espionar é, no entanto, uma modalidade superlativa de ver: transgressão do olhar que busca extrair do objeto mais signos do que este concede espontaneamente. É espionando que se obtém o máximo de sentido daquilo que se vê e é ainda o momento – se permanecermos atentos à *démarche* deleuzeana – em que percepção e inteligência elaboram o mesmo percurso, apreendendo assim tanto os signos sensíveis como as significações objetivas.

Um outro desdobramento emerge do olhar que investiga: ele não apenas extrai um excedente de signos do objeto, como, ainda, engendra signos desconhecidos por este. Torna-se, desse modo, portador da verdade sobre o outro, *de toda a verdade*. Ao saber que é observada, a mulher solicita a Tom que a descreva tal como é aos seus olhos, que re-narre os eventos de seu passado da perspectiva da luneta. Na verdade, esse o sentido da memória especial que o personagem afirma possuir – “As coisas desde o começo”, das quais se recorda – é desde sempre o excesso de uma experiência da ordem de ver. Essa memória atestada pela visão, que retém cada traço, uma vez que seu ponto de vista promove a visibilidade dos movimentos do outro em todos os ângulos que elege, sem margem para equívocos.

Dessa forma, “as coisas desde o começo” não referem ao acontecimento, como se o personagem pudesse recordar de uma série de eventos desde um início cronológico. Esse começo a que alude é, a meu ver, o primeiro traço percebido de algo visível, no sentido dessa primeira visão em Merleau-Ponty. O personagem, portanto, é capaz de se recordar das coisas consideradas em sua total visibilidade, os aspectos que assumiam sob diferentes iluminações e ângulos. Sua memória é o pensamento vazio dessas formas, que ele busca organizar de uma perspectiva histórica.

Ainda assim, as figuras não são totalizáveis em sua experiência. É preciso que se dedique ao estudo de línguas estrangeiras, que se comunique em código com o amigo que viaja, que indague à mãe do amigo o significado daquilo que vê. Esse projeto é o de investir de outra linguagem aquilo que vê e essa linguagem não é a do registro da visão em si: presentifica-se como língua estranha, não aplicável ao cotidiano e, por assim dizer, invisível e, portanto, capaz de suprir um insuficiente elaborando o não-percebido e conferindo sentido ao percebido. As línguas desconhecidas que o personagem busca aprender constituem a narrativa de um invisível, como nos ensina Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*:

Qualquer coisa visual, por muito indivisa que seja, funciona também como dimensão, porque se oferece como resultado de uma deiscência do ser. Isso quer dizer que o que é próprio do visível é ter uma dobragem de invisível, que ele torna presente com uma certa ausência (Merleau-Ponty, 1987: 40).

Essa ausência, de que fala Merleau-Ponty, seria um *ausente de mim mesmo* dado pela visão. Esta, não seria uma modalidade do pensamento ou da presença de si, mas permitiria “assistir de dentro da fissura do ser, no final do qual, me fecho sobre mim” (1987: 65). Aplicadas ao filme de Kieslowski, as reflexões de Merleau-Ponty atualizam uma situação paradoxal: de fato, o personagem busca a apreensão das “formas das coisas não descobertas” em seu persistente exercício de perscrutação. A inadequação residiria no fato de que só pode conhecê-las como já as conhece. Aquilo que vê já constitui o mundo mesmo, suas diferenças existindo simultaneamente.

Essa instância é intuída pelo personagem, quando afirma nada querer da mulher, apenas o que já possui, declaração que faz eclodir um insuportável: subindo ao terraço do edifício, de onde se descortina a cidade, anestesia com gelo os ouvidos e fecha os olhos diante da paisagem vista do alto. Recusa desse modo a panorâmica que generaliza e suspende o mundo, retirando desse sua espessura e abalando a idéia de uma visão particularizada das coisas, pela síntese visual que torna idênticas e opacas as cidades. Recusa, ainda, olhar o que sem moldura não se interrompe. Convocado a qualquer atividade que não a de ver, ele se torna impotente.

O que constitui um insuportável para o personagem não pode ser encontrado no discurso de seu amor não correspondido mas na idéia, em certa medida correlata, de uma outra falta, essa *presença do que não sou* que, corporificada pelo outro, deveria promover visibilidade ao próprio corpo, sua coesão espaço-temporal. Essa instância pode ser observada na instabilidade dos gestos que reproduzem mal a gestualidade do outro. Até mesmo na seqüência que exhibe “a cena de felicidade” expressa numa corrida em círculos, o corpo parece desabar, seus movimentos são inadequados ao percurso circular que se propôs a cumprir, passagem que pode ser iluminada por essa formulação de Merleau-Ponty:

Do mesmo modo que meu corpo, como sistema de minhas abordagens sobre o mundo, funda a unidade dos objetos que percebo, o corpo do outro, portador das condutas simbólicas e do verdadeiro afasta-se da condição de um de meus fenômenos, propõe-me a tarefa de uma verdadeira comunicação e confere a meus objetos a dimensão nova do ser intersubjetivo ou da subjetividade (1990: 51).

Na experiência do filme a relação corpo próprio/mundo/ corpo do outro atualiza-se de forma específica à imagem filmica. São os “quadros dentro de quadros” funcionando por vezes como cortes, que informam por um lado o espaço em que se circunscrevem os movimentos do corpo do outro, até onde é possível apreende-los, uma vez que conhecemos deles o que é repetição e antecipamos sua imprevisibilidade, que também se repete.

Na seqüência em que Tom afirma nada querer de Magdalena, cena que antecede seu desespero diante da vista panorâmica, três “molduras” aparecem, formadas pelos contornos das portas e pela pequena janela ao fundo. Não por acaso, como vimos, a seqüência seguinte nos dá um espaço aberto.

Por outro lado, sabemos que as janelas dos apartamentos aparecem sempre em tomadas frontais e que são seus corpos (na aparente imobilidade de quem olha pela luneta/câmera e de quem se movimenta para si mesma) os protagonistas desse enfrentamento: se no voyeurismo o sujeito se identifica com o próprio olhar, que sofre no entanto uma elisão, esse o sentido do confronto entre as imagens frontais em *Não amarás*.

Ainda que os personagens se olhem (quando a mulher sabe, enfim, que é observada) a imagem nunca dá a ver mais que um olhar de cada vez. Temos desse modo o próprio olhar voyeur que, ao atualizar um encontro, não aparece à câmera como dois: é apenas um, desdobrado e ambíguo, exprimindo o desejo e a interdição. *Não amarás* nos dá, portanto, a ver a gênese de dois corpos construídos e desconstruídos pelo olhar do outro, corpos que se alienam ou morrem quando vêm ou são vistos e que sobretudo não podem fazê-lo ao mesmo tempo traduzindo uma impossibilidade, no presente em que se instalam de estar em si no momento de se perceber e de perceber o outro.

Acredito que o olhar que Kieslowski nos faz experimentar é um olhar ausente, sem objeto, que a obsessão de apreender apenas sublinha. Ele nos dá o contrário da imagem de um corpo capaz de se refletir no espelho: um mundo sem reflexos, em que toda imagem, dessemelhante, funda a si mesma. Imagem em que vejo correspondências com a noção de “poema sem objeto” em Badiou, constituindo-se como “nomeação sem imitação”, que declara a cada passo seu próprio universo (cf. Badiou, 1994: 78).

Observemos, ainda uma vez, a questão da alternância de profundidades nas tomadas do apartamento da personagem feminina. Para Merleau-Ponty, a profundidade possui como paradoxo o fato de as coisas nunca estarem umas atrás das outras, produzindo desse modo um “falso mistério” na apreensão de uma distância avaliada a partir de nosso corpo até as coisas, uma vez que estamos colados a ele:

O que chamo profundidade, afirma Merleau-Ponty, nada é ou é minha participação num ser sem restrição e primeiro no ser do espaço para além de todos os pontos de vista. As coisas encavalam-se umas sobre as outras porque são exteriores umas às outras. Esse ser a duas dimensões que me faz ver uma outra é um ser emburacado como diziam os homens da Renascença, uma janela. Mas a janela, não abre ao fim senão sobre o partes extra partes, sobre a altura e a largura que são vistas tão só de uma outra obliquidade, sobre a absoluta positividade do ser (Merleau-Ponty, 1994: 51).

Se a profundidade configura-se como a ilusão de uma ilusão, as imagens ora planificadas, ora em profundidade vistas da perspectiva de uma janela em *Não amarás*, ao colocar em jogo as técnicas perspectivas e a projeção plana, problematizam a *forma verdadeira das coisas*. Expressam um conflito que é da ordem de um enigma quanto à situação das coisas espacializadas, conflito que, se resolvido, definiria uma figura exata e verdadeira.

Uma seqüência em *Não amarás* constitui uma quebra na diegese do filme, que ao final irá sintetizá-lo. Trata-se da passagem em que a mulher, abandonada pelo amante, deixa que se derrame o leite de uma garrafa sobre a mesa, onde se debruça chorando. Seus gestos ritmados e convulsos, ao segurar os cabelos, convertem o mesmo movimento numa sucessão de outros, que são um só, o signo de sua desolação. Esta seqüência será repetida no final, da mesma perspectiva, mostrando contudo a própria personagem espiando do quarto de Tom.

A cena reconstituída inclui dessa vez a presença parcial do personagem masculino que parece realizar um gesto de consolo. Dessa forma, suas presenças, por meio de todos os ausentes (a mulher, o homem, a própria cena imaginária) podem enfim figurar num mesmo quadro, pois afinal, *estou sempre do mesmo lado que meu corpo*. Essa visão que se encarna numa ausência corrobora a noção em Merleau-Ponty de que se todo pensamento advém de algo encarnado, essa carne, a minha, a do mundo, não é matéria, não é o contrário do sensível, ela é antes enovelamento do visível sobre o corpo vidente, concentração dos visíveis em torno de um deles, que é então *todo olhos*.

Acredito que as reflexões de Deleuze sobre a sensação em *a priori* materiais perceptivos e afectivos (que transcendem as afecções e percepções vividas) da fenomenologia interpretam essas instâncias:

Era precipitado dizer que a sensação encarna. A carne é apenas o termômetro de um devir. O corpo desabrocha na casa. Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro plano e plano de fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda e direita, retílineos ou curvos (Deleuze, 1991: 86).

Para Deleuze, essas extensões são “muros”, mas também janelas ou espelhos, que dariam à sensação o poder de manter-se isolada em molduras autônomas. Da junção dos planos, de que depende o tipo de profundidade, emergiria o pensamento. As molduras e as junções sustentariam os compostos de sensações dando consistência às figuras. Deleuze coloca, a respeito de Matisse, que sua “porta-janela” só se abre sobre um fundo negro. A figura (ou carne), desse modo, não mais seria um habitante da casa, mas de um universo que a suporta – o devir, constituindo uma passagem do finito ao infinito.

É dentro desse sistema de junções de planos e molduras que penso o filme. As imagens, aqui, circulam pelos enunciados que se originam do modo de operar a profundidade e os quadros são dessas relações que extraímos sentido para morte, amor, conhecimento-verdade. À passagem do finito ao infinito, de que fala Deleuze, fazemos corresponder o espaço confinado e os países longínquos que o personagem procura integrar por meio da língua. Se como coloca Deleuze, a casa mais fechada está aberta sobre um universo, e esse universo não é carne, nem plano, se

apresentando no limite como o fundo de uma tela, um infinito, é a esse vazio da imagem que corresponde, pensamos, o suicídio do personagem. Morte da figura para que subsista seu dever, esgotadas as possibilidades de operar as perspectivas.

Entre a perscrutação solitária do personagem e o suicídio (que afinal não provoca sua morte) há uma tentativa de encontro. Como assinalai, a personagem feminina busca saber de que forma é vista. Sua gestualidade sofre uma inversão, já não temos a coreografia artificial das primeiras seqüências, ela se entrega a um encontro codificado: “Isso é tudo sobre o amor”.

Diminuída a distância entre os corpos, até o limite em que devem colar-se, o personagem masculino prossegue em sua atividade visual. Ele, ainda e apenas, olha. É precisamente essa configuração ritual do encontro que cinde os personagens. No ambiente do bar, ainda buscam um espaço comum, trocando brinquedos: um peso de papel transparente dentro do qual existe uma casa e neva (unindo confinamento e sugestão de espaço aberto) e um pião preso a uma corda, que oscila.

Com a tentativa de suicídio que se sucede ao episódio da impotência, a personagem faz o percurso contrário, no sentido literal: atravessa a rua e passa a espionar seu próprio mundo. Restabelecido o universo das janelas, todas as instâncias iminentes atualizam-se. Na seqüência final de *Não amarás* persistem as tomadas frontais das janelas, que no decorrer do filme nos davam esses olhares que se vêem, mas não se confundem, corpos confinados em seus espaços próprios.

Mas, à cena de desolação que se repete no apartamento vazio, com a inclusão do personagem masculino, corresponde a dessimetria dos outros corpos, encarnados, dentro do apartamento de Tom. Já não estão “diante um do outro”, o corpo dele, ainda ferido pela quase-morte, projeta-se de perfil, *os olhos fechados*, tal como seu duplo, que na cena imaginária, rompida a onipotência do confronto face a face, pode ocupar com seu corpo essa ausência de si:

A alucinação é sempre dupla. Dizer que percebemos nas dobras significa que apreendemos figuras sem objeto, apreendemos através da poeira sem objeto que as próprias figuras soerguem do fundo, poeira que torna a cair, deixando as figuras um momento à vista (Deleuze, 1991: 141).

BIBLIOGRAFIA

- BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papius, 1991.
MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Passagens, 1987.
_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. São Paulo: Papius, 1990.
_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

A MÚSICA POPULAR, A CHANCHADA E A IDENTIDADE NACIONAL NA ERA DE VARGAS (1930-1945)

LISA SHAW

Professora da Universidade de Leeds – Inglaterra

Entre 1930 e 1945, o Brasil passou por um período de importantes transformações sociopolíticas que mudaram tanto o rumo da história como a identidade dos brasileiros. A revolução de 1930 que levou Getúlio Vargas ao poder seguiu-se a implantação do Estado Novo em 1937, o regime autoritário e populista que governou o país até 1945. O povo brasileiro testemunhou o começo de um processo de industrialização, que foi acompanhado por reformas de índole social, política e administrativa, e mudanças na estrutura da sociedade urbana. A década de 30 viu a criação da indústria de cultura, com a expansão dos meios de divulgação, nomeadamente o rádio, a indústria fonográfica, e o cinema falado, que desempenharam um papel central na construção de um mito de unidade nacional. Estes novos meios de comunicação foram fomentados pela máquina de propaganda de Vargas a fim de engendrar um sentimento de patriotismo, e a noção da brasilidade virou o assunto principal na ordem do dia do regime. Não é de estranhar, portanto, que houvesse fortes ligações entre a música popular e o cinema nesta época, particularmente na maneira de que os dois meios trataram o tema da identidade nacional. Neste trabalho é a minha intenção esboçar alguns dos vínculos e das influências mútuas entre estes dois ramos da cultura popular na era em questão.

O primeiro *talkie* brasileiro a ter sucesso comercial, *Coisas nossas* de 1931, inspirado pelo filme-musical americano *Broadway melody* de 1929, foi produzido pelo americano Wallace Downey e era composto de várias cenas breves, rodadas em setembro de 1929, que mostravam atuações por uma seleção de músicos e cantores populares, inclusive o conjunto do sambista Noel Rosa, o Bando de Tangarás, que interpretaram quatro canções no filme. Este filme-musical caseiro preparou o terreno para os chamados filmes do carnaval, o primeiro dos quais foi lançado em 1933 pela Cinédia e era intitulado *A voz do carnaval*, um semidocumentário dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. O sambista de renome Noel Rosa foi inspirado pelo filme *Coisas nossas* e escreveu o seu samba quase epônimo em 1932. Na letra deste samba Noel valoriza de um modo humorístico a essência da brasilidade, que reside nos aspectos mais banais e humildes do cotidiano do carioca.

São coisas nossas, 1932, Noel Rosa

*Queria ser pandeiro
Pra sentir o dia inteiro
A tua mão na minha pele a bater
Saudade do violão e da palhoça
Coisa nossa, coisa nossa*

O samba, a prontidão e outras bossas
São nossas coisas, são coisas nossas

Malandro que não bebe
Que não come, que não abandona o samba
Pois o samba mata a fome
Morena bem bonita lá da roça
Coisa nossa, coisa nossa

Baleiro, jornalista
Motorneiro, condutor e passageiro
Prestamista e vigarista
E o bonde que parece uma carroça
Coisa nossa, muito nossa

Menina que namora
Na esquina e no portão
Rapaz casado com dez filhos, sem tostão
Se o pai descobre o truque dá uma coça
Coisa nossa, muito nossa

Segundo Alex Viany, este samba era um “... de seus momentos de maior espontaneidade e carioquice, traçando um verdadeiro programa temático para um futuro cinema popular-brasileiro ... O rumo indicado pelo poeta de Vila Isabel seria seguido, consciente ou inconscientemente, em filmes tão diferentes entre si como *Alô, alô, carnaval!*, *João Ninguém*, *Moleque Tião*, *Tião Azul*, *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus*”.¹

Wallace Downey começou a produzir cópias dos filmes-musicais americanos bem-sucedidos com artistas brasileiros, muitos dos quais já eram famosos como artistas do rádio, tais como Carmen Miranda, que estreou em *Alô, alô, Brasil* (1935) e em *Estudantes* (1935), duas co-produções da Waldow Filmes e da Cinédia. *Alô, alô, Brasil!* apresentou uma multidão de cantores, comédicos e apresentadores do rádio, inclusive os cantores-galãs Francisco Alves e Mário Reis. Os estreitos vínculos com o mundo do rádio manifestaram-se também no enredo do filme, escrito pela dupla de compositores populares João de Barro e Alberto Ribeiro, que mostra as aventuras de um radiomaníaco que se apaixona por uma cantora de rádio inexistente. Os dois gêneros de música sinônimos com o carnaval, nomeadamente o samba e a marcha ou marchinha, tinham um lugar de destaque nos primeiros filmes-musicais e chanchadas. O enredo tinha menos importância do que a promoção das canções carnavalescas e dos seus intérpretes. Compositores populares tais como Noel Rosa, Ari Barroso, João de Barro, Braguinha e Lamartine Babo compuseram para o carnaval durante a década de 30, e muitas vezes concorreram entre si nos concursos oficiais de música popular introduzidos por Vargas. A chanchada revelou-se desde cedo o

1. Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, Rio de Janeiro: Editora Revan, 1993, p.75.

meio ideal para lançar os futuros sucessos desses músicos nas vésperas do carnaval, criando uma “união prolífica entre cinema e música brasileiros”.²

Favela dos meus amores, que estreou em 1935 e era a primeira realização da Brasil Vita Filme, produzida por Carmen Santos, abordava o tema do morro e foi inspirado pelo mundo dos verdadeiros sambistas cariocas, como Sinhô. Segundo Alex Viany, este filme-musical representa o “primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro ... marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema”.³ O morro, o barracão e a palhoça surgiram repetidas vezes nas letras do samba dos anos 30, sobretudo nas canções de Noel Rosa, nas quais a glorificação dos bairros e zonas mais pobres da cidade do Rio contrasta com as críticas da “cidade” burguesa. O morro protege os valores e os costumes tradicionais e autênticos do povo enquanto a “cidade” da classe média presunçosa e inconstante adota estrangeirismos. Os seguintes trechos de dois sambas de Noel mostram claramente esta dualidade:

Meu barracão, 1933, Noel Rosa

*Faz hoje quase um ano
Que eu não vou visitar
Meu barracão lá da Penha
Que me faz sofrer
E até mesmo chorar
Por lembrar a alegria
Com que eu sentia
O forte laço
De amor que nos unia*

Leite com café, 1935, Noel Rosa e Hervé Cordovil

*A morena lá do morro
Cheia de beleza e graça
Simboliza a nossa grande raça
É cor de leite com café
E a loura da cidade
Nunca foi nem é meu tipo
Perto dela eu sempre me constipo
De tão gelada que ela é*

Noel Rosa e Assis Valente compuseram músicas especialmente para a segunda produção da Brasil Vita Filme de Carmen Santos, intitulada *Cidade-Mulher* (1936).

2. João Luiz Vieira, “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, in Fernão Ramos (org.). *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987, p. 129-187 (p. 143).

3. Alex Viany, op.cit., p. 80.

A canção-título do filme, uma marcha interpretada por Orlando Silva, foi composta por Noel sem parceiro e é o único canto de amor do poeta de Vila Isabel à cidade do Rio:

Cidade mulher, 1936, Noel Rosa

*Cidade de amor e ventura
Que tem mais doçura
Que uma ilusão
Cidade mais bela que o sorriso
Maior que o paraíso
Melhor que a tentação
Cidade que ninguém resiste
Na beleza triste
De um samba-canção
Cidade de flores sem abrolhos
Que encantando nossos olhos
Prende o nosso coração*

*Cidade notável
Inimitável
Maior e mais bela que outra qualquer
Cidade sensível
Irresistível
Cidade do amor, cidade mulher!*

*Cidade de sonho e grandeza
Que guarda riqueza
Na terra e no mar
Cidade do céu sempre azulado
Teu sol é namorado
Das noites de luar
Cidade padrão de beleza
Foi a natureza
Quem te protegeu
Cidade de amores sem pecado
Foi juntinho ao Corcovado
Que Jesus Cristo nasceu*

Segundo João Máximo e Carlos Didier: “Sendo um filme basicamente centrado no Rio, seus encantos, sua gente, o cronista que sempre existiu em Noel não podia ficar de fora”.⁴ Numa das outras canções que Noel compôs para o filme, *Tarzan, o filho do alfaiate*, inspirado pela série de filmes iniciada com *Tarzan, o filho das selvas*

4. João Máximo e Carlos Didier, *Noel Rosa: uma biografia*, Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990, p. 425.

(*Tarzan, the ape man*) em 1932, o cronista fala comicamente da moda dos rapazes cariocas usarem o paletó com ombreiras (“... A minha força bruta reside/ Em um clássico cabide/ Já cansado de sofrer/ Minha armadura é de casimira dura/ Que me dá musculatura/ Mas que pesa e faz doer ...”).

Antes da chegada no Brasil do cinema sonoro, muitos dos músicos populares, como o sambista e radialista Ari Barroso, ganhavam a vida por meio de acompanhar os filmes mudos e divertir o público enquanto fazia fila para entrar nas salas de cinema. A introdução do cinema falado e da indústria de discos criou bastante desemprego entre estes artistas e deu lugar a muito descontentamento. Alguns músicos recorreram à canção popular para disseminar as suas opiniões sobre o assunto:

O cinema falado, 1930, Luís Silva

*Eu ouço falar
E com muita razão
Que o cinema falado
É uma exploração*

*O povo gasta o dinheiro
Para nada compreender
É uma enorme gritaria
Que nos faz ensurdecer
Acabaram com a música
Que ao povo alegrava
Para ouvir falar inglês
Era só o que faltava!*

*Este cinema falado
É uma grande cavação
Tirando dos pobres músicos
O seu próprio ganha-pão
Deixando muitas famílias
Sem ter nada que comer
O tal cinema falado
Foi o que veio aqui fazer*

A música popular transformou-se no veículo idôneo para lançar ataques à dominação cultural de Hollywood, que nos anos 30 dava origem à adoção de estrangeirismos nas cidades grandes brasileiras, tais como as modas e os penteados das estrelas americanas, e o uso de palavras da gíria americana na fala cotidiana. Até os malandros cariocas salpicaram as suas conversas com *hellos* e *byebies* ocasionais. Em 1931, o músico popular Lamartine Babo, autor de muitas marchinhas carnavalescas, fez um comentário irônico sobre esta moda no fox-trot *Canção pra inglês ver*, em que mistura de uma maneira absurda palavras e frases de inglês e de português (por exemplo, “I love you, abacaxi, uisque of chuchu”). Do mesmo modo, Assis

Valente compôs uma marcha que inclui as seguintes linhas: “Não se fala mais boa noite, nem bom dia/ Só se fala *good morning, good night*”). É muito provável que estes compositores populares estivessem criticando também os cantores brasileiros que começaram a gravar canções em inglês. No samba *Não tem tradução*, de 1933, Noel Rosa ridiculariza esta moda e reage à imposição de forças culturais alheias, na forma dos filmes importados de Hollywood, que traziam consigo novas danças, como o fox-trot, e novos gêneros musicais:⁵

Não tem tradução, 1933, Noel Rosa

*O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação
Dessa gente que sente
Que um barracão
Prende mais que um xadrez
Lá no morro, se eu fizer uma falseta
A Risoleta
Desiste logo do francês e do inglês*

*A giria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trot*

*Essa gente hoje em dia
Que tem a mania
Da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia
É brasileiro, já passou de português*

*Amor, lá no morro, é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
E esse negócio de “alô, alô, boy”
“Alô, Johnny”
Só pode ser conversa de telefone.*

5. Este samba de Noel foi inspirado por dois sambas do filme *A voz do carnaval* (1933), nomeadamente *Alô Jone* de Jurandyr Santos e *Good Bye, Boy!* de Assis Valente, o primeiro menos antiamericano que o segundo.

Noel glorifica a gíria do morro, que é cem por cento brasileira, e “já passou de português”, e faz valer os produtos culturais do povo, tais como o samba, a figura do malandro (um dos pólos da identidade nacional) e o morro. Ele afirma a independência cultural do Brasil, diante da hegemonia do cinema americano. Esta mesma reação antiimperialista encontra-se em vários filmes-musicais ou chanchadas da mesma época. Em 1936, *Alô, alô, carnaval*, mais uma co-produção da Cinédia e da Waldow Filmes, com a sua falta de sofisticação técnica e despretenção, zombava de tudo que era estrangeiro, inclusive a pronúncia dos nomes de coquetéis supostamente sofisticados. Segundo o crítico Gustavo Dahl isto “resulta numa tomada de posição antiimperialista, numa manifestação concreta, quotidiana e alegre da superioridade de nossa cultura tropical sobre a cultura importada”.⁶ O espírito modernista que valoriza o dia-a-dia, por mais mundano que seja, e que rejeita a adoção de estrangeirismos, que Oswald de Andrade cultivou tão claramente na sua poesia, aparece na cultura popular, tanto no cinema como na música. João Luiz Vieira realça a importância da música em *Alô, alô, carnaval*:

*Os números musicais constituíram o forte do filme. Verdadeira constelação de astros e estrelas do rádio e do teatro da época interpretavam canções que se tornaram, ao longo dos anos, verdadeiros clássicos da música popular brasileira ... o filme apresentava Almirante e as Irmãs Pagãs, o Bando da Lua e as inesquecíveis irmãs Aurora e Carmen Miranda que, diante de um cenário modernista de J. Carlos e Emílio Casalegno, faziam, no clímax do filme, a apologia do rádio através da marcha de João de Barro, Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, Cantores do rádio. Nesse mesmo filme, Carmen define a persona com a qual seu nome se identificaria para sempre no cinema, ou seja, a mulher de olhos vivos e espertos, jeito matreiro e ao mesmo tempo desbochado e sensual ...*⁷

A hierarquia tradicional de valores estéticos é “capotada” na chanchada, que parodia exemplos da cultura erudita e valoriza a cultura popular, sobretudo a música do povo. *Alô, alô, carnaval*, por exemplo, continha duas cenas famosas; uma que se baseava numa interpretação de uma composição de Franz Liszt, feita pelo ator Jayme Costa, travestido de mulher, dublado por uma voz de falsete emprestado por Francisco Alves, e outra que mostrava uma paródia da “Canção do aventureiro” da ópera ultra-patriótica de Carlos Gomes, *O Guarani*. Vale a pena lembrar que Noel Rosa fez uma alusão cômica a este mesmo ícone da cultura da elite na sua marcha *Palpite* de 1932 (“Foste linchado lá num samba em Catumbi/ Porque tocaste no pandeiro o Guarani”). Aqui também se vê um contraste irônico e humorístico entre a cultura popular (o samba) e a cultura nobre (a ópera, tocada num pandeiro, o instrumento de percussão que acompanha o samba tradicionalmente). Ao rimar o título da obra musical com um bairro humilde do Rio, Noel zomba da cultura erudita. Na década de 30, a cultura popular foi promovida pelo regime político e cooptada na criação de uma mitologia populista. Embora Noel desdenhasse a política nas suas letras, sempre sabia “tomar o pulso” da opinião pública, e esforçou-se para elevar o popular e fazer troça das presunções da elite.

6. Gustavo Dahl, *Alô, alô, carnaval: banana da terra vale ouro!*, [n.p.], 19 February 1975.

7. João Luiz Vieira, op. cit., p. 146.

Sempre houve uma tendência a desprezar as chanchadas dos anos trinta e quarenta, aquelas imitações pálidas dos filmes-musicais produzidos por Hollywood, que pretendiam explorar o fascínio do público brasileiro com o *glamour* e o estrelismo de Hollywood. Como consequência da inferioridade técnica da chanchada em relação aos filmes americanos de grande orçamento (*big-budget*), a chanchada era considerada como um contra-ataque apologetico à inundação do mercado brasileiro por filmes americanos. A atitude dos críticos brasileiros nos últimos anos da década de 30 e no início da década de 40 era desdenhosa, e a palavra “chanchada” tinha conotações sumamente pejorativas. Estes filmes-musicais carnavalescos eram classificados de ‘abacaxis’, de baixa qualidade e sem valor. Tem sido somente em anos mais recentes que os estudiosos e críticos do cinema brasileiro da época de Getúlio Vargas e depois, têm começado a avaliar e interpretar com olhos mais benévolos a importância cultural do filme carnavalesco e da chanchada. Embora à primeira vista alguns exemplos destes filmes pareçam reiterar, numa maneira ingênua, imagens estereotipadas do Brasil, muitas vezes estes retratos da “brasilidade” revelam-se ambivalentes e até parodiam as representações hollywoodianas da *brasilidade/latinidad* criadas no contexto da Política da Boa Vizinhança.⁸

A este respeito convém considerar a chanchada *Banana-da-terra*, de 1938, o primeiro filme da chamada “trilogia de frutas tropicais”, produzida pela Sonofilmes (o segundo filme sendo *Laranja-da-China* de 1939, e o terceiro *Abacaxi azul* de 1944). *Banana-da-terra* manteve a tradição de filmes carnavalescos, lançados às vésperas do carnaval e que incluíam canções populares. Segundo João Luiz Vieira:

*O sucesso e o impacto de Banana da Terra podem ser comparados ao de Alô, alô, Brasil alguns anos antes. O argumento, uma vez mais, era do experiente João de Barro, em parceria com Mário Lago, apresentando Oscarito como o chefe de uma campanha publicitária em favor da banana, incentivada por Barbosa Júnior. O argumento desenrolava-se em meio à sofisticação dos cassinos cariocas e do rádio, possibilitando assim a inserção de números musicais que também se tornaram clássicos, como, por exemplo, A jardineira (de Benedito Lacerda e Humberto Porto), na voz de Orlando Silva; ... Foi também na voz de Carmen Miranda que Dorival Caymmi, então um compositor ainda desconhecido, lançou o célebre samba O que é que a baiana tem? Era o último filme de Carmen no Brasil, pois exatamente esse número, adaptado para o palco do Cassino da Urca e com acompanhamento do Bando da Lua, atraiu a atenção do empresário norte-americano Lee Schubert, levando-o a convidar Carmen para cantar na Broadway.*⁹

No filme, a rainha de uma ilha imaginária no Oceano Pacífico chamada Bananolândia (“um alegórico cafundó tropical”, nas palavras de Sérgio Augusto),¹⁰

8. *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), duas comédias musicais muito bem-sucedidas da Cinédia, exploravam o conflito da Segunda Guerra Mundial e ridicularizavam a Política da Boa Vizinhança de Roosevelt. *Berlim na batucada* combinava os efeitos que a guerra produziu no Brasil com a chegada de um turista americano à procura do carnaval, uma caricatura de Orson Welles, o embaixador cultural para a América Latina, enviado pelos EUA ao Brasil em 1942.

9. João Luiz Vieira, op. cit., p. 151.

10. Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1993, p. 95.

interpretada por Dircinha Batista, é raptada por Oscarito. Este argumento brinca com o mito paradigmático do Brasil, quer dizer uma terra exótica de grande fertilidade e, ao mesmo tempo, uma “república das bananas” subdesenvolvida, um mito que estava sendo disseminado pelos filmes de Hollywood durante a presidência de Roosevelt. Aqui o Brasil adota a identidade refletida da ilha tropical. O humor irônico e o riso de si mesmo que se vêem neste filme têm fortes ligações com a música popular carioca da década de 30. O sambista Noel Rosa escreveu as seguintes linhas no seu samba *O orvalho vem caindo* de 1933: “A minha terra tem banana e aipim/ Meu trabalho é achar quem descasque por mim”. Aqui Noel reformula, duma maneira irônica e cômica, as primeiras linhas do poema muito famoso “Canção do Exílio”, escrito por Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) (“A minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”). Tanto Oswald de Andrade como Carlos Drummond de Andrade brincaram com este retrato clássico do Brasil nas suas poesias, e como Noel, pretendiam atualizar a imagem estereotipada.¹¹ Nesta canção de Noel, o Brasil dos anos 30 só tem banana e aipim, duas comidas baratas, e Noel implica que a vida para o povo é difícil. Nestas duas linhas, ele consegue derrubar o mito do malandro, que é o anti-herói da canção, e das míticas riquezas naturais e exóticas do Brasil.

O Brasil dos anos 30 foi venerado por Noel, e pelos poetas modernistas, precisamente por causa das suas fraquezas e incongruências, especialmente a dualidade entre o desenvolvido e o subdesenvolvido. Na poesia de Oswald se vê o contraste entre o motorneiro e os advogados de um lado, e o cavalo e a carroça do outro (“Pobre alimária”, *Pau-Brasil*, 1925), e nas letras de Noel vemos “o bonde que parece uma carroça/Coisa nossa, muito nossa” (*Coisas nossas*, 1932). O subdesenvolvimento do Brasil é a chave à verdadeira identidade da nação, e a brasilidade reside no contraste entre a imagem exótica do país e a realidade banal do cotidiano. A chanchada, tanto como o samba, era intrinsecamente brasileira, transpirava brasilidade e carioquice, e zombava de si mesma e da sua inferioridade em relação ao filme-musical americano. No entanto, foi precisamente este autodesprezo que afirmou a importância da chanchada como uma forma de cultura popular, e que fez com que o gênero se tornasse uma verdadeira expressão da identidade brasileira. Era muito brasileiro satirizar os paradoxos da vida cotidiana, e não há nada mais paradoxal que um país considerado “atrasado” que tem a sua própria indústria cinematográfica já na década de 30.

A companhia Sonofilmes estava muito consciente das suas limitações, e as limitações impostas pelo mercado. A imagem “tutti-frutti” que Carmen Miranda tinha nos Estados Unidos e na Europa, e que foi reprojeta para os públicos da América Latina, foi apropriada pela Sonofilmes na chamada trilogia de frutas tropicais, como os próprios títulos dos filmes sugerem. As imagens híbridas da identidade “latina” que Hollywood criou na época da Política da Boa Vizinhança produziram efeito na maneira com que os brasileiros, e os demais latino-americanos, representaram a sua própria identidade no cinema nacional. Porém, a apropriação destas imagens pastichadas não foi tão inocente como parece à primeira vista. No segundo filme da

11. O poeta Oswald de Andrade parodiou este poema em “Canto do regresso à pátria” (“Minha terra tem palmeiras/Onde gorjeia o mar...”) do manifesto *Pau-Brasil* (1925), e Carlos Drummond de Andrade repetiu o gesto no seu poema “Nova canção do exílio”, da coletânea *A rosa do povo* (1945).

trilogia, *Laranja-da-China* de 1939, muitas canções populares foram incluídas, inclusive o samba-exaltação mais ufanista composto por Ari Barroso, *Aquarela do Brasil* (“Brasil/ Meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos/ Ô Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingá/ Ô Brasil, do meu amor/ Terra do Nosso Senhor”). Segundo Sérgio Augusto, este samba muito famoso, o “segundo hino nacional”, foi cantado em espanhol por Pedro Vargas no filme, e a interpretação resultou “cucarachíssima”.¹² Mais uma vez o cinema brasileiro ri de si mesmo, faz troça do patriotismo exagerado do regime político de Getúlio Vargas, e zomba das confusões lingüísticas dos filmes americanos que pretendiam representar o Brasil, mas cujas trilhas sonoras cheiravam mais a “chilli con carne” do que a feijoada, mais uma citação das palavras incisivas de Sérgio Augusto.¹³

Em resumo, a chanchada das décadas de 30 e 40 apreendeu o que significava ser brasileiro na época, morando num país de contrastes marcados, suportando problemas com um sentido de humor que se baseava no riso de si mesmo, mas também se orgulhando da sua chamada inferioridade e do seu suposto “subdesenvolvimento”. A chanchada transformou-se na verdadeira essência da brasilidade por meio de derrubar os paradigmas culturais de Hollywood e de elogiar as dualidades e os paradoxos existentes no Brasil dos anos 30 e 40. Durante essas duas décadas existia uma relação simbiótica entre a música popular e o cinema, e os dois meios polinizavam-se mutuamente.¹⁴ Assim como nas letras da música popular da mesma época, a visão da identidade nacional que o cinema popular transmitiu não tinha nada a ver com a propaganda nacionalista do regime de Getúlio Vargas, e mantendo a tradição carnavalesca da inversão, a chanchada e a canção popular veneravam o humilde e zombavam do sacrossanto.

12. Sérgio Augusto, 1993, p. 96.

13. Sérgio Augusto, “Hollywood Looks at Brazil: From Carmen Miranda to *Moonraker*”, in *Brazilian Cinema*, ed. by Randal Johnson and Robert Stam (East Brunswick, N. J.: Associated University Presses Inc., 1982), 351-62 (p. 355-6).

Como um jornalista brasileiro disse: “Foi a época áurea das ‘baianas-de-gringo’ dançando tango na cordilheira dos Andes”. *Nosso século 1930/1945: a era de Vargas*, São Paulo: Abril Cultural, 1982, p. 248.

O último filme da trilogia frutífera era *Abacaxi azul*, uma co-produção da Sonofilmes e da Cinédia. Segundo Sérgio Augusto: “O mérito mais notável de *Abacaxi azul*, à parte assumir jocosamente a sua ‘inferioridade’, foi despertar a veia humorística do desenxabido crítico de *O Globo*, que abriu a sua diatribe com este comentário lapidar: ‘Por que azul, ninguém sabe. Do resto não pode, porém, haver dúvida’”. Sérgio Augusto, 1993, p. 99.

14. Na chanchada *É com este que eu vou* (1948) os nomes dos dois protagonistas, Amélia e Oscar, foram inspirados, sem dúvida alguma, por dois sambas famosos. No filme, a mulher abandonada (Amélia) tem muito em comum com a heroína epônima do samba *Ai, que saudades da Amélia*, composto por Ataúlfo Alves em 1941, e o marido fugido/o mendigo (Oscar) é um otário clássico, como o seu xará do samba *A mulher do seu Oscar*, composto pelos sambistas Wilson Baptista e Ataúlfo Alves em parceria em 1940 (“Com que cara/Eu vou voltar pro seu Oscar?! Eu sei que a vizinhança vai me reprovar/Abafei de porta-bandeira/Todo mundo dizia/Que morena faceira!/O meu bloco fez furor/ Mas perdi um grande amor”).

FILMES CITADOS

- Beaumont, Harry (1929). *The Broadway melody*, MGM.
- Downey, Wallace (1931). *Coisas nossas*, Byington & Cia.
- Gonzaga, Adhemar (1933). *A voz do carnaval*, Cinédia.
- Downey, Wallace, Barro, João de and Ribeiro, Alberto (1935). *Alô, Alô, Brasil*, Waldow Filmes e Cinédia.
- Downey, Wallace (1935). *Estudantes*, Waldow-Cinédia.
- Mauro, Humberto (1935). *Favela dos meus amores*, Brasil Vita Filme.
- Mauro, Humberto (1936). *Cidade-mulher*, Brasil Vita Filme.
- Gonzaga, Adhemar (1936). *Alô, alô, carnaval*, Cinédia-Waldow.
- Costa, Rui (1939). *Banana-da-terra*, Sonofilmes.
- Costa, Rui (1940). *Laranja-da-China*, Sonofilmes.
- Barros, Luiz de (1943). *Samba em Berlim*, Cinédia.
- Downey, Wallace (1944). *Abacaxi azul*, Sonofilmes e Cinédia.
- Barros, Luiz de (1944). *Berlim na batucada*, Cinédia.
- Burle, José Carlos (1948). *É com este que eu vou*, Atlântida.

O NOVO CINEMA SOB O ESPECTRO DO CINEMA NOVO

LÚCIA NAGIB

Professora da Universidade de Campinas
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

O surgimento da Lei do Audiovisual,¹ em 1993, não apenas possibilitou o renascimento do cinema no Brasil, como também reacendeu o desejo de se filmar o Brasil.

Seria, no entanto, equivocado julgar essas “saudades do Brasil” como um retorno ao nacionalismo, no estilo daquele que fez a fama do cinema brasileiro nos anos 60. Há, é verdade, um desejo de se redescobrir o país, e filmes como *Central do Brasil*, que percorre o território brasileiro do Sudeste ao Nordeste, ou mesmo um *Bocage* (Djalma Limongi Batista), composto de majestosas vistas panorâmicas de sete Estados brasileiros, são prova disso. Mas agora, em lugar do Brasil político que os cinemanovistas buscavam revelar, aspira-se retratar um Brasil íntimo.

Um exemplo extremo (do qual trataremos mais abaixo) seria o filme de Tata Amaral, *Um céu de estrelas*. A narrativa não deixa dúvidas quanto à sua localização no Brasil e em São Paulo, e mesmo num bairro muito preciso na cidade – a Moóca. No entanto, concentra-se obsessivamente sobre a individualidade dos personagens em detrimento do contexto social, atendo-se basicamente a dois protagonistas encerrados no interior dos cômodos estreitos de uma casa.

Mesmo os filmes sobre o Nordeste pobre brasileiro – corrente ampla e notável do cinema atual, que se empenha em citar, homenagear e mesmo copiar Glauber Rocha e o Cinema Novo – quase sempre enfatizam personagens e destinos individuais, sobrepondo-os às questões sociais. *A guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, é um exemplo quase caricato desse processo. Seguindo uma estética a meio-caminho entre a telenovela e o cinema *main stream* americano, o filme se alonga tanto ao descrever as desavenças entre os membros de uma família de retirantes, que a intrincada epopéia da guerra se esgarça em enormes lacunas, tornando-se por vezes incompreensível.

No caso dos filmes sobre o Nordeste, essa inclinação à exploração da individualidade de personagens, que eram outrora vistos como tipos sociais, tem dado também alguns frutos interessantes. Um exemplo é o de *Baile perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, no qual a lendária figura do cangaceiro Lampião é focalizada, não em suas atividades de fora-da-lei, mas em sua intimidade. O temido bandido

1. Lei do Audiovisual: a lei federal n. 8.685, modificada pela MP 1.515, permite desconto fiscal para quem comprar cotas de filmes em produção. O limite de desconto é de 3% para pessoas jurídicas e de 5% para pessoas físicas, sobre o Imposto de Renda. O limite de investimento por projeto é de R\$ 3 milhões. Para serem enquadrados na lei, projetos precisam passar por uma comissão da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual em Brasília (tel.: 061-226-6299).

revela-se um homem vaidoso, que, em plena caatinga, gosta de se perfumar, trocar carinhos com a mulher e dançar.

Exemplo semelhante seria o de *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry, que privilegia a relação amorosa do cangaceiro e sua companheira, em detrimento de suas atividades no cangaço. Em ambos os casos, há uma forte preocupação documental como prova da realidade dos fatos narrados, o que os torna, em certo sentido, até mais “realistas” do que os filmes do Cinema Novo – cuja meta principal, aliás, não era outra senão o realismo. *Baile perfumado* recupera aquelas famosas imagens que restaram do filme realizado com Lampião e seu bando pelo mascate libanês Benjamin Abraão, onde se vêem, entre outras coisas, os famosos “bailes perfumados”.² Também Cariry baseou seu filme em pesquisas documentais, conversando com a verdadeira Dadá, até recentemente ainda viva, e utilizando as mesmas imagens de Benjamin Abraão. Esses e outros exemplos chegam a dar a impressão de que o cinema atual, no Brasil, busca contar as “verdadeiras histórias” sobre as quais o Cinema Novo ficcionalizou.

O FIM DAS ALEGORIAS

A partir dos anos 60, tornou-se praxe definir o cinema do Terceiro Mundo, sobretudo o da América Latina, como um cinema de alegorias, determinadas, de um lado, pela premência do político (pois a miséria geral sobrepujava os problemas individuais); e, de outro, por governos repressivos, que impediam a denúncia, a não ser pelo viés alegórico, das razões da miséria. Mesmo num trabalho recente, Fredric Jameson, invocando a tese dos “cinemas nacionais contra Hollywood”, qualifica o “cinema imperfeito” – projeto de Julio García Espinosa que, para o autor, resume a estética cinematográfica do Terceiro Mundo como um todo – como “alegórico”, já que nele “a forma é invocada para exprimir atitudes específicas em direção ao conteúdo, como se fosse para conotar seus aspectos essenciais” (Jameson, 1995: 223-4).

Tal visão, que já fora redutora em seu tempo, tornou-se hoje inócua, pelo menos no que se refere ao cinema brasileiro em seus desenvolvimentos recentes. Ismail Xavier, que tão bem descreveu, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, o caráter alegórico da produção brasileira no período do Cinema Novo e do Cinema Marginal – movimentos fortemente animados por um projeto nacional –, junta-se a João Luiz Vieira e a Robert Stam para apontar os perigos das “generalizações apressadas” promovidas por idéias como as de Jameson. Os autores referem-se, especificamente, ao famoso texto “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, no qual Jameson afirma que toda literatura do Terceiro Mundo é

2. A vaidade de Lampião já ficara registrada em texto de José Humberto Dias, que assim narra a chegada de Lampião a Juazeiro do Norte: “De óculos com aro de ouro, chapéu de feltro, alpercatas de couro, lenço verde no pescoço, preso por um anel de brilhante, os dedos com seis anéis de pedras preciosas, uma pistola e um punhal de 48 centímetros de comprimento, Lampião desfila pela cidade dando entrevistas e posando para os fotógrafos Pedro Maia e Lauro Cabral.” Cf.: “Benjamin Abrahão, o mascate que filmou Lampião”, in: Cadernos de pesquisa n. 1. Belo Horizonte, CPCB/Embrafilme, 1984, p. 25-38.

necessariamente alegórica [...]. Mesmo aqueles textos investidos de uma dinâmica aparentemente privada ou libidinosa [...] necessariamente projetam uma dimensão política na forma de alegoria nacional; a estória do indivíduo privado individual é sempre uma alegoria da situação conflituosa da cultura e da sociedade públicas do Terceiro Mundo.

Xavier, Vieira e Stam relativizam tais conclusões, pois “seria problemático definir qualquer estratégia artística singular como a única apropriada para as produções culturais de uma entidade tão heterogênea como o “Terceiro Mundo” (Johnson e Stam, 1995: 393-4).

Hoje, mais do que nunca, tais teorias teriam pouca utilidade para explicar a situação do cinema brasileiro. O interesse pelo país de origem mostrado pela maior parte dos cineastas brasileiros não reflete mais posições nacionalistas. Se às vezes trai um certo ufanismo (no deslumbramento paisagístico, por exemplo), isso se deve antes a questões circunstanciais (por exemplo, de mercado) do que a anacrônicos sentimentos patrióticos. O fato é que a maioria dos artistas anda de bem com o país, antes de mais nada porque o Brasil vende bem dentro do Brasil. Em vários campos, a cultura estrangeira, em especial a americana, deixou de ser a ameaça que representava algumas décadas atrás. O caso mais óbvio é o da música popular.

O suplemento *Mais!*, da *Folha de S. Paulo* de 12 de abril passado, publicou uma série de textos sobre o tema geral “A cultura de massa emergente”. Dentre eles, um artigo interessante, “A cumplicidade do público”, escrito pelo músico e musicólogo Luiz Tatit, faz constatações das mais surpreendentes, se comparadas com os gritos desesperados daqueles que ainda há pouco acusavam o imperialismo americano de promover um verdadeiro massacre da cultura brasileira. Tatit observa que as estrelas da axé music (incluindo a timbalada e o olodum) e os grupos de pagode vendem no Brasil pelo menos dez vezes mais do que os nomes mais lucrativos da música pop internacional, como Bon Jovi, Whitney Houston ou Michael Jackson. Também o rock brasileiro, diz Tatit, vive o seu apogeu no plano dos números. Resta então ao autor perguntar: “E agora? O que fazer com essa inversão de expectativa? Será que o sonho começou e não estamos preparados para interpretá-lo?”

Tatit faz um inventário de músicos de diferentes gêneros e estilos e diz que todos estão fazendo exatamente o que querem, pois sua música não foi imposição do mercado – dominado por muito tempo pela música americana, à sombra da qual se desenvolveram num movimento subterrâneo e contracorrente –, mas foi naturalmente encampada pelo mercado fonográfico que não iria desprezar seu potencial lucrativo. E fica alarmado, agora, com uma possibilidade inimaginável tempos atrás: a de que o Brasil se feche na sua própria música, empobrecendo-se culturalmente. Conclui:

Já podemos prever que a exacerbação do gênero tipicamente brasileiro – e em português – prenuncia a médio prazo um novo boom da música inglesa e norte-americana, quando não da italiana, da espanhola ou da hispano-americana. Afinal todas essas compõem a dicção brasileira e sua ausência prolongada, por incrível que pareça, também ameaça a nossa cultura musical.

Ainda em 1980, Alfredo Bosi lamentava que “o poder econômico dos meios de comunicação” tivesse “abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as à função de folclore para turismo” (Bosi, 1992: 328).

Mas hoje o que os meios de comunicação divulgam não é outra coisa senão cultura popular brasileira, e se ela é freqüentemente de mau gosto, nem por isso perde seu caráter de brasilidade e de imensa popularidade. Feliz ou infelizmente, a cultura de massa hoje no Brasil não é imposta de fora, mas vem, em boa parte, de dentro: cultura popular local e cultura de massa tornaram-se quase idênticas.

Seguindo essa tendência geral, o cineasta brasileiro de hoje parece estar em paz com seu país, embora, como se sabe, os principais problemas que afligiam o Brasil no tempo do Cinema Novo, em essência, permaneçam. Respira-se mesmo uma certa liberdade, já que a influência estrangeira não constitui mais um perigo e apropriar-se de elementos de onde quer que provenham não é mais pecado. As apropriações que promoveu outrora o tropicalismo, misturando nacional e estrangeiro, *kitsch* e culto, hoje não constitui afronta alguma, mas uma atitude natural e cotidiana.

Como o nacionalismo só pode se desenvolver em função de uma ameaça externa, ele se tornou supérfluo no Brasil. Pode-se mesmo acreditar que fenômeno semelhante ao da música venha a ocorrer com relação ao cinema (a história do cinema brasileiro mostra vários momentos de pico de público, como na época da chanchada ou no auge da Embrafilme). Existe um gosto natural do público local com relação ao seu cinema, que hoje depende essencialmente de uma melhora da distribuição e exibição para se desenvolver plenamente.

A RECORRÊNCIA DO MOTIVO NORDESTINO

Permanece, no entanto, a questão: por que tantos dos jovens cineastas se voltam de novo para temas explorados pelo Cinema Novo, que era movido pela necessidade de explicar e conformar a identidade nacional? Uma resposta cautelosa e provavelmente verdadeira é que eles acham necessário olhar de novo para esse país, e com um novo olhar. Seguramente, esse novo olhar não é de orientação política como no passado, porque nada existe, na conjuntura política real do país, que dê base a uma tal postura.

Não obstante, o curioso ciclo nordestino contemporâneo constantemente evoca, a título de homenagem nostálgica, o tom nacionalista do passado. Os próprios cineastas são os primeiros a reconhecer isso. Rosemberg Cariry, quando estava rodando *Corisco e Dadá*, afirmou:

*Resolvi fazer cinema quando vi O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969), de Glauber. Temos em comum o sertão, o imaginário, os arquétipos e a mesma vertente épica.*³

E Walter Salles, diretor do premiado *Central do Brasil*, não se cansa de repetir em entrevistas seu desejo de homenagear diretores do Cinema Novo, como o Nelson Pereira de *Vidas secas* e o Glauber de *Deus e o diabo* e *O dragão*, que trataram da vida de retirantes como ele mesmo fez em seu filme:

O que havia nesse cinema é aquilo que o Hélio Pellegrino [...] me disse certa vez, saindo de um filme do Glauber: "Esse filme pega na jugular da brasilidade". Foi isso que o Cinema Novo realmente fez, criar a

3. Em entrevista a Helena Salem, em *O Estado de S. Paulo*, 7.3.96, p. D1.

*possibilidade de se pensar num cinema que fosse um espelho da brasilidade.*⁴

Como se conceber um nacional sem nacionalismo? Como é que os cineastas de hoje, vindos de classes sociais privilegiadas, distantes do sertão árido que enfocam e sem o projeto político como elo de ligação com ele, se relacionam com seu objeto? Alfredo Bosi dizia que “a cultura erudita quer sentir um arrepião diante do selvagem” (1992: 330), e essa atração pelo exótico e o diferente, como um *chic*, poderia em certa medida ser atribuída aos novos cineastas. Com todas as mudanças que sofreu, o Brasil continua sendo um país de divisão social injusta e de abismo entre as classes, o que obviamente transparece nas diferentes camadas culturais do país e na forma como se inter-relacionam.

Mas se há deslumbramento diante do diferente, há sem dúvida também solidariedade – o que difere em muito da postura paternalista de outrora, cujo resultado era freqüentemente o cinema ou a arte populista, de alto grau de manipulação e distorção. Os cineastas de hoje, muito menos ambiciosos que os do passado (ninguém aspira a uma revolução ou à inauguração de uma nova arte), parecem estar simplesmente observando e registrando uma população em geral excluída dos meios culturais eruditos (da classe alta e/ou intelectualizada), deixando-a expressar-se a seu modo. Nesse processo, o desejo de denúncia de antigamente dá lugar a uma atitude respeitosa com relação à cultura popular, uma atitude não política, mas *politicamente correta*. Assim, formas de arte popular como o cordel ou os cantos religiosos aparecem nesses filmes de maneira mais direta, sem a intermediação interpretativa do “intelectual orgânico” – conceito de Gramsci que tanto inspirou Glauber e outros diretores do Cinema Novo.

Todos se lembram de como o povo aparecia nos três primeiros grandes filmes de Glauber: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Era, quase sempre, uma massa de zumbis, numa espécie de transe permanente, entregue a cantorias religiosas repetitivas e hipnóticas, confiando seu destino a um líder messiânico de intenções duvidosas. Era o intelectual de classe média – na famosa definição de Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* – que se encarregava de interpretar a vontade do povo. Um exemplo célebre é o trecho de *Terra em transe* em que o poeta e jornalista Paulo Martins tapa a boca de Jerônimo, o líder sindical, enquanto exclama: “Está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no Poder?”

Em lugar do “povo” de Glauber, sempre incapaz de um discurso articulado e coerente, filmes como *Crede-mi* (de Bia Lessa e Dany Roland) e *Central do Brasil* preferem dar o microfone ao povo para que ele mesmo se manifeste – mesmo que essa manifestação seja também, obviamente, encenada. A interpretação da voz popular não parece tão necessária. Evidentemente, o discurso que provém de tais manifestações nada tem de político, o que no entanto não o torna menos digno de crédito. No início de *Crede-mi*, por exemplo, um narrador se apresenta na figura de um ancião (um popular), que começa a contar a gênese do mundo segundo a Bíblia, como se deus fosse um parente seu:

4. Em entrevista a Jurandir Freire Costa, em *Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 29.3.98, p. 5-7.

E tem uma página que diz assim: Quando Deus Pai criou os céus, com os planetas... Agora, no segundo dia Ele fez a Terra e no terceiro dia, Ele criou todos os bichinhos quanto existe na face da Terra.

A narrativa se desenvolve a partir de suas palavras (embora não se refira a elas) e, de tempos em tempos, o velho reaparece anunciando: “E tem uma página que diz assim”, e então um nova parte do filme tem início. O velho é desdentado, enrugado, nitidamente pobre, e seu linguajar é truncado e gramaticalmente errado. Mas sua pobreza e provável ignorância ou analfabetismo não o desautorizam como narrador da história. Ao contrário, a filmagem e a montagem se destinam a conferir autoridade e eficácia às suas palavras.

Central do Brasil se abre com imagens bombásticas, a primeira delas de uma mulher analfabeta (que os créditos revelam ser, na realidade, a ex-presidiária Socorro Nobre, a quem Walter Salles já dedicara um documentário), que dita uma carta a alguém. Em primeiro plano fechado, a mulher com o rosto banhado em lágrimas soluça a mensagem da missiva para seu companheiro que está na prisão.

Querido, meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito. Eu te amo. Eu te amo. Esses anos todos que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando.

A este se seguem outros planos fechados de pessoas ditando cartas, nitidamente populares leigos, que evidenciam a situação injusta de um país que tem analfabetos, mas que não fazem um discurso político em si. Simplesmente falam, têm direito à voz, sem a interpolação de um narrador interpretativo.

CULTURA POPULAR E RELIGIÃO

Quando se trata de cultura popular, a religião é o elemento que imediatamente emerge como orientador comportamental geral. Assim, é inevitável que a religião ou as várias religiões populares apareçam em profusão nos novos filmes. No entanto, a religião como “ópio do povo” ou a religiosidade como conseqüência direta da miséria, idéias que ecoavam fortemente nos filmes de Glauber (sobretudo na primeira fase, de *Barravento* a *O dragão*), desapareceram do cinema contemporâneo brasileiro.

Em filmes como *Crede-mi*, *Central do Brasil*, *Baile perfumado*, *A guerra de Canudos*, *Corisco* e *Dadá* e outros mais, a religião popular (que, no Brasil, se caracteriza por um amplo sincretismo e por adoração a personagens messiânicos por vezes laicos) é um elemento cultural que deve ser respeitado como outro qualquer. Vale a pena recordar como Marilena Chaui relacionava cultura popular e religião há cerca de duas décadas, expressando o ideário típico do Cinema Novo:

Para os pobres, que não podem usufruir dos benefícios da ciência (particularmente da medicina), nem suportar a idéia de que sua miséria é racional, a busca de religiões que respondam a angústias vitais torna-se imperiosa. Migração e isolamento, doença e desemprego, pobreza e falta de poder conduzem de uma religião popular tradicional a uma outra, de massa (1989: 75).

Marilena completa, interpretando o apelo à religião como mecanismo compensatório da miséria:

A adesão à religião popular urbana (de massa) é um esforço feito pelos oprimidos para vencer um mundo sentido como hostil e persecutório. A religião fornece orientação para a conduta da vida, sentimento de comunidade e saber sobre o mundo, compensando a miséria por um sistema de “graças”: cura, emprego, regresso ao lar do marido ou esposa infiel, do filho delinquento, da filha prostituída; o fim do alcoolismo. [...] Os pedidos não são feitos porque se “escolhe” a via religiosa, mas porque no presente sabe-se que não há outra via (1989: 76 e 77).

Trata-se, como se vê, de uma religiosidade substitutiva, numa interpretação cujo caráter simplista a própria Marilena reconhecia e que hoje perdeu muito de sua força, pelo menos no que se refere ao cinema. Nos novos filmes, a religiosidade de maneira alguma aparece como conseqüência direta de fatores econômicos. A pobreza não aparece como uma condenação à religião e à abolição de qualquer possibilidade de prazer e alegria. A religiosidade aparece, antes, como uma opção cultural entre outras – e, por sinal, rica e interessante.

Observem-se os registros documentais das procissões de *Crede-mi*, ou da festa religiosa de *Central do Brasil*, ou mesmo da missa rezada por Lampião junto a seu bando: interesse antropológico, talvez, interesse estético e fascínio respeitoso em última análise, por parte do narrador atual.

POPULAR E ERUDITO

No cinema dos anos 60, a combinação da cultura popular e erudita fazia eco, a um só tempo, aos princípios do intelectual orgânico de Gramsci e aos mandamentos democráticos do modernismo brasileiro, que tentou, num só movimento, deselitizar a cultura erudita e valorizar a cultura popular.

Nos campos da literatura e da música, Glauber Rocha cansou-se de fundir popular e erudito. Guimarães Rosa e Euclides da Cunha se misturaram ao cordel, Villa-Lobos e Bach se uniram aos romances sertanejos, fornecendo a própria estrutura de *Deus e o diabo*. Em ambos os campos, no entanto, ficava evidente o quanto a arte erudita era interpretativa com relação à popular, dando-lhe direção e sentido, e o quanto se buscava com isso eliminar da expressão puramente popular sua estreiteza conformista e sua ingenuidade carregada de elementos “reacionários”. Há mesmo uma música “intermediária” – o romance entoado por Sérgio Ricardo – que estrutura a narrativa do filme e cujos versos foram compostos pelo próprio Glauber a partir de canções populares nordestinas, que ganham desse modo um sentido político.

Mais uma vez, *Crede-mi* nos oferece exemplo de processo inverso: é a população leiga, do interior do Ceará, que declama o texto do romance extremamente erudito de Thomas Mann, *O eleito*: o povo iletrado se apropria do texto culto, dando-lhe sua própria interpretação. No mesmo sentido, em *Baile perfumado*, um mascate adquire uma filmadora com a qual quer filmar Lampião, “o rei do cangaço”, e afinal é Lampião que usa a máquina para rodar as primeiras imagens do filme. Também aqui, é a população marginal que se apropria do instrumental da classe dominante. Com relação à trilha musical, o processo é curioso: composta por Chico Science e Fred Zero Quatro, ela se estrutura por uma mistura de ritmos locais (sobretudo o

baião) com o *pop* americano, resultando naquilo que se chama de “mangue beat”. Eis como Lúcio Ferreira e Paulo Caldas explicam sua intenção:

Mangue beat e cinema têm tudo a ver. Mangue beat e árido movie têm em comum o fato de serem regionais sem serem regionalistas, de misturarem a cultura popular com o pop, e esses elementos estão presentes na imagem e na trilha do filme. E eu acho que a gente filmou pop. O fato de ouvirmos as músicas várias vezes nos trajetos das filmagens, acabou influenciando o modo de fazer o filme. O Baile tem um corte pop, eu acho. A maioria dos temas desenvolvidos pelos compositores para a história tem uma relação fortíssima com a imagem. A música não está ali só para sublinhar uma cena, ela dialoga com ela. Ao mesmo tempo, são músicas feitas para ouvir, o que é muito legal.

Quando os diretores do filme trazem como referencial próprio não mais a cultura erudita, mas a cultura de massas, a hierarquia em relação ao popular naturalmente se inverte: passa a haver um tratamento de igual para igual – o que de fato ocorre no filme. Ao mesmo tempo, desaparece o medo do “imperialismo cultural” americano: “mangue beat”, “árido movie”, “Chico Science” etc. são justaposições propositais de palavras em inglês e português (que fazem um longínquo eco para o *northeastern* paródico do tempo de Glauber), dentro daquele mesmo nordeste, outrora eleito pelos nacionalistas como celeiro cultural do Brasil, e hoje, pelo menos no cinema, internacionalizado.

MOMENTO PÓS-UTÓPICO

Essa aparente isenção política, consubstanciada num comportamento politicamente correto, ocorre num momento que se poderia chamar de “pós-utópico” do cinema brasileiro. A utopia do passado é lembrada com reverência e nostalgia pelos filmes atuais, mas como algo que já passou ou, mesmo, que já se realizou.

O mar foi o principal símbolo da utopia revolucionária lançado pelo Cinema Novo. A profecia do sertão/mar, expressada em *Deus e o diabo*, anuncia a revolução social que fechará um ciclo histórico brasileiro. O filme se estrutura, assim, de forma circular, abrindo-se com longas tomadas aéreas da caatinga e fechando-se com novas tomadas aéreas, desta vez do mar. Retomando este final, *Terra em transe* começa com visões marítimas ainda mais monumentais, desenvolvendo-se no país fictício de Eldorado, ou seja, no éden sonhado pelos conquistadores portugueses e espanhóis. Em *Deus e o diabo*, as amplas imagens de sertão e mar correspondem à profecia, usada por Glauber em tom revolucionário, de que “o sertão vai virar mar, e o mar virar sertão”. A frase é pronunciada pelos líderes de Manoel – o “Santo” Sebastião e a seguir o cangaceiro Corisco – e finalmente retomada pela canção que compõe a narrativa *off*, de autoria do próprio Glauber com Sérgio Ricardo.

A profecia é extraída de *Os sertões*, onde Euclides a cita a partir de pequenos cadernos manuscritos e anônimos encontrados em Canudos. Na origem, rezava-se o seguinte: “O sertão virará praia e a praia virará sertão”. A frase, de tom apocalíptico, prenuncia uma inversão de valores, pela qual o litoral brasileiro, historicamente rico, se tornaria pobre e o interior pobre, ou seja o sertão, se tornaria rico. O anúncio da grande transformação prossegue, prevendo o surgimento de uma terra paradisíaca, onde correm rios de leite e erguem-se montanhas de cuscuz de milho.

Outra fonte de Glauber (não apenas para *Deus e o diabo*), *Grande sertão: veredas*, também trabalha com imagens míticas da amplidão do sertão, equiparável à das águas. “O sertão está em toda parte” é o famoso refrão universalizante do livro, para o qual Glauber encontrou imagem tão condizente na abertura de *Deus e o diabo*. Minas Gerais, onde se passa a história de *Grande sertão*, não possui costa marítima, mas Guimarães joga com a amplidão do rio São Francisco, do qual extrai o nome do personagem principal, Riobaldo, além de comparar os olhos verdes de Diadorim, outro protagonista, com a imensidão do mar. “Morreu o mar, que foi”, diz o texto, quando da morte deste personagem (Rosa, 1984: 562).

A origem dessa imagem de mar e de amplidão, tão recorrente na literatura e nas artes brasileiras, talvez esteja ligada a certos mitos indígenas que vêem o paraíso como o mar ou um grande rio. Rosemberg Cariry afirma ter usado, em *Corisco e Dadá*, a imagem de grandes águas a partir daí:

Eu abro para o cosmos. Os mitos indígenas – da terra sem mal, que seria o mar – também são evocados por mim. O mar como símbolo do paraíso, o sertão que vai virar mar, o mito das águas dos tapuias do nordeste. Trabalho com a dualidade sertão/mar, o sertão na sua infinitude de alguma maneira se aproxima do mar. Como diz Guimarães Rosa, “o sertão carece de fecho”. A história de Corisco é contada junto ao mar, para equilibrar a dramaticidade do filme, o visual.⁵

Cariry não é o único a se utilizar da imagem do sertão/mar, referindo-se conscientemente a Glauber e Guimarães. É realmente curioso observar como a filmagem dessas grandes superfícies de água volta a ser uma constante nos filmes recentes brasileiros, agora com um sentido que arriscamos chamar de “pós-utópico”. *O sertão das memórias*, embora se passe no sertão árido, começa e é entremeado com imagens de grandes águas. *Baile perfumado*, logo em seu início, demora-se sobre imagens grandiosas do rio São Francisco, aquele mesmo descrito com tanta minúcia por Guimarães, e termina com Lampião solitário, em tomadas aéreas sobre os barrancos que beiram o imponente rio.

Em *Crede-mi*, o longo *travelling* inicial sobre o mar, que de início não dá definição precisa da imagem, como que reproduz o caos primordial a partir do qual deus criou o mundo: quase uma visão do paraíso. Dessa imagem do mar surge em sobreposição a mão em volteios do velho que, justamente, narra a gênese. Ao longo do filme, conforme o velho “vira a página do livro”, novas imagens de grandes águas surgem, remetendo ao mito.

Cabe ainda lembrar esse belo filme que é *Bocage*, que como nenhum outro tenta dar uma visão de totalidade do Brasil, tendo sido filmado em sete Estados brasileiros: Ceará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, Paraná e São Paulo (e ainda em Portugal, o que mais uma vez aponta o desejo de aproximação da origem). O filme abre-se com imagens aéreas monumentais do mar, sobre o qual erra o poeta aprisionado numa gaiola. A chegada do poeta em terra firme é, aliás, uma descoberta do Brasil que lembra e parodia a que Glauber encena em *Terra em transe*, com as alegorias da Primeira Missa.

5. Em entrevista a Helena Salem, *op. cit.*, p. D1.

... Em todos esses filmes novos, a aspiração do futuro (a esperança revolucionária) dá lugar a uma pesquisa arqueológica (o mito da origem), que procura desencavar fatos históricos a fim de reconstruir a imagem de um personagem individual, ligada a uma paisagem e a uma cultura, para só então quem sabe – num segundo momento – pensar-se em propostas de transformação. O que se faz, por enquanto, assemelha-se antes a um cuidadoso processo de reconhecimento.

COMPORTAMENTO ACRÍTICO

Essa estrutura básica dos novos filmes sobre o nordeste se repete, em geral, nos filmes urbanos. Busca-se algo como uma isenção política, limita-se a uma observação respeitosa do outro, do diferente, ou seja, daquele de outra classe social. Um exemplo acabado (e o mais bem realizado, na minha opinião) é o do já mencionado *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral. O filme transcorre num *huis clos* entre dois personagens básicos: Dalva, uma cabeleireira, que foi premiada com uma viagem a Miami onde pretende participar de um concurso; e Vítor, seu ex-noivo, que não se conforma com a partida iminente da moça. Vítor invade a casa de Dalva, tenta reatar com ela e, diante das dificuldades, mata a mãe da moça sendo, afinal, assassinado por esta. O processo se desenvolve de forma extremamente ambígua: Dalva várias vezes cede às pressões de Vítor e chega a fazer sexo com ele logo após o assassinato da própria mãe.

Assim como os filmes do sertão fazem referências explícitas ao Cinema Novo, esse filme paulista remete ao cinema marginal de São Paulo. Ali estão os personagens degradados, cafonas, feios, de uma classe média-baixa mesquinha, medíocre, sem beleza e quase sem prazer, tão comuns nos filmes de Sganzerla, Tonacci e outros que filmaram a cidade em fins dos anos 60 e início dos 70. Em *Um céu de estrelas*, o fundamento narrativo é político – a degradação de um antigo bairro operário da cidade, que agora se vê tomado pelo desemprego –, elemento que chegava a ser enfático no romance de Fernando Bonassi que deu base ao filme.

O romance passou por inúmeras versões de adaptações, promovidas pela própria Tata e por outras pessoas, tendo a versão final do roteiro ficado a cargo de Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira. As transformações operadas pelos roteiristas são significativas no que se refere à eliminação dos referenciais sociopolíticos. Em recente depoimento, Tata Amaral afirma:

Do ponto de vista da construção das personagens, o que eu aprendi, nesse processo, foi trabalhar sem justificativa social e psicológica. Jean-Claude insistia muito nisso. Não buscamos lógica nas atitudes quando da feitura do roteiro. [...] Os diálogos não explicitam nada, ao contrário. O fato de se trabalhar sem referências psicológicas e sociais colocava questões: “Não é lógico uma personagem fazer isso”. Mas os seres humanos nem sempre são lógicos.⁶

Tata insiste que a incoerência é humana e que as reações de uma pessoa não podem ser explicadas de forma mecânica pelo contexto social. “No filme, Vítor não é despedido, mas se demite. Não é a vítima do sistema que invade a casa da ex-

6. Cf. revista *Estudos de cinema*, ano 1, n. 1, Educ, no prelo.

namorada”.⁷ Tata esclarece que, ao optar por essa linha narrativa, nada fez senão manter-se coerente com sua formação trotskista, segundo a qual a arte não precisa ser engajada para ser comprometida com seu tempo, com a ética.⁸

Essa tomada radical de posição em favor da eliminação das justificativas políticas e psicológicas, na verdade, partiu de Jean-Claude Bernardet, que a esclarece em um texto chamado “Tragédia”:

*No romance Vitor foi despedido da fábrica. Por receio que se estabeleça uma relação de causa e efeito entre o fato de ter sido despedido e seu estado emocional, tanto no filme como na peça [o romance foi também adaptado para o teatro], Vitor se demitiu do emprego. De forma que sua ação junto a Dalva não possa encontrar uma causa psicológica (as conseqüências de ele ter perdido o emprego), nem sociológica (o desemprego). Esses personagens perderam as suas referências.*⁹

Não há dúvida de que os personagens são brasileiros, e de uma região bastante específica do Brasil. São inteiramente determinados por fatores culturais, econômicos e políticos dessa região. Porém, o filme quer mostrá-los como seres humanos, sem julgamentos e sem apresentar soluções. Há, de novo, um respeito pelo seu gosto brega, pela casa decorada com uma série de objetos baratos e de mau gosto, há algo de humano em tudo isso e eis o que interessa na narrativa.

É de se supor que a música brega não seja exatamente o gosto dos autores do filme, que vêm de extração social diferente da de seus personagens. No entanto, uma canção de Carlos Sukowski, no estilo de Roberto Carlos, toca num momento revelador, comove profundamente os personagens e quase provoca uma reconciliação entre eles: da rua, chega o som dessa canção do rádio de um automóvel, do qual um rapaz chama uma moça. Movido, talvez, por lembranças de seu próprio passado, Vitor começa a se embalar com a música, a cantar com ela, abraça Dalva por trás e ela, por alguns instantes, dança com ele. Ao longo da cena, não há contracampo mostrando o exterior da casa. O enclausuramento é total e se há efeito realista, ele se deve a essa paciência da câmera em descrever comportamentos individuais sem opinar.

Não há dúvida de que o cinema marginal, especialmente de Sganzerla, já havia explorado um *kitsch* equivalente em São Paulo, na chamada “boca do lixo”, com seus cantores e músicas sentimentais, seus ícones de mau gosto, sua religiosidade inculta e miscigenada. Em Sganzerla, no entanto, estavam permanentemente presentes elementos de distanciamento – a ironia, o escracho, a autoconsciência da degradação, elementos, em suma, de caráter crítico-político. Em *Um céu de estrelas*, não se pode falar de ironia: o tratamento desses ícones *kitsch* é sério, não se trata de ridicularizá-los ou condená-los. Quando Vitor critica a mãe de Dora por cultivar religiões diferentes (seicho no ie, umbanda, catolicismo), sua pessoa se torna ainda mais odiosa.

Estamos, portanto, diante do oposto da câmera metafísica do Cinema Novo, que sobrevoava sertões e mares buscando as razões da infelicidade humana e apontando os caminhos da solução. A câmera de *Um céu de estrelas* é uma

7. Idem.

8. Idem.

9. Cf. revista *Cinemas*, n. 3, janeiro/fevereiro de 1997, p. 83.

espectadora perplexa, limitada às quatro paredes de uma casa, ignorante dos móveis de seus personagens e esperando pacientemente que eles se revelem. Ao longo do filme, constata-se apenas a ambigüidade de tudo. E quando no final, mas apenas após os créditos, o ponto de vista objetivo é mostrado por uma câmera de reportagem da TV, tem-se uma visão inteiramente outra dos fatos, que não deixa dúvidas, agora, de sua falsidade. Vemos uma Dalva passiva, acuada, uma vítima, quando na verdade ela foi agente decisivo dos fatos. Dessa forma, o “espírito de reportagem”, próprio dos cinemas novos do mundo e muito desenvolvido no cinema marginal paulista (sobretudo em *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla), é descaracterizado como transmissor válido do real.

A realidade agora não surge da crítica, mas da pura observação. Pelo menos é isso que sugere este e outros filmes brasileiros do momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 1989.
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaima: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- JOHNSON, Randal e STAM, Robert (orgs.). *Brazilian cinema (expanded edition)*. Columbia University Press, 1995.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE: PRIMEIROS TEMPOS

LUCIANA ARAÚJO

Universidade de São Paulo

Quando o tema é Joaquim Pedro de Andrade, costuma-se destacar sua relação com a literatura – uma relação não só profissional como também pessoal. Desde pequeno ele conviveu com alguns dos principais escritores e intelectuais brasileiros, que faziam parte do círculo de amigos de seu pai, dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade – diretor do Patrimônio Histórico entre 1936 e 1967. Na sua carreira de cineasta, Joaquim Pedro vai sempre partir de obras literárias (poemas, contos, novelas) para escrever o roteiro dos longas de ficção que dirigiu.

A relação de Joaquim Pedro com a literatura é mesmo um traço central na sua filmografia. Mas neste texto em torno de seus primeiros filmes – *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo* (1959), *Couro de gato* (1961), *Garrincha, alegria do povo* (1963) e *O padre e a moça* (1966) – sigo uma abordagem que me parece igualmente estimulante. Privilegio, aqui, não seu diálogo com a tradição literária, mas com a tradição cinematográfica – com movimentos e filmes anteriores, com diferentes gêneros e procedimentos cinematográficos.

Joaquim Pedro estréia na direção com *O mestre de Apipucos e o poeta do castelo*, documentário sobre Gilberto Freyre (o mestre de Apipucos) e Manuel Bandeira (o poeta do Castelo). Realizado como um único curta, logo depois passa a ser exibido separadamente. O desmembramento foi uma pena, já que o filme é construído sobre as contraposições não só entre as duas personalidades como também entre os procedimentos de linguagem adotados em cada uma das partes. Exemplo dessa variação no tratamento é o trabalho de decupagem.

Tanto em *Mestre* quanto em *Poeta*, a continuidade é rigorosa – uma preocupação que já se evidencia no “Esboço de roteiro para a parte de G.F.” (documento guardado no arquivo pessoal do cineasta). Os encadeamentos (*raccords*), no entanto, seguem em geral diferentes inspirações. Em *Poeta* os planos se articulam, basicamente, por meio de *raccords* de movimento, de ação. A continuidade da ação ameniza o corte, a mudança de ângulo. É um impecável exercício de decupagem clássica. Diria até que existe certo orgulho por parte do cineasta em se mostrar habilidoso artesão. Há dois *raccords* por analogia, justamente as duas passagens entre diferentes espaços: do pátio para o apartamento e do apartamento para a rua. No primeiro caso, a um contra plongé radical do prédio onde mora Bandeira segue o plano, no mesmo ângulo, do tripé de panelas na cozinha. A continuidade é obtida através da semelhança das formas. Do apartamento para a rua, a ligação se dá pela semelhança dos movimentos: antes de sair, Bandeira coloca alguma coisa no bolso – detalhe de Bandeira tirando dinheiro do bolso para pagar o jornaleiro, na banca da rua.

Há um momento, entretanto, em que o corte é suprimido. Do lado de fora do prédio, a câmera mostra o poeta tomando café, depois vai em panorâmica até uma janela próxima, que poucos segundos depois é aberta pelo próprio Bandeira. Há uma sugestão de passagem de tempo. E essa elipse temporal é construída sem lançar mão do procedimento mais previsível: o corte. Mas até aqui o que poderia provocar estranhamento é incorporado como mais um elemento da harmônica relação do poeta com seu espaço. O plano começa com Bandeira terminando de abrir a janela, ao lado da mesa, e, quando a câmera se desloca para uma janela fechada, não causa espanto que ela também seja aberta por ele. Há uma integração entre o poeta e o espaço no qual transita. É também como se o plano – o primeiro depois do final de “Testamento” (lido por Bandeira) e sua poética da falta – já anunciasse o território de Pasárgada, descrito no próximo poema a ser recitado, onde o poeta é capaz de proezas físicas e de realizar seus desejos.

As ações e deslocamentos de Bandeira no espaço são tratados de maneira a compor uma relação de integração, harmonia. Em *Mestre*, a relação entre Freyre e os espaços e as pessoas a sua volta é de dominação. Essa relação é construída por meio de sua atitude em cena e também por meio do jogo entre campo e contracampo estabelecido pela decupagem. Em pelo menos dois momentos, ressalta-se, pela ação, a figura controladora de Freyre: é ele quem “inspeciona” as plantas do jardim pela manhã e o trabalho da cozinheira na preparação do almoço. Quanto à decupagem, eu destacaria a irônica utilização do campo/contracampo nas passagens entre a seqüência do café da manhã e da praia, e dessa para a seqüência do peixe e da batida. Depois de tomar café, Freyre chega até a varanda e olha para fora. O contracampo esperado seria um plano do jardim da casa. Ao invés disso, o que surge é o mar de Boa Viagem. No final dessa seqüência, Freyre passa a mão na barriga. Os planos seguintes mostram o peixe na panela, a cozinheira junto ao fogão e novamente Freyre, enquadrado em plano semelhante ao último da praia, só que agora já na cozinha. A decupagem concede à figura de Freyre o dom da ubiqüidade (ou será da onipotência?) – transpondo os limites do espaço e do tempo com o poder do olhar e do desejo – e com isso o filme vai construindo sua visão de Freyre como o intelectual vaidoso e patriarcal.

Nos dois filmes, a preocupação com a continuidade é marcante, daí o rigoroso trabalho de decupagem. Em *Poeta*, além disso, Joaquim Pedro imprime uma tonalidade neo-realista, ao lançar um olhar afetoso e demorado sobre ações banais. É o caso, por exemplo, das imagens de Bandeira preparando o café da manhã que remetem a uma seqüência de *Umberto D*, de Vittorio De Sica, quando a câmera acompanha a empregada da pensão na cozinha, durante algumas atividades absolutamente cotidianas e sem função dramática para o avanço da história.

O diálogo com o neo-realismo vai ser retomado em *Couro de gato*, o segundo curta de Joaquim Pedro, que depois seria incorporado ao longa *Cinco vezes favela*, de 1962. Aqui, no entanto, esse diálogo acontece não diretamente com a produção italiana mas sob a mediação de *Rio, 40 graus*, de Néelson Pereira dos Santos, produzido em 1954/1955. Ambos retomam a preocupação neo-realista em explorar o universo infantil – basta lembrar duas obras chaves do movimento italiano que são *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, (1948) e *Alemanha, ano zero* (Roberto Rossellini, 1947).

A história de *Couro de gato* pode ser vista quase como um prolongamento ou mais um episódio na experiência dos pequenos vendedores de amendoim de *Rio, 40 Graus*. Mas, enquanto Nelson Pereira individualiza seus personagens desde o início, reforçando o aspecto ficcional, Joaquim Pedro imprime, no prólogo, um tom mais documental. Na seqüência inicial, ainda não existe a preocupação de identificar cada garoto – eles são amostras pinçadas de um grupo maior formado pelas crianças de morro que, apesar da pouca idade, se definem não por características infantis mas pelo trabalho nas ruas, pela atividade adulta de ganhar algum dinheiro para sobreviver. Relação semelhante é estabelecida em *Rio, 40 Graus*, quando os garotos se encontram pouco antes de descer o morro. Eles apostam quem vai vender mais e em quanto tempo; discute-se a compra da bola de futebol, quanto cada um deverá pagar; um deles pede dinheiro emprestado ao companheiro, que só dá quando recebe em troca uma figurinha. Aposta, transações, troca: ação e diálogos giram em torno de dinheiro, não há espaço para conversas mais adequadas à idade do grupo. Até a perspectiva das futuras partidas com a nova bola (abertura para a diversão) se dilui entre os “negócios”.

Se os personagens ainda crianças de *Couro de gato* se definem pelo trabalho, o mesmo vale para os outros (poucos) moradores da favela que o filme mostra. É o caso do personagem de Milton Golçalves, que faz serviços de marcenaria, da mulher que estende roupa no varal, da mãe que prepara amendoins para o filho vender, do homem que confecciona os tamborins. Às suas atividades e às dos garotos, contrapõe-se a lassidão dos burgueses e seus subordinados. A grã-fina toma sol no jardim, a velha senhora passeia no parque, os clientes do restaurante se fartam de comida. Enquanto isso, o garçom boceja, o motorista permanece a postos ao lado do carro, o guarda segue sua ronda – nenhum trabalho produtivo, estes empregados estão a serviço de.

No segundo curta-metragem que dirige, Joaquim Pedro já exhibe um domínio admirável da emoção, envolvendo o espectador, aproximando-o do conflito social e econômico que está sendo exposto. O desejo de pensar e de compreender a realidade brasileira está na base tanto do filme de Néelson Pereira quanto no curta de Joaquim Pedro. Mas os cinco anos que separam as duas produções trouxeram algumas modificações no olhar sobre o Brasil. Joaquim Pedro traz uma visão menos idealizada dessa realidade, além de incorporar um perturbador traço de crueldade.

Uma diferença significativa entre os dois filmes é a maneira como é visto o morro. Ele continua sendo um espaço de solidariedade. Mas se em *Rio, 40 graus* a miséria tem como contraponto a generosa criação artística (a música, o carnaval minimizando os conflitos internos, fortalecendo a comunidade), em *Couro de gato* a compensação criadora fica de fora. As únicas imagens de carnaval que aparecem, por exemplo, mostram o desfile na avenida, reforçando o aspecto mais oficial da festa. Em *Rio, 40 graus*, o espaço do prazer no morro ainda é possível.

O que chamei de “traço de crueldade” no filme de Joaquim Pedro se mostra com maior clareza quando analisamos as aproximações e diferenças entre duas seqüências de cada filme. Em *Rio, 40 graus*, um dos garotos vai parar no jardim zoológico, procurando sua lagartixa de estimação, que fugiu. Ele passeia, encantado, pelos animais, até que o encanto é quebrado quando ele vê a lagartixa sendo comida por uma cobra. Em *Couro de gato*, depois que consegue roubar o gato angorá da

madame, o menino tem uma espécie de idílio com o bichinho, no alto do morro. Ficar com o gato, no entanto, é um luxo que ele não pode bancar. Ainda por cima se tem que dividir a própria comida para alimentar o gato. Ele não tem outra opção que não vender o bicho, como aliás era seu propósito inicial.

Nos dois casos, o espaço para o afeto, para o prazer da infância está interditado. Fica clara a violência – social, econômica, emocional – a qual os meninos estão submetidos. Em *Couro de gato* me parece que há uma perversidade maior, já que a própria criança precisa ser agente e completar o ciclo dessa violência contra ele mesmo, vendendo o gato. A situação também ganha em ambigüidade, porque o garoto não é só bons sentimentos. Há um indisfarçável rancor contra o gato, que ganha estatuto de símbolo de tudo que lhe é interditado. A crueldade é que a vingança de vender o gato – condenando o símbolo à morte – é também o ápice da violência contra seus próprios desejos.

A visão mais ambígua e menos maniqueísta colocada por Joaquim Pedro é uma contribuição importante dentro do projeto do Cinema Novo (e, de maneira geral, dos “antecedentes” do cinema independente dos anos 50) de descobrir o Brasil e de construir imagens para registrar e compreender o país.

Sob esse aspecto, ganha ainda maior coerência o próximo trabalho de Joaquim Pedro: um documentário sobre o jogador Garrincha que dá oportunidade de empreender uma análise sobre um dos fenômenos mais mobilizadores da cultura brasileira: o futebol. A proposta inicial era desenvolver as técnicas do cinema direto, a grande novidade na época em termos de cinema documentário. Mas era necessário ter equipamentos modernos, câmeras mais leves, que permitissem gravação sincronizada do som, o gravador portátil Nagra. A falta desses equipamentos alterou a proposta inicial. *Garrincha, alegria do povo* afasta-se então do que seria um estilo mais próximo da reportagem, centrado nas entrevistas em som direto, para incorporar vasto material de arquivo, num elaborado trabalho de montagem.

Garrincha pode não ser o primeiro exemplar de cinema direto no Brasil, mas sem dúvida é um marco no documentário crítico. Não se coloca como um registro imparcial, como uma obra laudatória. Ainda não de forma sistemática – como será trabalhado em documentários posteriores –, mas aqui já há indicações que ressaltam a própria feitura do documentário. Ao articular material filmado e as imagens e fotos de arquivo, Joaquim Pedro não esconde sua pretensão de construir uma análise do futebol. E para isso chega a fazer escolhas controversas – como encerrar o trecho dedicado à participação do Brasil nas copas com as imagens da histórica derrota para o Uruguai em 1950, quando no ano anterior a seleção havia conquistado o bicampeonato. E Garrincha sequer havia jogado em 1950!

Em tempo de Cinema Novo, *Garrincha* expõe a opressão – social, política, econômica – e, encarando o quadro que daí resulta, não esconde sua perplexidade diante da ausência de rebelião. Da maneira como é colocado no filme, o futebol é menos a alegria do povo do que um poderoso – e eficiente – instrumento de alienação. A presença constante de políticos ao longo do filme não deixa dúvidas quanto ao aproveitamento do futebol pelo poder. Tão primordial é a intenção do filme em marcar a estreita ligação entre essas duas esferas que o aspecto puramente informativo é muitas vezes colocado de lado, cedendo espaço para a montagem reflexiva. Outro exemplo, além da inversão cronológica das copas do mundo, é a montagem que alterna planos

dos presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart durante as Copas de 58 e 60 – o que interessa não é identificar qual a época ou qual a solenidade, mas apontar a permanência da atuação do poder. No mecanismo de incorporação do futebol pelo poder, Garrincha é peça valiosa e disputada pela sua imensa popularidade.

Para não deixar dúvidas quanto à armadilha ideológica na qual Garrincha está preso, o filme insiste em focalizar a gaiola que o jogador segura, na foto onde está ao lado de Carlos Lacerda. E a imagem final do documentário é uma foto de Garrincha literalmente capturado pelas redes do gol, seu corpo nem chega a tocar o chão.

O rigoroso trabalho de montagem leva a pensar na tradição do cinema documentário de Dziga Vertov. Um diálogo menos evidente – mas bastante intenso – se dá com os documentários dirigidos por Alain Resnais, nas décadas de 40 e 50. A maneira como a câmera explora as fotos em *Garrincha*, criando dramaticidade, extraindo movimento da imagem fixa, remete ao curta *Van Gogh*, dirigido por Resnais em 1948. Godard escreveu, sobre esses curtas, que a montagem para Resnais significava *mise-en-scène*¹ – definição que se aplica com muita propriedade para *Garrincha*.

Também em *Garrincha* a câmera não se limita ao enquadramento original das fotos. Autônoma, ela intervém diretamente, tirando dos registros fotográficos as informações que vão formando o corpo de reflexão e análise do filme sobre o tema.

Inúmeras outras fotografias são utilizadas no decorrer do documentário – quase sempre retrabalhadas pelo olhar da câmera. A começar pela segunda parte dos créditos, toda pontuada por fotos de Garrincha, de outros jogadores e da torcida. Como num quebra-cabeça, cada foto vai sendo formada aos pedaços, em blocos retangulares, e depois encoberta pelas cartelas dos créditos. Enquanto as peças são colocadas ou retiradas, ouve-se um ruído mecânico (que lembra o da máquina de escrever). Uma vez formado o crédito, fica o silêncio.

Se, por vezes, a montagem de fotos decompõe o movimento, por outras ela o reconstitui. É assim que, a certo momento, uma sucessão de fotos acompanha as variações no comportamento apaixonado de um torcedor diante do jogo; ou, ainda, quando o desenrolar de alguns lances é recomposto por meio das fotos.

No filme seguinte, *O padre e a moça*, seu primeiro longa de ficção, inspirado em poema de Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Pedro experimenta a crise dessa *mise-en-scène* bem estruturada e cheia de certezas do *Garrincha*, que ele qualificava como um filme “meio pirotécnico”.² Sobre *Padre*, dizia que se tratava de um filme de negação, uma tentativa de se livrar da perfumaria, dos efeitos fáceis.³ Nesse projeto de despojamento da *mise-en-scène*, de procura da sobriedade, uma referência fundamental é o cineasta francês Robert Bresson e, em particular, o filme *Diário de um pároco de aldeia*, de 1950. As relações começam desde a história e a ambientação dessa história. Parece claro que Joaquim Pedro tinha em mente o filme de Bresson ao adaptar o poema de Drummond. Joaquim Pedro constrói um padre jovem, inexperiente, introvertido – como o pároco de Bresson. E, também como em *Diário*, o padre chega numa cidadezinha perdida no mundo, de moradores pouco amistosos, e um morador mais rico e poderoso que dita as regras do lugar.

1. GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard – Les années Cahiers (1950 a 1959)*. Flammarion, 1989.

2. *O Cinema de Joaquim Pedro* (folheto). Rio de Janeiro, Cineclubes Macunaíma, 1976.

3. Idem, *ibidem*.

É certo que Joaquim Pedro vai expor mais detalhadamente a realidade social e econômica. Mas reforça a ambigüidade ao deixar de esclarecer alguns pontos em relação aos personagens. A interpretação contida, os silêncios, as reveladoras coreografias dos olhares, a lentidão das falas e ações, são elementos em comum entre os dois filmes. Também há correspondência com certos traços do estilo bressoniano, na recusa em lançar mão de procedimentos que poderiam estabelecer um envolvimento emocional mais imediato por parte do espectador. Apesar das aproximações, Joaquim Pedro e Bresson são orientados por diferentes visões de mundo. O estilo bressoniano, como analisa Paul Schrader, volta-se para a expressão do Transcendente, seus protagonistas são movidos por paixões que não vêm da terra.⁴ Em *Padre*, alguns dos mesmos procedimentos são acionados, mas não para a exaltação da paixão espiritual e sim da paixão física – o Transcendente dá lugar ao humano.

A propósito do contraste pele/batina (que segundo Joaquim Pedro foi a primeira imagem que lhe ocorreu ao ler o poema de Drummond) e de um plano em especial – quando a câmera acompanha o padre em movimento até enquadrar o ombro nu da moça, onde ele encosta os lábios e o rosto –, vale lembrar um dos artigos sobre *Hiroshima, meu amor*, “A pele e a paz”, escrito por Paulo Emilio Salles Gomes. A “descoberta da pele” não teria sido façanha do jovem cinema francês, argumenta, mas ele teria adquirido, “mais do que qualquer outro, a consciência lúcida do tema”.⁵ Reivindico essa modernidade também para o filme de Joaquim Pedro, fotografado por Mário Carneiro. Vejo nas imagens d’*O padre e a moça* um tamanho encantamento pela pele, pela expressão física de pessoas, objetos e paisagens, que em relação a ele não causa estranhamento se, a título de elogio maior, for definido como “um filme superficial”.

Essa “superficialidade” pode ser associada ao procedimento, bastante caro ao romantismo, de traduzir, na natureza, no ambiente, os conflitos emocionais que tomam os personagens e acionam a trama. Tendo isso em mente, é possível aproximar *O padre e a moça* de *Limite*, dirigido por Mário Peixoto em 1930. Curiosamente, se o filme de Joaquim Pedro não compartilha com *Limite* propostas vanguardistas, é na tradição romântica do século passado que eles têm seu ponto em comum.⁶

Filho de intelectual, com uma formação cultural das mais consistentes, um conhecimento invejável da literatura e um convívio próximo com os mais reconhecidos intelectuais e artistas brasileiros, Joaquim Pedro contraria as probabilidades de uma carreira literária e lança-se na linguagem audiovisual do cinema. Seus primeiros filmes exibem o desejo de aprender, de dominar a técnica e a linguagem cinematográficas – não é à toa que o jovem diretor vai transitando por vários territórios: linguagem clássica, neo-realismo, cinema direto, cinema de montagem, cinema de negação... E, a cada movimento de incorporação, há também o movimento crítico de não se submeter à tradição, mas tomá-la como combustível para sua própria trajetória.

4. SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film – Ozu, Bresson, Dreyer*. New York, Da Capo Press, 1988.

5. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

6. A relação entre *Limite* e o Romantismo foi desenvolvida por Carlos Augusto Calil em palestra durante a Mostra Mário Peixoto, realizada no Museu da Imagem e do Som, de São Paulo, em outubro de 1997.

MIKE LEIGH E O CINEMA INGLÊS

MAURO BAPTISTA

Universidade de São Paulo

O inglês Mike Leigh é um dos cineastas mais originais e importantes das últimas duas décadas. Neste artigo sua obra no contexto do cinema britânico dos anos oitenta e noventa e como sua trajetória e forma de trabalhar pode servir como inspiração para o cinema brasileiro contemporâneo. Meu objetivo é propor neste ensaio formas estéticas e de produção com a nítida intenção de questionar na essência o atual modelo dominante no cinema brasileiro.

Mike Leigh se inscreve numa tradição de realismo forte na cultura britânica cinematográfica, seja no documentário, no *free cinema* dos anos sessenta, como nos filmes realistas sociais da televisão inglesa estatal (BBC), que se firmaram com o pioneiro *Cathy come Home* (1966), dirigido por Ken Loach e produzido por Tony Garnett. Falar do cinema de Leigh é referir-se a um realismo social que brinca com o hiper-real e o absurdo. Esse realismo é o centro que organiza os elementos que formam parte de sua obra: os diálogos e performances brilhantes, o senso de humor, o olhar no cotidiano das classes trabalhadora e média baixa, uma certa tristeza, a agenda política e social, a capacidade de representar um sentimento de “britanidade”, de uma forma única de ser britânico. Leigh pertence ao cinema britânico dos anos oitenta que podemos denominar socio-realista – ligado à televisão (*BBC, Channel Four*) – cujo principal antecedente é cinema italiano realista dos anos quarenta e cinquenta.

Mike Leigh e o cinema britânico dos anos oitenta e noventa – de baixo orçamento, comprometido com os problemas do presente (sociais e políticos) – apontam uma alternativa ao modelo americano que o cinema brasileiro tem procurado seguir nesta fase recente de relativo renascimento.¹ A forma de trabalhar de Leigh aporta idéias significativas para o cinema brasileiro contemporâneo. Mas há outras propostas cinematográficas que gostaria de considerar primeiro: o *Dogma 95*, originado no cinema dinamarquês, e o recente cinema iraniano.

A proposta do *Dogma 95* é instigante e sólida, tanto do ponto de vista estético como de produção.² Os dez pontos do *Dogma 95* (entre eles, câmera na mão, não usar música nem luz artificial, som direto) tem como objetivo retirar toda uma série de elementos estéticos (freqüentemente estetizantes) para valorar o momento de *mise en*

1. Digo relativo porque houve um notável crescimento da produção, o modelo de captação de recursos privilegia os grandes produtores e quem tem contato com as empresas e não estimula a renovação nem a qualidade dos filmes. Por outro lado, para que gastar milhões com a produção de filmes se não há salas onde exibi-los?
2. Os dois primeiros filmes do *Dogma 95* foram *Festa de Família* (Thomas Vinterberg) e *Os Idiotas* (Lars Von Trier), apresentados no Festival de Cannes de 1998.

scène. No Dogma, roteiro, *mise en scène* e performance são centrais, não apenas o ponto de partida de um filme que será recriado e transformado na pós-produção com a tecnologia. A idéia do Dogma é depender do capital humano – direção, roteiro e atores – não de uma finalização industrial e pasteurizada, de efeitos caros e de uma música que, em geral, tenta preencher o que o diretor não soube expressar. O Dogma 95 é uma forma de fazer cinema limitando ao máximo a pós-produção. Parte da crítica parece não ter entendido a proposta do Dogma, provocadora na estética e revolucionária do ponto de vista da produção. Hoje fazer um filme seguindo o Dogma 95 significa fazer filmes de baixo custo e romper com outro “dogma”, o do cinema americano. Este outro “dogma”, implícito e oculto pelo discurso uniformizador da tecnologia e pelo poder econômico de Hollywood, prescreve uma série de regras de produção e estética que tornam um filme absurdamente caro e, as vezes, uma imitação pobre do modelo hollywoodiano. Em contrapartida, o Dogma 95 é uma liberação de várias condições técnicas que tornam fazer um filme no terceiro mundo uma tarefa massacrante e quase suicida – como tem manifestado repetidamente Arnaldo Jabor, um dos melhores cineastas brasileiros. Eu sustento que o Dogma 95 apresenta uma saída aos problemas financeiros de produção do cinema brasileiro, uma solução que não limita as possibilidades estilísticas – certamente não mais que o “dogma” hollywoodiano.

Já o cinema iraniano demonstra como é possível fazer bom cinema com poucos recursos, com uma notável combinação de ficção, metaficção e documental. Em termos de estilo acho o cinema iraniano um exemplo instigador. No entanto, seu universo temático é baseado no campo e seus habitantes, na pureza do um mundo ainda arcaico e rural e uma abordagem similar não me parece adequada para o cinema brasileiro. Atualmente, mostrar o Brasil como um país rural com uma população de camponeses pobre, mas digna, seria ignorar o desenvolvimento industrial e a migração do campo para a cidade que aconteceram nas últimas décadas, para dessa forma poder evocar imagens nostálgicas do cinema novo. O mercado estrangeiro pode estar interessado num cinema brasileiro centrado no sertão, mas a questão não é essa. A questão é qual é o cinema nacional que interessa aos brasileiros. O cinema nacional não pode ignorar a problemática atual das cidades no final de século, onde mora a maioria da população do país.

Voltemos à proposta central estudada nestas páginas, Mike Leigh e o cinema britânico. O apogeu do cinema britânico dos anos oitenta foi, curiosamente, não por jovens estreantes, mas de diretores de longa experiência fazendo cinema na televisão, como Ken Loach, Stephen Frears, Leigh e David Hare, e também Michael Apted, Mike Newell e Mike Figgis. Para entender o cinema britânico, seu estilo e sua agenda política e social devemos destacar o singular papel da televisão (*BBC*, e nos anos oitenta o *Channel Four*), que produziu filmes para televisão imensamente populares durante as décadas de sessenta, setenta e oitenta, rodados com baixo orçamento, em quatro semanas e em 16mm. A linha predominante deste cinema é o realismo social, a ficção quase documental e os personagens de classes trabalhadoras. Da sua parte, o *British Film Institute* financiou principalmente um tipo de cinema mais experimental, representado por Derek Jarman, Peter Greenaway, Sally Potter, Peter Wollen e Laura Mulvey. O aqui conhecemos como auge do cinema britânico da década de oitenta deve-se a decisão do novo *Channel Four* de filmar em 35mm e não em 16mm, para possibilitar a estréia comercial em salas de cinema. *My Beautiful*

Laundrette (Stephen Frears), roteiro do escritor Hanish Kureishi, foi pensado originalmente para televisão - ou seja, quase foi filmado em 16mm. *Meantime* (Leigh, 1983), filme para televisão de grande sucesso que lançou Tim Roth e Gary Oldman, não foi rodado em 35mm por questão de meses, o que sem dúvida teria mudado a carreira do diretor. No *Channel Four*, o chefe executivo Jeremy Isaacs e David Rose decidiram que o novo canal (começou em novembro de 1982) teria um papel fundamental em construir uma nova fase do cinema britânico, apostando em rodar em 35mm para poder exibir os filmes nas salas de cinema.³ Portanto, o que entendemos como cinema britânico dos anos oitenta é apenas a ponta de um iceberg, uma pequena parte de uma vasta produção audiovisual, cuja grande maioria foi realizada em 16mm e transmitida por televisão; há um vasto “cinema britânico” – no sentido amplo do termo – que está conservado em videoteipes e cópias em 16mm, um tesouro desconhecido para o público de língua não inglesa.

Como explicar a excelência e singularidade do cinema britânico dos oitenta e início dos noventa? O passado imperial e o isolamento territorial do continente dão ao Reino Unido uma dimensão cultural autônoma cuja magnitude nem sempre conhecemos. O elevado *status* social e cultural do teatro, a arte britânica por excelência, e da ficção televisiva (provavelmente a melhor do mundo) possibilitam que grandes escritores, diretores e atores construam suas carreiras nesses meios sem apostar ou depender do cinema. Figuras-chaves do *free cinema* dos anos sessenta, como Lindsay Anderson e Tony Richardson, tiveram uma carreira irregular como cineastas, porém um papel fundamental no teatro como diretores. Outro exemplo é Dennis Potter, dramaturgo e escritor que escolheu a televisão como meio de expressão preferido, e edificou uma obra no formato de minissérie (como *The Singin' Detective*, *Lipstick on Your Collar*). Na televisão, as peças, séries e programas unitários foram construídas em torno a duas figuras, o produtor e o escritor, numa forma de produzir na qual o texto era de grande importância.⁴ Aqui há outros elementos de vital importância para incorporar ao cinema brasileiro: valorizar o texto, investir na escrita do roteiro, e valorizar a figura do produtor, central para construir uma cinematografia sólida. Sem produtores de alto nível, não apenas eficientes para reunir o dinheiro e organizar a produção, mas também que entendam de cinema como arte e como indústria, o cinema nacional contemporâneo não tem futuro. Atualmente, produtores dos anos oitenta e noventa como Mariza Leão, Sara Silveira e Zita Carvalhosa (entre outros) parecem sinalizar mudanças de rumo num cinema que ainda outorga importância demais na pessoa do diretor, numa má interpretação do conceito de autor. Aqui costuma-se dizer que faltam bons produtores. Eu, pelo contrário, acho que escasseiam sobretudo bons diretores e roteiristas. O cinema brasileiro precisa acabar com o diretor onipotente, egocêntrico e desinformado.

Voltemos às terras britânicas. Há fatores econômicos, culturais e sociais que devemos considerar para compreender o cinema britânico das últimas duas décadas. A Inglaterra tem se reinventado como país nas últimas três décadas, em consequência de vários fatores, os principais o fim do império britânico, a decadência econômica, a chegada dos habitantes das ex-colônias e a política neoliberal de Margaret Thatcher

3. Peter Ansorge. *From Liverpool to Los Angeles*. Faber & Faber. London- Boston. p. 95-114.

4. Obra citada.

de quase duas décadas. A melancolia provocada por um passado de glórias cada vez mais distante, os efeitos sociais da recessão econômica thatcheriana (desemprego, pobreza) e os emigrantes (que revitalizaram a literatura, como Hanish Kureishi e Salman Rushdie) propiciaram um renascimento cultural da ilha. De forma notável a decadência da tradicional indústria de cinema britânico deu lugar a um novo tipo de cinema, de baixo orçamento (ao redor de 500.000 a dois milhões de dólares por filme), socio-realista e com intenções claras de representar as classes trabalhadoras.

Aqui devemos sublinhar outro aspecto importante a considerar na necessária reavaliação do atual cinema brasileiro. Frequentemente, os melhores momentos dos cinemas nacionais acontecem quando a grande indústria “oficial” declina e surgem novos e independentes produtores e diretores. No Brasil, basta lembrar a queda da Veracruz e a ascensão do cinema novo; hoje, gostaríamos pensar no fim das faraônicas produções de milhões de dólares financiadas indiretamente pelo estado (via isenção fiscal) e a troca por um novo cinema brasileiro de inúmeras produções autorais de 100 a 300.000 dólares.

Na Inglaterra dos oitenta e início dos noventa, Stephen Frears realizou dois filmes em colaboração com Kureishi (*My Beautiful Laundrette* e *Sammy and Rosie Get Laid*), onde tratava de homossexualismo, racismo e conflitos culturais – além do excelente filme de crime *The Hit* (1984); Loach e seu produtor Tony Garnett continuaram na linha política que começou na televisão (*Cathy Come Home*), prosseguiu no cinema – com obras primas como *Family Life* (1971) –, realizando filmes como *Riff Raff* e *Raining Stones*, sobre o desemprego e a perda de leis sociais na era Thatcher. Leigh forma parte deste cinema socio-realista, com um projeto social e político menos definido e ao mesmo tempo mais amplo que o de Loach.

Mike Leigh (n. 1943), inglês de Salford, distrito próximo a Manchester, ainda é um cineasta pouco conhecido no Brasil. Seu único filme estreado aqui foi *Segredos e mentiras*, que, ao vencer os prêmios de melhor filme e melhor atriz em Cannes 96, teve distribuição planetária e chegou às cidades que ocupa normalmente qualquer produção média de Hollywood. É notável que antes de *Segredos e mentiras* ele já tinha dirigido 22 peças de teatro, 11 filmes para televisão e 4 longas-metragens, entre eles *Naked* (1993), uma das obras primas desta década que, apesar de levar os prêmios de melhor diretor e ator no Festival de Cannes, não foi exibido comercialmente nem distribuído em vídeo no Brasil. Portanto, aos 53 anos, Leigh obteve reconhecimento no mundo inteiro.

A trajetória de Mike Leigh ilustra a dificuldade das cinematografias não americanas de ser distribuídas, de obter reconhecimento e até de existir. Ele dirigiu o seu primeiro longa-metragem *Bleak Moments*, em 1971, mas teve que esperar 17 anos para fazer o segundo, *High Hopes* (1988). Entre ambos longas-metragens, Leigh criou e dirigiu peças de teatro (como forma barata de experimentar) e fez filmes para televisão (rodados em 16 mm) de grande sucesso de público. Os filmes para a BBC e o *Channel Four* não foram exibidos nas salas de cinema porque eram rodados em 16mm – eram filmes de baixo orçamento, com filmagens de quatro a cinco semanas. No entanto, do ponto de vista puramente artístico, obras como *Hard Labour* (1973), *The Kiss of Death* (1977), *Grown Ups* (1980), podem ser considerados filmes tanto quanto os seis que rodou em 35mm e foram exibidos no cinema. Entre a produção para teatro e televisão de Leigh, há algumas obras primas, como a peça teatral

Abigail's Party (1977), e, segundo a crítica, os filmes *Nuts in May* (1976) e *Meantime* (1983).⁵ Portanto, Leigh ocupou os dezessete anos entre *Bleak Moments* e *High Hopes* fazendo teatro e “cinema” na televisão pública. Dessa forma, *High Hopes* pode ser considerado como o primeiro longa oficial da segunda fase de Leigh, mas é na realidade seu longa-metragem número onze em termos artísticos, além de dois curtas-metragens.

Vejamos agora um breve panorama dos longas-metragens de Leigh, que ilustrará os pontos mencionados em relação ao seu universo temático.

High Hopes (1988) apresenta um forte argumento político, ao mostrar como simpático o casal socialista, Cyril e Shirley, e como antipáticos os novos ricos Valerie e Martin, e o casal de classe alta, Rupert e Laetitia. Cyril é um operário de esquerda cético, que não milita em sindicato e não consegue acreditar no futuro, e por isso não quer ter filhos. Shirley compartilha as idéias socialistas de Cyril mas, em lugar de seu pessimismo, possui fé e certo otimismo. Há uma clara oposição de classes sociais, que, por um lado, alude ao particular sistema de classes da Inglaterra, por outro, a uma divisão de classes universal. Forte crítica ao governo Thatcher e suas conseqüências (desemprego, recessão, individualismo, exacerbação do consumo), *High Hopes* trata da importância de cuidar dos outros, de ter e acreditar numa ética. O filme oscila entre o drama e a comédia farsesca, entre retratos cruéis de personagens e momentos de compaixão e humanismo; o tom é geral é duro e melancólico.

O terceiro filme de Leigh, *Life is Sweet* (1990), é uma comédia de tom mais leve, que mostra a vida a vida de um casal de meia idade de classe trabalhadora (*working class* na Inglaterra), Andy e Wendy, e suas duas filhas jovens, Natalie e Nicola. Trata-se de uma família que se iniciou por acidente (Wendy ficou grávida), mas que, graças força de espírito e ao senso de humor do casal, consegue ter uma boa vida; há um notório contraste entre o humor da esposa e marido e a seriedade das filhas, em especial a deprimida Nicola. O espectador assiste ao cotidiano de vários personagens da classe trabalhadora inglesa, não há um ou dois protagonistas bem definidos, como estila-se no cinema americano. Há um personagem principal, Wendy (interpretada por Alison Steadman, esposa do diretor), de grande força de espírito e humanidade.

Naked (1993) abandona o drama doméstico dominante na obra de Leigh (um gênero em si) para criar na Londres de fim de século um mundo sombrio e pessimista, onde “o amor está gasto, a beira de extinção”, nas palavras do crítico Graham Fuller.⁶ Johnny, violento, inteligente e culto, percorre as ruas falando sem parar uma singular tese sobre o fim da humanidade, combinação da bíblia, Nostradamus, as teorias de Stephen Hawking e o livro *Chaos*, de James Gleick. O filme intercala as andanças de Johnny com o yuppie egocêntrico, Jeremy, que abusa das mulheres que encontra no seu caminho. Johnny, uma máquina de questionar e provocar, é o mensageiro que anuncia o fim do gênero humano baseado no progresso científico, tecnológico e material. *Naked* é um filme diferente na obra de Leigh, uma obra prima que logra criar um mundo próprio da complexidade de um grande romance, único,

5. Graham Fuller. “Mike Leigh’s original feautres”, em Mike Leigh. *Naked and other screenplays*. Faber and Faber. London-Boston, 1995.

6. Obra Citada, p. IX

tridimensional; que apresenta personagens, situações e diálogos únicos e um protagonista torturado, Johnny, da mesma linhagem e dimensão que o Raskolnikov de *Crime e castigo*. Como figura alegórica, os três dias de perambulação de Johnny nas ruas de Londres, são, uma descida ao inferno, intercalados com Jeremy, personificação do Diabo.

Segredos e mentiras (Secrets and Lies, 1996) volta ao universo doméstico e familiar que constitui a base da obra de Leigh. Uma jovem negra adotada procura sua mãe biológica, branca, e o encontro e crescente amizade das duas acaba provocando um ajuste de contas sentimental numa família que viveu anos entre segredos e mentiras. A força do filme funda-se na combinação de melodrama com hiper-realismo social típico do cinema britânico.

O último filme de Leigh até o momento, *Career Girls (1997)*, narra o reencontro de duas amigas da juventude, agora de trinta e poucos anos, num fim de semana em Londres. A narrativa intercala o encontro atual das mulheres com *flashbacks* da época que ambas compartilhavam um apartamento e estudavam na faculdade. Sem a agenda política e social que caracteriza a obra de Leigh, *Career Girls* é um divertimento, uma peça agradável, porém menor, que pode apontar um impasse ou uma nova fase na trajetória do diretor.

Ao refletir sobre Leigh um termo aparece uma e outra vez, central e abrangente, realismo. Trata-se de um conceito amplo demais, que compreende noções de estilo e verosimilhança diversas. Em Leigh, o realismo é construído na opção de personagens e temas comuns da vida quotidiana, originários das classe médias e baixas, na escolha de locações naturais, som direto, no método Leigh de direção de atores – do qual nos ocuparemos em detalhe mais adiante. Trata-se de um realismo que chega a ser hiper-real, que joga com o absurdo. Realismo social que é comum de grande parte do que identificamos como cinema e britânico dos anos oitenta e noventa, e seus melhores expoentes, Ken Loach, Stephen Frears e o próprio Leigh. Falar de realismo é falar de códigos de verosimilhança; no cinema britânico parte-se do pressuposto de que tudo o que acontece na tela pode acontecer na vida real.⁷ O realismo de Leigh chega frequentemente ao hiper-real, ao exagero, linda com o absurdo. Não é um realismo próximo ao documentário como o de Loach, mas um realismo que, frequentemente torna-se caricato e absurdo.

Anteriormente nos referimos a temas e estilo e nos aprofundamos no primeiro aspecto, o nível de conteúdo, sem dúvida uma armadilha fácil para quem escreve, no papel, utilizando palavras, sobre uma arte de sons e imagens. E o estilo de Mike Leigh? Como utiliza elementos (*mise en scène*, cinematografia, montagem, som) de estilo que dão forma às aos temas?

A câmera de Leigh é motivada, não obstrutiva, austera e precisa; a montagem é lenta, pausada, privilegia a duração dos planos e a performance dos atores. A câmera parte do pressuposto de não evidenciar a instancia narrativa e opta por um olhar invisível, privilegiando a performance dos atores. O cinema de Leigh funda-se no ator, num trabalho de ensaios intensivos que tem como objetivo a construção dos personagens, a performance e a criação das cenas que formam o roteiro. Sua forma

7. Devo esta precisão sobre os conceitos de realismo e verossimilhança no cinema britânico a Ismail Xavier.

de criar explica em parte a vasta produção socio-realista fundada nos pequenos acontecimentos da vida quotidiana.

O método de Leigh consiste em juntar um grupo de atores, sem ter roteiro nem argumento nem tema preestabelecido. O diretor se reúne com cada ator por separado e constrói os personagens um por um. Posteriormente, realiza discussões e improvisações até chegar à forma final do roteiro, que na realidade nunca é escrito. Na hora de filmar, há pouca improvisação, o texto já está definido. Uma experiência chave como estudante de desenho foi decisiva para que Leigh desenvolvesse este método. Ele estava desenhando quando repentinamente teve um *flash*.

Eu percebi que o que estava experimentando como estudante de arte era que trabalhando da fonte (em inglês, 'source') e olhando para algo que existia e te interessava era a chave para fazer uma obra de arte. Isso me proporcionou um senso de liberdade. Todo está disponível como assunto se o olharmos tridimensionalmente, e de todas as perspectivas. (...) Parte de meu problema, na verdade, não é tanto sobre que fazer um filme, mas sobre que não fazer um filme, e faz mais sentido resolver estas questões nas locações com teus colaboradores, antes que numa solidão estéril.⁸

Em resumo, Leigh utiliza a grande parte do tempo e dos recursos orçamentários para trabalhar com os atores e criar o filme num particular laboratório, que é, de certa forma, uma radicalização do método de Lee Strasberg. No cinema contemporâneo, propostas como a de Mike Leigh, o o Dogma 95 e o cinema iraniano apontam saídas criativas para pensar num novo cinema brasileiro. Um cinema de baixo orçamento, de múltiplas propostas, que pense e questione o Brasil; um cinema em que os brasileiros se vejam refletidos, retratados, e ao mesmo tempo celebrados e questionados. Não podemos depender de prêmios internacionais e públicos estrangeiros para legitimar nosso cinema. Temos que reencontrar o espírito e a criatividade que o cinema brasileiro já teve nos anos sessenta e setenta.

Mike Leigh, o Dogma 95 e o cinema iraniano recuperam a essência do cinema numa era em que o discurso da alta tecnologia e do capital tentam uniformizar a arte e inutilizar a capacidade crítica. Cabe aos cineastas brasileiros se unir a este questionamento do modelo dominante e oferecer outras alternativas tão válidas como as discutidas neste artigo.

FILMOGRAFIA DE MIKE LEIGH (DIRETOR E ROTEIRISTA)

Career Girls (1997)

Secrets and Lies (1996)

Naked (1993)

A Sense of History (1992) Curta-metragem, escrito por Jim Broadbent

Life is Sweet (1990)

High Hopes (1988)

Bleak Moments (1971)

8. Entrevista de Graham Fuller a Leigh, em obra citada, p. XV.

Filmes para televisão (16mm):

The Short and the Curlies (1987)

Four Days in July (1985)

Meantime (1983)

Home Sweet Home (1982)

Grown Ups (1980)

Who's Who (1979)

The Kiss of Death (1977)

Nuts in May (1975)

The Five Minutes Films (1975)

Hard Labour (1973)

PERVERSÃO E ARTE: O CINEMA DE NELSON RODRIGUES VÍSTO NOS JORNAIS

STEPHANIE DENNISON

Professora da University of Leeds – Inglaterra

Este trabalho visa apresentar alguns comentários iniciais sobre o cinema rodrigueano e, em particular, o seu impacto na imprensa. Dezesete filmes foram lançados entre 1952 e 1990 baseados nas peças, romances e crônicas de Nelson Rodrigues.¹ Poucos passaram pelos cinemas e pelas colunas culturais dos principais jornais e revistas do país sem engendrar debates. Esta, porém, é uma área pouco explorada dentro da atual pesquisa sobre Nelson Rodrigues, e também dentro da área de cinema brasileiro, o que é de estranhar, dada a participação do próprio escritor (ou pelo menos da sua família) na realização dos filmes, muitas vezes como roteirista ou dialoguista. Também é bom lembrar que esta filmografia inclui alguns nomes ilustres do moderno cinema nacional: Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor e Bruno Barreto, entre outros.

A dificuldade de conseguir cópias dos filmes com certeza não incentivou uma análise sistemática desta obra cinematográfica. Eu só consegui assistir a dez (não incluindo filmes que considero importantíssimos para este estudo, como *O casamento* de Jabor e *O beijo* de Tambellini).²

Os pesquisadores que até agora se empenharam em analisar a filmografia rodrigueana tendem a concentrar-se nos dois filmes de Arnaldo Jabor (*Toda nudez será castigada* e *O casamento*).³ Outros críticos de cinema, tais como José Carlos Avellar e Sérgio Augusto, limitaram-se a fazer análises dos filmes isolados, na época de seu lançamento. Isto não quer dizer que os filmes nunca sejam considerados dentro do contexto mais amplo do cinema rodrigueano, e um dos objetivos da minha futura pesquisa será ver até que ponto podemos falar destes filmes em termos de um gênero cinematográfico.

A filmografia pode ser dividida em três períodos distintos. A primeira, de 1962 a 1966, abrange *Boca de Ouro* (1962), *Bonitinha mas ordinária* (1963), *Asfalto selvagem* (1964), *A falecida* (1965), *O beijo* (1966) e *Engraçadinha depois dos trinta* (1966). A segunda fase incorpora os dois filmes rodrigueanos de Arnaldo Jabor: *Toda nudez será castigada* (1973) e *O casamento* (1975). O terceiro grupo compõe-se dos filmes lançados entre 1978 e 1983: *A dama do loteação* (1978), *Os sete gatinhos*

1. Joffre Rodrigues, filho do escritor e produtor de cinema, está captando recursos para realizar uma versão da obra-prima do seu pai, *Vestido de noiva*. Acaba de ser lançado o 18º filme rodrigueano: *Traição* (Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998).

2. Nunca lançado em vídeo, *O casamento* acaba de sair em DVD.

3. Veja, por exemplo, Randal Johnson, "Nelson Rodrigues as filmed by Arnaldo Jabor", *Latin American Theatre Review* (Fall, 1982); Ismail Xavier, "The humiliation of the father: melodrama and Cinema Novo's critique of conservative modernization", *Screen*, 38: 4, 1997.

(1980), *O beijo no asfalto* (1980), *Bonitinha mas ordinária* (1980), *Engraçadinha* (1981), *Álbum de família* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983). Restam dois filmes para completar o panorama do cinema rodrigueano: *Meu destino é pecar* (1952) e *Boca de Ouro* (1990), que cronologicamente não fazem parte de nenhum dos grupos mencionados, e cujo impacto, como filmes “isolados”, era mínimo.

Estas três fases são formadas por motivos históricos: a primeira teve lugar antes da declaração do AI-5, a segunda distingue-se pela reeleitura esquerdista de Jabor em pleno período da *linha dura*, e a terceira fase era de pós-abertura, época em que os bem-sucedidos filmes nacionais demonstraram quase sem exceção um forte apelo erótico. Nesta última, a reação dos críticos e do público ao nome de Nelson Rodrigues, morto em 1980, já havia arrefecido. Nos anos sessenta, por exemplo, existia muito preconceito contra a dramaturgia de Nelson, e mais ainda contra os bem-sucedidos folhetins que ele publicava assiduamente nos jornais cariocas. No cinema esta época era marcada pela concretização do Cinema Novo, e seus propósitos políticos e culturais pouco tinham em comum com o mundo de Nelson. Nesta primeira fase havia, em média, apenas cinco anos entre a publicação ou encenação das fontes originais e o lançamento dos filmes. Na segunda, a média era de oito anos e meio, enquanto na terceira havia uma distância de mais de vinte anos entre a obra de Nelson e a sua adaptação para o cinema. E por falar nisso, esta distância afetou a recepção de filmes como *O beijo no asfalto* e a segunda versão de *Bonitinha mas ordinária*, que eram considerados por alguns desatualizados nos padrões dos anos 80.⁴

Boca de Ouro (1962) foi a primeira adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues para o cinema. Estreou pouco tempo depois de a peça ser recebida com muito entusiasmo no Rio de Janeiro, que em parte garantiu o sucesso da versão cinematográfica. Também, como muitos críticos ressaltaram, o filme era muito fiel à peça original. Jece Valadão, que já tinha feito uma impressão no cinema com seu desempenho em *Os cafajestes*, fez o papel-título no teatro e no cinema. E o diretor, Nelson Pereira dos Santos, naquela época já era considerado um dos expoentes mais importantes do recém-lançado Cinema Novo. Aliás, uma das razões pelas quais *Boca de Ouro* não foi bem recebido por alguns setores da imprensa foi justamente por causa desta ligação com o Cinema Novo. Muitas vezes a tática dos jornalistas anticinemanovistas era de apontar quando os filmes não seguiram as regras do gênero. Paulo Perdigão, por exemplo, viu um choque *estético* entre os dois Nelsons, resultando no domínio do dramaturgo sobre o diretor.⁵ Tal domínio seria contrário à idéia do cinema de autor em que o Cinema Novo se baseava. Perdigão também nos lembra que, ao contrário dos preceitos do Cinema Novo, o trabalho de Nelson Pereira dos Santos no filme havia sido encomendado pelos produtores. Segundo o crítico, Nelson havia topado rodar o filme porque “quando preludia filmar *Vidas secas* no Nordeste, em março de 1960, as chuvas tornaram verde a paisagem”.⁶ Por se tratar de um trabalho por encomenda, o diretor mal se preocupava com a falta de liberdade que ele teve, segundo o crítico, com o material a ser rodado.

Outro longa cinemanovista, *A falecida* de Hirszman, havia sido recebido pela

4. Veja, por exemplo, *Jornal do Brasil*, 2.6.81 e 27.1.81.

5. *Tribuna da imprensa*, 19.2.63.

6. Idem, *ibidem*.

imprensa da mesma maneira. O mesmo crítico chama atenção ao fato de os produtores (a família Rodrigues) terem procurado Glauber Rocha para dirigir o filme.⁷ Este recusa, por falta de perspectivas autorais. Outros críticos não gostaram da ausência de “clima de tragédia grega”, tão associado à obra de Rodrigues, e uma preferência por uma contextualização sociopolítica que, segundo eles, era mais implícita do que explícita na obra original.⁸ Os diretores que vieram mais tarde também seriam acusados de esquecer tal clima, preferindo questões de sexualidade e perversão (também implicitamente apresentadas nas peças etc.).

Outra característica da reação da imprensa nos anos 60 é um ódio à pessoa de Nelson Rodrigues e tudo que representava então. Pelo simples fato de assistir a um filme ligado a seu nome, muitos críticos condenavam o filme de forma injusta. Isso se dava particularmente no caso de versões dos seus folhetins. Por exemplo, Clóvis de Castro escreveu sobre o filme *Asfalto selvagem* nos seguintes termos:

*Grande escritor ele não é, e não será nunca, pois o dia em que se quiser provar sua incompetência e, em conseqüência, o seu fracasso literário, que lhe seja dado o direito de abordar um episódio qualquer da nossa História... O máximo que Nelson Rodrigues poderá fazer, estamos certos, é transformar, por exemplo, o imperador D. Pedro I em “playboy” tarado, ou então dona Maria Leopoldina numa prostituta grãfina ou numa lésbica. O sensacionalismo é a base de sua literatura de porta de botiquim, o que dá acesso fácil ao dinheiro.*⁹

Este desabafo ironicamente sensacionalista tipifica a resposta jornalística dos que não suportavam Nelson por motivos morais. Carlos Acui chama Nelson de ignorante, cultivador mérito da porcaria e o gênio dos esgotos, e chama *Asfalto selvagem* de pornográfico, um equívoco, esgoto, imundície, ápice da escatologia e um desrespeito ao ser humano.¹⁰ Mas, apesar disso tudo, considera Nelson um “homem de inegável talento”: um comentário também freqüente dos detratores da obra rodrigueana. Ely Azeredo culpa o filme por ameaçar a liberdade que os cineastas desfrutavam em plena ditadura, comparando-o a uma prostituta (aliás, uma metáfora curiosamente comum em críticas de filmes rodrigueanos).¹¹ Fala do próximo filme rodrigueano nos mesmos termos: “É impossível dizer até que ponto *Engraçadinha* foi violentada na censura. A curra começou antes – ou não teríamos esta sucessão de imagens sem roteiro... para *épater* o pequeno burguês”.¹²

E continuando a crítica do cinema rodrigueano que começou com *Asfalto selvagem*, no mesmo artigo declara que “não foi para a industrialização de *a vida como ela é* (sic) que imprensa e intelectuais defenderam, em inúmeras batalhas, a liberdade do cinema”.

Segundo Ely Azeredo, *Engraçadinha depois dos trinta* não passava de uma neochanchada. Usa o termo para definir um novo gênero: chanchada disfarçada de

7. *Diário de notícias*, 9.10.65.

8. Veja, por exemplo, *O Estado de S. Paulo*, 8.10.65.

9. *Luta democrática*, 24.6.64.

10. *Diário carioca*, 25.6.64.

11. *Tribuna da imprensa*, 25.6.64.

12. *Jornal do Brasil*, 21.9.66.

Cinema Novo. Era como se o resgate do popular gênero o tivesse tornado culturalmente respeitável. Isso parece ser um fenômeno peculiar à obra de Rodrigues, porque Azeredo acredita que começou com *Boca de Ouro*. Infelizmente, não oferece ao leitor nenhuma explicação de como chegou a esta conclusão e, portanto, acaba usando o termo *chanchada* no tradicional sentido generalizado e pejorativo.

Toda nudez será castigada foi o primeiro filme baseado na obra de Nelson Rodrigues a entrar em cartaz depois do AI-5 de 1968 e, portanto, marcou uma nova era do cinema rodrigueano. Foi um grande sucesso de crítica e de bilheteria (na verdade, o único filme rodrigueano com este perfil até agora). Pelo que consta nos jornais de 1973, uma das razões pelas quais os críticos deram tanto apoio ao filme foi porque assinalou a volta do bom produto nacional, após o quase silêncio provocado pelo golpe de 1968. Por exemplo, José Lino Grünwald, fã da obra de Nelson Rodrigues e inimigo do Cinema Novo, descreveu *Toda nudez* como um “divisor de águas dentro do impasse criativo-empresarial do nosso cinema”.¹³ O próprio Arnaldo Jabor viu *Toda nudez* nos mesmos termos:

*O cinema brasileiro sempre oscilou entre uma superintelectualização ou culturalização, que é uma maneira de ficar acima do povo, mesmo querendo educá-lo, ou cai no oposto, a escrachação total, que a neochanchada brasileira vem fazendo, o que é uma maneira de desprezar o espectador.*¹⁴

É algo que José Lino, Jabor e Nelson tinham em comum: um desprezo pela arte contemporânea por causa da posição política que os criadores achavam que deveriam assumir. Como disse o próprio Nelson, “a mim só interessa a obra de arte bem feita, bem realizada, seja ela nazista, direitista, comunista ou umbandista”.¹⁵

Era natural, então, que alguns críticos, que antes idolatravam o Cinema Novo pela sua evidente crítica social, não entrassem na euforia do lançamento de *Toda nudez*. O influente jornal *Opinião* parabenizou o filme pelo sucesso comercial, e também deixou claro que o único mérito do filme era este. Culpou a obra original de Nelson Rodrigues pela falta de conteúdo social:

*A vida, como Nelson Rodrigues acha que é, no palco assemelha-se, no final das contas, a uma história de som e fúria significando nada do ponto de vista sociológico. E um teatro construído à base de paroxismos, de explosões contínuas, de situações excepcionais, uma versão destiladíssima dos melodramas folhetinescos que o casal Dias Gomes-Janete Clair escreve, com 90% de redundância, para a TV Globo... em matéria de crítica social... seu teatro me parece tão limitado quanto os dramas urbanos de Gomes e Clair.*¹⁶

Apesar de tais acusações, *Toda nudez*, com sua paródia aparente da burguesia e dos valores morais vigentes, e com um desempenho premiado de Darlene Glória, ganhou o apoio da crítica mais por razões políticas do que estéticas, apesar de não se encaixar nas preocupações esquerdistas do tradicional bom cinema brasileiro, e

13. *Correio da manhã*, 18.3.73.

14. *O Globo*, 9.3.73.

15. *O Globo*, 11.3.73.

16. *Opinião*, 26.3.73.

de ser baseado na obra de um autor considerado politicamente reacionário. *Toda nudez*, que havia passado pela censura (com vários cortes, claro) no início do ano, foi repentinamente retirado de cartaz em junho de 1973, junto com outros 9 filmes, para ser “recensurado”. Esta retirada foi irônica, já que *Toda nudez* havia ganhado três prêmios num festival de cinema promovido pelo governo, e, enquanto ainda proibido em território nacional, ganhou o Urso de Prata do festival de cinema de Berlim.

De todos os recortes de jornais examinados, somente a *Folha de S. Paulo* chamou atenção à razão dada por parte da censura pela proibição repentina de *Toda nudez*: o número de cartas enviadas pelo público reclamando do filme.¹⁷ É fácil esquecer que, enquanto Nelson enfrentava regularmente a censura oficial e a de jornalistas que não simpatizavam com seu estilo (resultando na exigência por parte dele da liberdade de expressão), muitas vezes seu público-alvo pedia a censura da sua obra.

O casamento, pela natureza da obra original, chocou mais ainda. Antônio Carlos Neves, representando a postura da esquerda tradicional, escreveu: “Afinal, como pode alguém normal, livre de perturbações psíquicas, como pode um trabalhador que leva sua mulher ao cinema aceitar tão taxativa afirmação de que todo homem é feito apenas de sujeira, tara, violência e irresponsabilidade?”¹⁸.

Era justamente o tipo de crítica contra a qual o próprio Jabor (e Nelson também, claro) era perito em se defender. Jabor foi muito esperto em comentar que os que não quisessem se ofender não deveriam ver seus filmes, e desprezar os filmes pouco comerciais e demasiadamente cerebrais (mas sem deixar de falar de seu filme de forma intelectual). Também sabia maximizar o fato de seus filmes serem censurados, ajudando a atrair milhões de curiosos para as salas de cinema. Jabor influenciaria a próxima leva de cineastas a fazer cinema rodrigueano, que, em muitos casos, tentaram chocar o máximo possível, e usar as mesmas técnicas de *marketing* desenvolvidas por Jabor.

A adaptação mais bem-sucedida de Nelson Rodrigues em termos de bilheteria é *A dama do loteação*. Rodado por Neville de Almeida, baseava-se em uma das crônicas da popular série *A vida como ela é*.¹⁹ De fato, é o segundo filme nacional mais bem-sucedido, perdendo somente para o gigante *Dona Flor e seus dois maridos*. Até certo ponto pode-se argumentar que foi graças ao sucesso de *Dona Flor* que o filme de Neville estourou nos cinemas em 1978. Primeiro, o público estava prestes a receber mais uma dose da combinação sexo/Sônia Braga que o havia estimulado tanto em 1976 com *Dona Flor*. Segundo, os produtores haviam sacado a diferença de bilheteria que faz o produto bem empacotado. *A dama do loteação* era uma história irresistível parecida com *La belle du jour*, uma combinação mais irresistível ainda de deusa cinematográfica, libertinagem e o maldito Nelson Rodrigues, promovido como tendo os mesmos bons valores de produção do filme de Bruno Barreto. Teria sido mais surpreendente se o filme tivesse fracassado.

Os críticos mais sérios mal acreditavam o sucesso estrondoso do filme, e se esforçavam por convencer os leitores de que não eram meros *snoobs* querendo cortar

17. *Folha de S. Paulo*, 30.6.73.

18. *A tribuna* (Vitória), 3.2.76.

19. Publicado em *Última hora* (Rio de Janeiro) entre 1953 e 1961.

a onda do público brasileiro. Porém, Gilberto Vasconcelos, escrevendo na *Folha*, não se segurou e chamou logo o público de idiota:

*Podem chiar à vontade, mas eu não vejo nenhum elitismo na idéia de que a opinião pública é besta.[...] Falsa, cínica, a fraseologia liberal da democratização da cultura oculta o essencial: além de lucrativo, o interesse da indústria cultural pela massa é manipulatório. A cultura que ela veicula vem de cima, não de baixo.*²⁰

Jean-Claude Bernadet escreveu do filme no contexto de pornochanchadas, chamando atenção para o tema de masoquismo e de sexo culpado, o que é interessante, já que o próprio Neville define seu filme como uma crônica da sexualidade latina.²¹ Faz questão de ressaltar que o filme não é machista (“o filme mostra, documenta, não toma partido”).²² Tal preocupação com o que chamaríamos hoje de o politicamente correto é uma nova tendência nas críticas do cinema rodrigueano desta época, como também é a presença de análises um pouco mais elaboradas. Agora, o preconceito contra Nelson é substituído pelo preconceito contra as pornochanchadas. É como se o *cachet* intelectual de Nelson Rodrigues desse aos críticos mais eruditos uma desculpa para finalmente ceder espaço nos jornais ao novo gênero pornô.

De todos, José Carlos Avellar é quem mais contribuiu para a compreensão dos filmes dos anos 80, identificando exemplos de intertextualidade, sugerindo a existência de um gênero, e tentando entender o relacionamento entre os filmes e o público – coisa inédita até então. Por exemplo, do filme *Álbum de família* (o mais visualmente ousado do gênero), ele escreve que os personagens, deslocados do seu contexto social no filme, servem de sacos de pancada da platéia, que reage contra eles de forma agressiva, debochada, e um tanto sádica.²³

Existem, portanto, dentro da área de estudos rodrigueanos, fontes úteis para desenvolver nossa compreensão do cinema. Enfim, podemos até concluir que, assistindo a estes filmes e lendo os críticos da época, aprendemos tanto sobre a trajetória do cinema nacional quanto sobre a obra de Nelson Rodrigues.

20. *Folha de S. Paulo*, 5.6.78.

21. *Última hora* (SP), 29.4.78.

22.. *Correio do povo* (Porto Alegre), 27.4.78.

23. *Jornal do Brasil*, 14.10.81.

O ZOOLÓGICO BARROCO DE GREENAWAY

SUZANA DOBAL

Professora da Universidade de Brasília

Há um documentário da BBC misturado com quadros do Vermeer, e animais, muitos animais, e mortes, e corpos que se deterioram, e luto, e nascimento, e simetrias rigorosas, e uma irremediável falta de simetria, e contagens, e jogos com palavras, e uma aparente total falta de sentido nessa mistura. O filme é *ZOO – um Z e dois Zeros* (*ZOO – A Zed and Two Naughts*) de Peter Greenaway, e conta a estória de dois irmãos que, depois de perderem suas esposas num acidente de carro, entregam-se a curiosos experimentos em busca de uma explicação para a dor do luto e, em última instância, para a própria vida. Diante das imagens dos répteis no filme sobre a evolução das espécies que Oliver, um dos irmãos, assiste, ele comenta: “Estou tentando entender. Por que percorremos todo esse caminho vagarosamente e penosamente, segundo por segundo, para ter minha esposa morta por causa de um cisne?”. Diante de um filme que trabalha não com a habitual linearidade da estória, mas com outros níveis da narrativa não necessariamente efetivos para fazê-la seguir adiante, isto é, níveis paralelos e metafóricos que aqui têm um forte apelo visual, talvez num primeiro momento estejamos diante do filme *ZOO*, como Oliver diante do documentário sobre a evolução das espécies: estamos confusos e intrigados, procurando uma maneira de desatar o nó.

Um caminho habitual na crítica do cinema sugere que se comece analisando o próprio filme, seus mecanismos internos de construção de sentido, o enredo e a maneira de realizá-lo optando por determinados elementos da linguagem cinematográfica. Feito isso, examinados os enquadramentos, os diálogos, o movimento da câmera, a edição, etc., então começa um *zoon out*, o olhar amplia o seu campo de visão para a obra do diretor e o que parecia ser uma estratégia inédita num filme passa a ser uma recorrência já observada em outros filmes do mesmo diretor. Uma maneira de filmar, um certo drama a que os personagens se vêem submetidos, uma escolha de certo gênero de questões as quais o filme deve responder, tudo vai assumindo uma coerência que se confirma pela repetição em mais um filme, não uma repetição idêntica, mas uma variação em torno do mesmo tema. E então continuando o *zoon out*, pode-se olhar para um contexto ainda mais amplo e procurar relacionar o filme, ou a cinematografia de um diretor, a outros filmes produzidos no mesmo momento ou dentro de uma determinada tradição cinematográfica. E de novo as “coincidências” estarão lá, prontas para serem desvendadas para o regozijo do investigador: aquela maneira de enquadrar foi pescada do filme tal, aquele personagem lembra um outro, de um filme de outro diretor, aquele drama é o mesmo vivido em filmes da mesma época, e assim por diante. O *zoon out* pode continuar mais ainda e sair do campo cinematográfico: um certo desconforto diante do mundo

seria o mesmo vivido por um escritor ou um filósofo, uma maneira de compor o enquadramento lembraria as pinturas de alguém, determinadas questões do roteiro justificam-se no contexto político do momento, e assim por diante.

O que proponho, como possibilidade de leitura para *ZOO*, é que o filme seja lido numa oscilação entre o ponto final e o inicial daquele zoon, ou seja, investigar como ele funciona internamente e, ao mesmo tempo, como suas escolhas coincidem com um contexto maior que seria o da estética barroca. Para remontar o quebra-cabeça, conto com *ZOO*, com outros filmes de Peter Greenaway, com seus desenhos, com exposições montadas por ele, e com a atenção que diversos autores têm dado ao que seria uma recorrência do barroco na nossa época. Embora a obra de Greenaway supostamente viria comprovar essa presença do barroco, caso a relação entre a obra e o movimento se confirme, estou menos interessada em contribuir para a identificação do momento atual como basicamente barroco, do que em encontrar uma maneira de desvendar os filmes. O estudo do barroco oferece um universo de referências dentro do qual reencontram-se aquelas “coincidências” também vistas, por exemplo, dentro da obra de um diretor. Não se trata apenas da pista evidente oferecida pelas pinturas da época reconstruídas ou citadas nos filmes de Greenaway, e sim, sobretudo, de um certo posicionamento diante do mundo, um cetismo materialista, um gosto pelo uso de artifícios, uma maneira indireta de se pronunciar, uma opção pela metáfora, pelo jogo, pelo feio e pelo desequilíbrio, ou, pelo menos, não por uma ordem rígida, ideal. À medida que prossegue a investigação sobre o barroco, mais são as afinidades encontradas com a obra de Greenaway, de forma que pontos que antes pareciam isolados dentro da sua obra, revelam-se repentinamente conectados, como se houvesse uma rede de ligações subterrâneas, e essa rede seria o mapa da estética barroca. Se por um lado, portanto, todos aqueles corpos nus e imperfeitos que povoam os filmes de Greenaway pareciam sem qualquer ligação com, por exemplo, a insistência em usar números e o alfabeto nos filmes, se esses pontos isolados forem vistos mais de perto, eles se mostram ligados à estética barroca, ao seu materialismo e à negação de qualquer idealização que se exprime nos corpos, ou ainda, a estética barroca expressa no gosto pelo jogo, ou na insistência em revelar a ficção proposta por toda obra, que o recurso aos números e ao alfabeto reforçam.

Dentre os autores que se dedicaram ao assunto, Eugenio d'Ors foi um dos primeiros a propor uma leitura do barroco como um estilo permanente da cultura, não limitado nem em termos geográficos nem no tempo. Com isso, ele procurou identificar as características do barroco em momentos diversos, na arquitetura, literatura, pintura, na filosofia, na música ou em categorias cada vez mais arbitrárias, passando da arte e suas áreas preestabelecidas para qualidades mais abstratas ou meras coisas, que, pelo acúmulo de exemplos, terminam deixando que se perceba uma unidade entre eles. Assim, por exemplo, o pintor Watteau aparece no final de uma seqüência em que se manifesta um barroco crescente no tratamento da paisagem, e que começaria com Poussin, passando por Claude Lorrain, numa seqüência na qual a paisagem vai cada vez mais se desumanizando e se tornando mera atmosfera.¹ Um passo a mais e ele chegaria a Turner, e aos impressionistas, que ele chega a citar. Em Watteau as figuras humanas ainda estão presentes, mas elas tornaram-se

1. Eugenio D'Ors. Lisboa: Vega, s.d. p. 129-41.

minúsculas deixando mais espaço para a paisagem como atmosfera. Essas figuras minúsculas, diz Eugenio D'Ors, se vistas com uma lupa, seriam apenas “uma mulher de Rubens em pequeno”, que por meio de traços grosseiros revelariam “uma beatitude empolada da carne, essa auréola de saúde animal que afasta a necessidade, a possibilidade, inclusive, de qualquer psicologia”² (não estaríamos diante de personagens de Greenaway, dos corpos robustos do arquiteto (*A barriga do arquiteto*) ou dos personagens masculinos de *Afogado em números?*). Se por um lado, há portanto esse apelo a uma materialidade, por outro, ele demonstra que nesses pintores a paisagem vai se desmaterializando, perdendo as construções e ruínas que poderiam reter o movimento de dissolução. Assim, ele comenta por exemplo que o mar seria barroco em oposição ao porto, ou ainda, o horizonte seria barroco, em oposição às figuras humanas e construções.³ Ou seja, o que tende ao informe é barroco. O que dizer portanto de todos aqueles animais mortos cujo corpo pouco a pouco vai se deteriorando diante da câmera de Oliver, personagem de *ZOO*? Uma das cenas iniciais do filme já sugeria o mote do que seria desenvolvido pela frente: os dois irmãos saem de um prédio enquadrado de maneira simétrica. Cada um deles carrega um bouquet e pelo diálogo poderiam estar indo ao velório. A conversa prossegue com os dois discutindo o processo de decomposição dos corpos (“I can't stand the idea of her rotting away”, diz Oliver). A arquitetura clássica do prédio atrás, a luz amarela banhando tudo, os belos irmãos, as flores que carregam, a simetria rigorosa, tudo sugere um controle de elementos para constuir uma cena elegante. No entanto, a conversa é sobre as atividades das bactérias no corpo humano morto. O que o jardim e suas personagens minúsculas faziam no quadro de Watteau, aqui se repete na oposição não apenas visual, e sim entre o cenário clássico das colunas que sustentam um arco circular, e o diálogo que se opõe a toda aquela solidez. O filme todo vai desenvolver esse mesmo motivo das composições artificiosas na sua rigorosa simetria, em meio a uma estória em que tudo tende à dissolução e à morte.

Esse jogo de contrários talvez parecesse contraditório para Eugenio D'Ors, já que para ele o barroco estaria mais próximo da natureza. Severo Sarduy, que estudou o barroco também na perspectiva de uma recorrência não limitada a um único momento histórico, identifica esse mesmo impulso em direção ao informe, mas também a preferência pela utilização de artifícios, o jogo de metáforas, e o gosto pela linguagem indireta que justificaria a simetria artificial dos enquadramentos de *ZOO*. Empregando o termo *retombée* (recaimento), Sarduy investiga a coerência entre a episteme de uma época e a manifestação estética que pode acompanhá-la. Ele segue então a mudança na concepção do universo de Copérnico a Galileu e Kepler na qual o círculo daria progressivamente lugar a elipse, e uma concepção estática da posição dos planetas daria lugar a do universo visto como um sistema em movimento.

2. Idem, p. 139.

3. Sobre Claude Lorraine, não tão barroco quanto Watteau, D'Ors comenta: “São os portos – sempre a arquitetura – que vencem o mar. Que grande tentação romântica, o mar! A sua massa informe, o seu caos, origem de toda a vida, mas privado das estruturas da vida e do seu infinito, da sua indefinição... O mar é sublime. Isso, na linguagem das artes, equivale a dizer que é Barroco; já nos tinha advertido Wölfflin sobre o barroquismo essencial do gênero pictórico chamado “marina”. Porém, esta sublimidade do mar, o porto a transforma em beleza, em perfeição formal e tranqüila. O porto limita e mede o ilimitado. Claude Lorraine é o grande pintor dos portos” (p. 135-6).

Partindo desse ponto de vista da ciência, o barroco se prolonga em “recaimentos” na composição dos quadros descentrados, na literatura, na escultura, em filmes, em que uma repetição infinda termina por afirmar apenas um ponto zero inicial e uma articulação sem fim em volta dele.⁴ Embora Sarduy continue o trabalho de Eugenio D’Ors com mais rigor, os dois ainda se encontram em diversos pontos. Se Eugenio D’Ors, na sua profusão de exemplos do barroco que engloba também descobertas científicas e manifestações artísticas, comenta rapidamente que o barroco poderia se manifestar como uma disposição psicológica em que a consciência de uma unidade subjetiva estaria ameaçada, tal qual nos “estados patológicos da perda e do desdobramento da personalidade”,⁵ Severo Sarduy sugere o mesmo ao identificar no excesso do barroco a proliferação de hipérbolos em torno de um centro vazio, elidido, jamais atingido e para sempre almejado, o que Freud identificaria como o seio materno, excremento, e o seu equivalente metafórico no barroco, o ouro.⁶ Para Sarduy o fracasso dessa busca provocaria a repetição do suplemento e o uso da linguagem não mais na sua funcionalidade de significados fixos e sim na sua utilização sobretudo como jogo, como voltas e voltas em torno de algo jamais pronunciado. Não é difícil associar essa busca com Oliver e Oswald, os personagens de *ZOO* que metaforizam a dor da perda através da experiência com a decomposição de animais ou através de uma inútil procura de sentido num filme sobre a evolução das espécies. O jogo, que rege por exemplo o filme *Afogado em números*, está presente em toda a sua obra tanto cinematográfica como plástica. Em *ZOO*, ele aparece nas cenas em que a filha de Alba brinca com o alfabeto, citando nomes de animais com as iniciais de cada letra. O jogo, tal qual em *Afogado em números*, e da mesma forma que as cenas progressivas do documentário sobre a evolução das espécies, marca a progressão do filme, chamando a atenção para o andamento da partida. O espectador, pelo evolução do alfabeto e das cenas do documentário, fica ciente de que distância estamos do começo ou do fim do filme, e é assim chamado a perceber tudo com o distanciamento de quem acompanha uma partida. No caso específico da brincadeira com o alfabeto em *ZOO*, o jogo também realiza mais uma associação de toda a estória aos animais, como acontece de diversas outras formas no filme inteiro.

Num universo não mais concebido com uma Terra fixa, ou com o Sol fixo, tudo se move dentro de um sistema. No barroco, significados e significantes não estão atados um ao outro, eles fazem parte de um jogo de combinações sempre variáveis, de forma que um significante depende do contexto em que se encontra para assumir um significado específico. Assim, por exemplo, numa colagem de Greenaway a palavra *fall*, título de um dos seus filmes, aparece junto com imagens de uma cena de outono, uma cascata, um piloto de avião e uma pena real colada por cima, todas referentes aos diversos significados da mesma palavra em inglês, que quer dizer, outono, cachoeira e queda (aqui inversamente sugerida pelo voo do piloto e do pássaro). Essa colagem pode ser tomada como significativa para toda a sua obra,

4. Para uma visão mais detalhada do que aqui foi exposto brevemente, ver Severo Sarduy. *O barroco*. Lisboa: Vega, s.d.

5. Eugenio D’Ors, p. 96-7.

6. Severo Sarduy. *op. cit.* p. 94-5.

pois ela realiza uma prática comum a seus filmes na qual um jogo de palavras está sempre desestabilizando o sentido, e também a presença do tema da queda, que é quase unânime a todos os filmes.

Se a colagem mencionada acima reúne diversos elementos em torno de uma única palavra, esse mesmo jogo prossegue em *ZOO* na edição de cenas (um animal mencionado no diálogo surge na cena seguinte envolvendo outros personagens) e na repetição de imagens de uma zebra. As variações parecem arbitrárias: a cabeça de uma zebra aparece numa jaula; uma zebrinha de pano está na cômoda de Alba, única sobrevivente do acidente; Vênus, vestida de branco e preto, conversa com um funcionário do zoológico sobre as zebras, cuja jaula ela costuma visitar; uma das personagens, Catharina Bolnes, veste uma calcinha listrada como uma zebra; e a camisa de Van Meegeren, pousando como pintor, é também listrada como uma zebra. O mecanismo é o mesmo da colagem: imagens aparentemente desconectadas são reunidas, mas se no caso anterior elas estavam aliadas pela mesma palavra, agora, é uma imagem que as reúne. Pode-se dizer que o branco e preto da zebra sugere a complementariedade e a simetria que são insistentemente mostradas no filme, e desesperadamente buscadas pelos irmãos. O mais seguro no entanto seria ler essa reincidência da zebra como mais uma forma de trazer o jogo à tona: afinal na arbitrariedade dessa recorrência fica evidente a artificialidade da construção da estória, já que o motivo da zebra não aparece de forma a contribuir como um elemento que faça avançar o enredo. A zebra surge mais como aquelas estranhas aparições em sonhos, elementos aparentemente absurdos cujo sentido foi adulterado e que, embora não pareça evidente num primeiro momento, termina rendendo-se a um olhar mais atento, e traduzindo-se por meio de alguma experiência vivida em que ele tomou parte. E então agora, a escrever essas linhas, repentinamente a zebra deixou de ser tão arbitrária e mero sintoma da presença de um jogo: o acidente que mata as esposas dos dois irmãos ocorre diante de um anúncio da Esso com um tigre listrado dando um salto; na jaula do tigre no zoológico, que vemos em seguida, está a cabeça de uma zebra; as mulheres do filmes são todas de alguma forma associadas à zebra ou às suas cores; o pintor na cena que reproduz um quadro de Vermeer veste uma camisa de listras branco e preto enquanto pinta uma mulher nua – enfim, a zebra parece ser o disfarce do desejo, do objeto do desejo perdido no local do acidente ao qual os irmão voltam em busca de pistas, em busca dos cacos de vidro da janela do carro, algo que trouxesse de volta o que foi perdido. Severo Sarduy associa a linguagem barroca ao processo de recalçamento em que algo, reprimido e associado a certas pulsões, volta sempre a reaparecer sob o disfarce de metonímias e metáforas.⁷ O resultado da repetição em torno desse termo para sempre elidido seria a realização de uma linguagem, a linguagem barroca, que parece girar em torno de si mesma, da sua qualidade de jogo infindo. A zebra portanto seria mais uma aparição ao lado dos cacos de vidro engolidos e vomitados por Oliver, ao lado do documentário que ele assiste, ao lado dos animais que se deterioram, repetição do seu próprio estado de perda.

Se por um lado *The fall* parecia uma colagem representativa da obra de Greenaway por causa da sua sugestão de jogo e desestabilização do sentido, por outro, falta ainda explorar outro aspecto da colagem, a queda em si (por um desses acasos

7. Severo Sarduy, p. 71-5.

greenawaynianos, início o parágrafo e Joan Osborne está cantando na sua voz rouca, insistentemente, “I’m just falling from grace”, em variações, quase um grito, um lamento, “III’mmm just faalling from graaaaaace”). Um cisne desmorona do céu sobre o pára-brisa do carro matando as esposas de Oliver e Oswald: essa queda inicial detona a queda dos dois irmãos num nada, numa tentativa barroca de reproduzir sinais em torno desse nada. Essa queda celestial tem afinidades com a que revela a Adão e Eva (que de vez em quando aparece na obra de Greenaway) a sensualidade dos seus corpos. A queda barroca não permite transcendência: se ela ainda pode aparecer associada a imagens do voo, esse voo é muito mais extático do que rumo a um etéreo além. Em Greenaway, como no barroco em geral, qualquer possibilidade de transcendência é imediatamente trazida à terra. A religião é uma farsa em *O bebê de Macon*, e o amor, um jogo de interesses em *O contrato do amor* (*The draughtman’s contract*). No caso de *ZOO*, fosse um amor medieval ou um amor romântico, o luto seria vivido com uma profusão de lembranças idealizadas do amado ausente. Sendo barroco, o mesmo barroco dos santos de madeira, vestidos com roupas de pano, com olhos de vidro e cabelo humano, o luto traduz-se não em imagens, mas no apelo bastante concreto dos animais apodrecendo diante da câmera. E então o que seriam doces recordações vira uma maçã – a primeira sacrificada, uma tigela com camarões, um dalmata, um cisne, um peixe, um gorila, um jacaré, todos deteriorando-se e cuidadosamente documentados, filmados quadro a quadro. Sem nos estender muito aqui, mas só para brindar-te com alguns *flashes*, essa queda vem se desabalando há algum tempo: *The Fall* (1980), colagem e filme; as pessoas defenestradas em *Janelas* (1975); o desenhista que caiu na fonte e também morreu em *O contrato do amor* (1982); o arquiteto que se jogou do topo do prédio em *A barriga do arquiteto* (1987); o enforcado que pula da árvore de *Afogado em números* (1988); os 23 afogados que caíram no Sena em *Morte no Sena* (1988), a segunda metade do catálogo da exposição *Le bruit de nuages*, que mostra imagens da queda; Ícaro, figura central do catálogo da exposição *Flying over Water* dedicado ao fracasso das tentativas de voo.

Tantos corpos que caem situam-se no barroco como um apelo inegável a corporalidade, como uma negação de uma espiritualidade ou de uma psicologia, do que quer que se afaste da condição material de toda existência. Por outro lado, e ainda dentro do barroco, esses corpos estão, junto com os dois irmão de *ZOO*, num caminho irreversível em direção à morte. Se Sarduy comenta que no barroco a pulsão de morte também sempre omitida e sempre indiretamente pronunciada faz proliferarem os monumentos funerários, na obra de Greenaway ela aparece sem disfarces, pelo contrário, ela surge em inúmeros cadáveres e em *ZOO*, na crueza dos corpos que se deterioram. Os animais em decomposição perdem seu contorno de criaturas, passam por uma metamorfose rumo a uma indefinição, a mesma dos irmãos que perderam seus contornos na imagem deles assegurada pela existência do outro, do par que agora lhes falta. Oswald põe um espelho diante de um peixe de aquário, um “zebra fish” (um acará bandeira), ele diz, e comenta: uma imagem idêntica tal qual não pode jamais ser encontrada. Essa a causa de todo o desnorreamento dos personagens: falta-lhes a imagem no espelho. Porém, se tudo parece precipitar-se descontroladamente rumo ao informe, há também um movimento contrário, menos chocante visualmente porque menos explorado, mas propositalmente mencionado. Em *A barriga do arquiteto* o tempo de desenvolvimento do câncer que devora o estômago do

personagem coincide com os nove meses de gestação do seu filho. Em *ZOO* os irmãos decidem morrer, e Alba, a mãe, também, mas só depois de terem assegurado a continuidade com os filhos. A morte é assim duplamente esvaziada, primeiro pela sua falta de transcendência expressa na deterioração do corpo, e segundo no caráter de um ciclo cumprido que lhe é atribuído na medida em que ela surge associada a um nascimento. No mundo barroco, onde impera a ausência de pontos fixos, a morte não pode ser vista como um fim último, mas como um momento de um sistema maior. E como, barrocamente, nada fica estacionado, mesmo essa idéia terá que reacontecer de outra forma no filme, uma outra metáfora acerca do mesmo. Vemos então os personagens assistindo a dois trechos de filmes projetados, um que é o resultado dos experimentos com os animais em decomposição, outro que mostra a criação da vida na terra, através da evolução das espécies: mais uma vez os movimentos contrários, da vida e da morte, revelam-se simultâneos e o que seria um caso humano termina por inscrever-se num âmbito mais anônimo da vida e da morte no planeta.

Já vimos que nesse cenário de decomposição a criação surge como uma oposição, mas falta ainda outro elemento que parece resistir a ela. São inúmeros os planos do filme construídos numa simetria bastante rigorosa, e que parece fora de lugar num filme sobre a impossibilidade dessa mesma simetria não em termos formais, mas no plano do destino humano. Na verdade, mais uma vez, estamos diante de contrários simultaneamente apresentados e, mais uma vez, não sem o privilégio de um dos extremos. Se visualmente a simetria parece imperar no filme, em termos de enredo e percurso dos personagens, a simetria aparece como uma fatalidade que os condena necessariamente ao fim, à dissimetria máxima num uno informe, na morte. Assim, para os personagens principais, encontrar o seu reflexo no outro, a simetria que lhes faltava, condena-os imediatamente a cessar de existir, como se a justificativa para a vida estivesse apenas na dolorosa busca que os movia. Alba encontra o seu par que, como ela, não tem pernas. Ela está tão certa do sucesso desse encontro que decide dar a ele, e não ao verdadeiro pai, a paternidade dos seus filhos. Em seguida ela decide morrer, no quarto simétrico, com cada um dos irmãos colocados de um lado dela. Os irmãos, que como as criaturas mencionadas n'*O banquete* de Platão eram siameses separados quando criança e condenados a reencontrar seu par, tornam-se pouco a pouco, depois da morte de Alba, cada vez mais idênticos e procuram uma forma de se unirem novamente seja usando roupas que os mantivessem juntos, seja procurando Van Meegeren para uma nova operação pela qual seriam "recolados". Antes que a operação aconteça, eles se tornam tão idênticos que a filha de Alba não mais diferencia um do outro, e a partir desse momento eles decidem morrer. "Uma imagem idêntica tal qual não pode jamais ocorrer"; havia dito Oswald. Não pode ocorrer porque o universo barroco não é o da simetria e das correspondências exatas, e sim o universo do desequilíbrio necessário para que todo movimento prossiga; não o círculo perfeito (o homem de proporções ideais encaixado num círculo e num quadrado num desenho de Da Vinci), mas a elipse de dois centros (os personagens alongados de El Greco); não o Uno de onde tudo provém e sim o múltiplo onde tudo interage (Brueghel antecedendo o barroco flamengo); não as idealizações, mas os corpos imperfeitos; não a insistência num mundo solar, harmônico, mas a reincidência de um mundo noturno (Rembrandt), caótico. E como no barroco não há um ponto fixo e originário, o movimento se realiza

não numa derivação ou numa atração pelo Uno originário platônico, mas no confronto dos contrários. Se o nascimento justificava a morte, a simetria justifica a dissimetria. A insistência na simetria atua como aquele elemento mudo que era a zebra, jamais mencionada, e, no entanto, incômodamente presente e enigmática. Em meio à perfeição de todas aquelas composições estáticas, a atmosfera geral de desequilíbrio e decomposição termina ficando ainda mais aflitiva. A simetria pode ainda aparecer como um contraponto, como a razão subterrânea de toda dissimetria. Ela chega a ser visível em *ZOO*, porém, ao contrário das proporções ideais celebradas no Renascimento, a simetria é agora inalcançável e o que se celebra é o tumulto dos corpos (Rubens e Caravaggio).

Christine Buci-Glucksmann, cujos textos sobre o barroco tem inspirado boa parte dessa leitura de *ZOO*,⁸ aponta para um furor barroco, um furor passional ou melancólico, mas acima de tudo um furor da visão mais uma vez não restrito ao barroco histórico mas ecoando em Walter Benjamin, em Baudelaire, em Kiefer, em Rainer, e outros. Na celebração em torno do nada da poesia barroca, na serialização infinda que constrói o jogo barroco (ela está presente nas séries de pinturas de Greenaway), na ênfase no trompe l'œil, na metonímia, e na metáfora, no excesso e no recorrente transbordamento de barreiras, tudo deve tornar-se visível, materializar-se, como o luto tornado decomposição, conforme vimos. Mas esse visível excessivo já não se importa demais com a verossimilhança, privilegiando ao invés disso a simulação, o espetáculo que seduza os olhos mesmo que no seu exagero termine deixando ver a sua própria condição de farsa. *O trompe l'œil* engana por um momento, mas logo ri de ti, da ilusão a qual te deixaste levar; o trompe l'œil mostra menos o objeto representado do que o próprio fato dele tentar representá-lo. Os atores de *ZOO* eram atores do teatro porque Greenaway não estava interessado que eles parecessem naturais, e sim que eles acentuassem a própria representação. Pelo mesmo motivo, o diretor comenta que ele não segue os atores com a câmera, conforme a tradição do cinema americano. O olhar distanciado da câmera acentua a teatralização, evita que a cena torne-se real demais, "real" no sentido do que convencionalmente ficou aceito como tal no cinema. Há ainda a escolha por um roteiro e uma edição que traga à tona as possibilidades poéticas do cinema: em vez de tentar tornar invisível o aparato da linguagem cinematográfica, ou seja, de tentar fazer com que o filme transcorra sem que o espectador se dê conta da montagem, por exemplo, Greenaway procura fazer com que se percebam os recursos utilizados para construir um sentido.⁹ Assim, nem tudo que ocorre no filme serve para que a narrativa prossiga, e uma mesma idéia pode ficar sendo repetida várias vezes, em metáforas, como já foi visto.

8. De Christine Buci-Glucksmann ver *La folie du voir: de l'esthétique baroque*. Paris: Galilée, 1986; *La Raison Baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Editions Galilée, 1984. *L'œil cartographique de l'art*

Paris, Galilée, 1996; "L'œil baroque de la caméra" in Christine Buci-Glucksmann e Fabrice Revault D'Allones, *Raoul Ruiz*. Paris, Dis Voir, 1987.

9. Greenaway: "Habituellement, le film cherche d'être perçu comme 'un tranche de vie'. Mon partis pris, c'est de faire un film que se veut résolument du cinéma, c'est-à-dire artificiel". Noël Simsolo e Philippe Pilar. "L'infini cerclé de vide", in *La Revue du Cinéma*. n. 425. Avril, 1986. p. 27.

O furor barroco de que fala Buci-Glucksmann realiza-se portanto não apenas numa celebração do visível, mas sobretudo do próprio ver. A primeira cena em que o documentário aparece, vemos uma sala escura, tal qual a que estamos sentados, e um plano em que a luz do projetor ocupa um ponto central. A cena seguinte mostra um território descampado, sombrio, borbulhante, o início da vida, diz o narrador do documentário, e bem no meio, tal qual a luz que irradiava do projetor, está o sol.¹⁰ A insistência em revelar o próprio código aparece, com menos maravilhamento, logo no início do filme quando vemos um dos irmãos girar o filme na máquina enquanto fotografa um gorila sem uma das pernas. Por um lado, um visível que já quer dizer tudo sem uma palavra: um dos irmãos trabalha com esse gorila sem uma das pernas, como Alba vai ficar depois do acidente; o outro trabalha com um tigre, o mesmo tigre que aparece no anúncio no local do acidente. Por outro lado, o close na câmera antecipa as fotos seguintes no experimento com os animais em decomposição e chama a atenção desde já para um mecanismo de apreensão do real, a fotografia, princípio da documentação quadro a quadro, que, quando projetada, iria ser animada mostrando o processo de deterioração.

Como barrocamente tudo precisa ser dito inúmeras vezes e de diversas formas, há ainda o quadro de Vermeer cuja cena é remontada por Van Meegeren, o médico que amputa as pernas de Alba e que tem o mesmo nome do famoso falsário dos quadros de Vermeer. Um dos quadros é *A arte da pintura* (c. 1666-1667), uma obra que o próprio Vermeer mesmo passando por dificuldades econômicas nunca quis vender, e que muito provavelmente continha um depoimento sobre a sua obra como um todo. O quadro mostra um pintor diante de uma mulher vestida de Clio, deusa da história, tendo atrás de si um mapa pendurado na parede. Greenaway, numa das suas livres associações, substituiu Clio por uma personagem de outro quadro de Vermeer, a mulher em vermelho, representada pela mulher de Van Meegeren. Num filme que procura tematizar o próprio tema da criação, o quadro não foi escolhido por acaso: o tema de Vermeer é a própria pintura representada na figura do pintor de costas, sua tela, a modelo, o mapa atrás que o conectava ao passado histórico (o mapa representa as dezessete províncias de Holanda que no momento em que o quadro foi pintado já haviam sido separadas) e a sua ambição de fazer uma obra representativa da sua nação. O mapa no quadro do Vermeer é como o próprio Vermeer no filme de Greenaway: um compromisso com uma tradição histórica. Van Meegeren, que pousa de pintor, não trabalha com um pincel mas com uma câmera fotográfica. Ele está vestido no entanto numa camisa semelhante a do pintor, listrada de preto (já sabemos, como uma zebra). A modelo está segurando um livro e uma trombeta, conforme a tradição da representação de Clio, mas fora isso ela usa apenas um grande chapéu vermelho. O barroco afirma-se novamente nessa Clio desnudada metade História, metade desejo, nesse processo de criação que melancolicamente remói o passado mas que não se afasta jamais do mundo presente, permitindo-se assim citar alterando, profanando, para que a citação não seja mera cópia, mas reafirme ainda a intensidade da visão.

10. Sobre o gosto barroco pelo visível e pelo ver: "L'admirable – le merveilleux – fera voisiner le furieux (il furore) et le sublime, par l'artifice du *simulacrum rhétoricien*, qui excède toute vraisemblance par la double mise en œuvre d'une alterité paroxystique et d'une exhibition (*exhibitio*) de son propre code". Christine Buci-Glucksmann. *La folie du voir*. op. cit., p. 137.

Esse saber jamais isento, que olha o passado mas não o copia simplesmente, que não copia sequer a realidade mas a percepção dela, esse saber é dramatizado na obra como criação e no processo da busca de sentido empreendido pelos irmãos. “Estou tentando eliminar as pistas falsas”, diz Oliver, procurando uma explicação para a sua perda nas cenas do documentário sobre a evolução. Ele cobre Alba de perguntas sobre o acidente que igualmente não levariam a nada: qual a cor da roupa que ela estava usando, onde vocês tinham ido, o que compraram, para onde o vento soprava? A decomposição dos animais será mais uma das pistas falsas que ele tentava evitar mas que não podia resistir a seguir. Os dois irmãos têm um plano de libertar os animais do zoológico, libertá-los das categorias as quais foram confinados: os animais soltos na cidade seriam como os irmãos perdidos num mar de questões. Beta, filha de Alba, coloca uma aranha e uma mosca na mesma jaula no seu pequeno zoológico, porque ambas têm a mesma cor. Nessa mesma cena em que a arbitrariedade das categorias é ridicularizada, a pequena Alba se dá conta que os irmãos tornaram-se idênticos, indiferenciáveis. Quando tudo se torna um todo sem contornos cessa o movimento da vida: os irmãos resolvem morrer e documentar a própria deterioração. Mas Clio estava sem roupa; o inquérito deles em torno de Alba termina levando-os a um envolvimento com ela – a investigação aparentemente isenta está contaminada pelo desejo, origem de toda articulação na procura do sentido. A documentação não podia dar certo porque seria feita pela máquina sem sujeito e os animais só tinham apodrecido diante da câmera porque simultaneamente apodreciam no luto dos irmãos. Alba já tinha falado dos caramujos que vinham à procura do suor humano no banco da bicicleta na sua propriedade. Oliver, numa outra cena, brinca com caramujos e diz a Vênus que gosta dos caramujos porque eles ajudam na decomposição do corpo. São eles que boicotam a documentação da deterioração dos gêmeos, invadindo todo o aparato, cobrindo os seus corpos, e provocando um curto-circuito. Apesar de toda tentativa barroca de matematizar, criar arquiteturas, controlar, mesmo que de maneira absurda, o desenrolar dos fatos, todo esse mecanismo estará sempre condenado ao fracasso, e nada mais contrário à racionalidade do projeto do que o acaso dos caramujos e toda carga de irracionalidade que carregam na sua condição de animais.

Não poderíamos falar do zoológico barroco de Greenaway sem chegar a comentar a presença dos animais. Também eles inscrevem-se numa longa tradição de metamorfoses, que já estava presente na origem do termo “grotesco” que designava um tipo de relevo usado como ornamento arquitetônico em que figuras metade humanas metade animais eram comuns; o mesmo grotesco que num momento seguinte iria definir-se mais em direção ao feio, ao feio tão caro ao barroco. Os animais parecem vir à tona sempre que a razão deixa de ser soberana. “O corpo não pode ser visto como humano porque caiu na condição de animal”,¹¹ diz Krauss, sobre a recorrência dos corpos associados a animais na fotografia surrealista. Talvez seja aqui, no trabalho dos fotógrafos surrealistas, “os mestres do informe”, segundo Krauss, que possamos encontrar a melhor pista para desvendar os animais do zoológico de Greenaway.

11. “The body cannot be seen as human, because it has fallen into the condition of the animal”. Rosalind Krauss, “Corpus Delicti”, *L'Amour fou*. Rosalind Krauss e Jane Livingston (orgs.). New York: Abbeville Press, Washington: The Corcoran Gallery of Art, 1985. p. 60.

Animais e humanos não chegam a fundirem-se em criaturas metamorfoseadas, mas diversas vezes eles aparecem como intercambiáveis. Fora a ligação evidente dos corpos humanos e dos animais que se deterioram, Vênus, a personagem sedutora do filme, tem uma ligação especial com as zebras, cuja cela ela sempre visita e Van Meegeren que opera Alba, opera também animais. A idéia para o filme partiu de um documentário que Greenaway viu na TV, e que mostrava a decomposição de um rato.¹² O responsável pela pesquisa dizia que o seu sonho era registrar a decomposição de um elefante. Essa mórbida apoteose não é muito diferente da obsessão de Oswald, que cuidadosamente registra e depois projeta o filme da deterioração de oito animais. Em *ZOO*, não são apenas os próprios animais, mas a falta de ordem, a ausência de limites, implícitas no processo da sua deterioração que sugere uma quebra da ordem. Se lembramos das fotos surrealistas, dos corpos fragmentados, mutilados, retorcidos, irreconhecíveis ou, pelo menos, estranhamente transformados de Man Ray, Boiffard, Raoul Ubac, Hans Bellmer, então sabemos imediatamente que não estamos longe dos corpos nus dos irmãos recobertos de caramujos, do corpo sem pernas de Alba, ou de tantas outras anomalias nos outros filmes de Greenaway. O termo “informe”, proposto por Bataille, sugere a Krauss a chave para a leitura da fotografia surrealista: “Alérgico a noção de definições, Bataille não dá então um sentido a *informe*: ao invés disso ele atribui ao termo uma tarefa: desfazer as categorias formais, negar que cada coisa tenha a sua forma “apropriada”, imaginar o sentido como tendo tornado-se sem forma, como se ele fosse uma aranha ou um verme esmagado sob o pé. (...) Os limites dos termos não são imaginados por Bataille como transcendidos, mas apenas como transgredidos, ou quebrados, produzindo a ausência de forma através da deliquescência, da putrefação, da deterioração”.¹³ Não precisamos de mais exemplos para identificar aqui o ambiente de *ZOO*, ou o ambiente do zoológico de Greenway onde as gaiolas foram abertas, e os sentidos se misturam desvencilados de um único significante ou vice-versa.

A essas alturas provavelmente o leitor já irritou-se muito ou pouco com todo esses saltos de uma referência a outra, da estética barroca para a fotografia surrealista, e se houvesse ainda mais tempo e espaço, poderíamos continuar saltando para outras equivalências no cinema de Alain Resnais, na fotografia de Cindy Sherman, etc. etc. Mas isso nada mais é do que repetir na escrita a própria estratégia barroca do filme: andar para o lado, nada se cria, tudo se repete, os filmes dentro do filme, o quadro dentro do filme, o passado no presente, os humanos continuando-se em outros humanos, e no acúmulo de repetições, na irreprimível nuance de diferença ocorrida em cada uma delas, o sentido vai então configurando-se. Na verdade estamos sempre como Oliver, tentando eliminar as pistas falsas, procurando as equivalências, algo que leve à saída do labirinto das nossas próprias referências. Tudo isso apenas para concluir que tudo não passou de um *trompe l'œil*: toda aquela apologia da materialidade, toda viscosidade e deterioração e dor e luto era nada mais do que uma impalpável luminosidade saindo do projetor, e situada na história, reencenando-a, porém efêmera como ela.

Fim do jogo.

12. Simsolo, p. 25.

13. “Allergic to the notion of definitions, then, Bataille does not give *informe* a meaning: rather, he posits for it a job: to undo formal categories, to deny that each thing has its “proper” form, to imagine meaning as gone shapeless, as though it were a spider or an earthworm crushed underfoot. (...) The boundaries of terms are not imagined by Bataille as transcended, but merely as transgressed or broken, producing formlessness through deliquescence, putrefaction, decay”. Krauss, 64-5.

A ABJURAÇÃO DE PIER PAOLO PASOLINI

WILTON GARCIA

Universidade de São Paulo

... não se deve nunca temer, em caso algum, a instrumentalização por parte do poder e da sua cultura. É preciso comportar-se como se esta eventualidade perigosa não existisse. O que conta é, acima de tudo, a sinceridade e a necessidade daquilo que se deve dizer (...)

Mas penso também que, depois, é preciso saber dar-se conta de quanto se foi instrumentalizado, eventualmente, pelo poder integrante. E então, se a própria sinceridade ou necessidade foram subjugadas ou manipuladas, penso que se deve ter mesmo coragem de abjurá-lo

(Pasolini: 1975: 19).

RESUMO

Este ensaio, que faz parte da minha pesquisa de doutoramento, tem por objetivo trabalhar alguns aspectos imagéticos do discurso filmográfico do italiano Pier Paolo Pasolini. Pretende-se destacar as manifestações representativas do corpo, como sistema de significação. Mesmo apresentando esta pesquisa como um exercício temático – diante da perspectiva de um olhar homoerótico – valemos do instrumental teórico da semiótica.

DA INTERTEXTUALIDADE À HOMOTEXTUALIDADE

A arte é um saber que tem afinidade com o gosto. Conhecer é saborear: por isso, a arte implica um conhecimento que também é uma relativa adesão ao objeto (Perniola: 1994: 197).

O procedimento metodológico a ser desenvolvido por este trabalho alicerça-se numa proposta da semiótica de cunho culturalógico ao entender a intertextualidade como infinita possibilidade de troca de sentidos entre a obra e os espectadores. Devemos considerar as manifestações pluridimensionais do discurso fílmico de Pasolini como um jogo associativo de diferentes combinações de idéias, apontando aspectos básicos de argumentação entre a diversidade e suas contradições. Um cruzamento de passagens intertextuais suturadas em partes dentro de uma lógica de sentidos, como suportes da manutenção da narrativa cênica.

O gesto intertextual, funcionando como um apoio, exprime uma contaminação de objetos externos que, metonimicamente elaborados, passam a participar com seus significados do corpo maior do conteúdo. Não são reminiscências, resíduos ou resquícios, pelo contrário, são elementos priorizantes que se refazem no grupo (inter/intra/trans)textual.

A intertextualidade, experimentada como procedimento de construção, produção ou transformação de sentido, instaura o processo de incorporação de um texto – em outro; seja para criar um novo feixe de sentido, seja para transformá-lo.

O texto é considerado hoje tanto como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto socio-histórico (Barros, 1994: 1).

Desta forma, deve-se observar que todo texto, como uma rede de relações de natureza sociocultural, pressupõe um contexto, isto é, o entorno do texto; um mapeamento num espaço geográfico, numa paisagem. O contexto retrata o ambiente, o lugar, a localização do objeto semiótico.

Para seguir este procedimento teórico-metodológico, devemos entender que qualquer produção de sentido do ato discursivo do enunciador é uma manifestação polifônica, isto é, expressa uma variação de textos ao enunciatário. Substancialmente este discurso polifônico, como o define Bakhtin, provoca a criação simultânea de vários outros textos – na enunciação – que se entrecruzam no tempo e no espaço, como expressão de uma prática intersemiótica.

O discurso citado é o discurso no discurso, enunciação na enunciação (= no enunciado), mas é ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema das nossas palavras. Um exemplo de um tema que é apenas um tema seria, por exemplo, “a natureza”, “o homem” (...) Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso, ele pode entrar no discurso (...), quando passa a unidade estrutural do discurso narrativo, no qual se integra por si, a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo (...); o tema autônomo torna-se então o tema de um tema (Bakhtin, 1979: 130).

Deste modo, deve-se observar que o procedimento ampliado da linguagem semiótica neste trabalho deve seguir as premissas de uma prática com sua reescrita expandida, tendo em vista a escritura condensada como expressão da cinematografia de Pasolini.

Ao desencadear um trabalho que preserva na sua base a leitura de uma arte homoerótica, filtramos aqui elementos de composição da estética gay - a Homoarte. Com isso, estamos referendando este ensaio, seguindo a pesquisadora Jacob Stockinger que trabalha o conceito de Homotextualidade.

Conseqüentemente, avançamos nessa proposta apontando que o objeto de observação, no campo teórico a ser dissertado sobre a “Poética da Sexualidade” são as manifestações artísticas do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini no exercício de uma arte ideologicamente emancipativa. O ponto de interlocução entre o espectador (a audiência) e sua fantasmática em jogo com o objeto artístico (a obra) estabelece um campo transicional das relações: arte/imagem/ homoerotismo.

O que possivelmente enquadra numa interação mista das representações de uma Homoarte. Por outro lado, a relevância deste nome no universo das artes pode proporcionar o desenvolvimento de leituras sobre as rupturas do diretor que engenhosamente abalam os princípios estéticos, como propostas de passagens marcadas por fortes cicatrizes sociais. São aspectos que possivelmente questionam o entendimento da paródia como diferença.

Eduardo Peñuela, ao comentar a deterioração das relações sociais no cinema e os ditames da censura, afirma:

no seu afã de atinar com os instrumentos de representação convenientes à expressão dos aspectos mais primordiais da urdidura de sigilos, os cineastas, (...) encontram na poética entendida como uma disciplina que tem por objetivo “o conhecimento exaustivo dos princípios gerais da poesia” (Groupe, 1970: 25), as ferramentas apropriadas. (...) partindo, por conseguinte deste pressuposto, um texto filmico pode ser visto como manifestação desses princípios e, nesse caso, deve ser interpretado nos desvios que tal apresente cada vez que transgrida, de algum modo, as regras dos códigos utilizados em sua construção. Vale dizer que, a poética se ocupa das metáboles em que se engendra a poesia, sejam elas metáforas, metonímias, sinédoques, alegorias, eufemismos, elipses, assíndetos ou simplesmente, sinéreses (Peñuela, 1996: 21).

UMA ABJURAÇÃO HOMOERÓTICA

Nas questões da sexualidade, a semiótica procura traçar um perfil desta área, dentro das semióticas aplicadas, associando os estudos da semiótica da cultura ao conjunto da semiótica psicanalítica e visual. O que deliberadamente torna-se uma colcha de retalhos, insuficiente como resultado para o entendimento do sujeito.

Cabe, então, criar uma perspectiva específica da “Poética da Sexualidade” que atue nas dimensões exigidas por esse referente e seu “interpretante”, tendo em vista a complexidade dos objetos oriundos do plano das expressões da sexualidade – como uma leitura dos efeitos de sentidos. Um estilo produz uma conjugação de elementos que permeiam a construção de códigos para uma estética gay.

O trabalho teórico de Marita Keilson-Lauritz (1987: 168-80) afirma que um homotexto pode ser considerado por meio de máscaras e sinais, como marcas de manifestações homoeróticas. Essas máscaras são criadas para distrair o leitor desavisado e disfarçar a possibilidade de alguma suspeita, enquanto os sinais são índices remanescentes de um código eleito pelas minorias sexuais, que chamam a atenção do leitor interessado na eroticidade da expressão.

Com alguns aspectos de sensibilização, o público fica envolvido diante das contradições de duplo significado, formando um jogo de inversões. São pistas pontuadas pela sutileza e ao mesmo tempo expelem a natureza de um certo risco na descoberta da informação. Deste modo, vai-se estabelecendo um determinado grupo lexical de manifestações (visuais, sonoras e verbais), como a atitude simbólica da excentricidade, do narcisismo, do lirismo, entre outros.

Numa sociedade cada vez mais consciente de suas múltiplas culturas e subculturas, fomos educados para nos sentirmos próximos e à vontade com algo que vem sendo chamado de 'diversidade': diversidade de perspectivas, culturas, significados. E essa diversidade em geral é associada a coisas qualificadas como construtos culturais; raça, sexo, sexualidade, e assim por diante. Porém, à medida que se intensifica a obsessão com a diversidade, a possibilidade de uma diferença real alarma e aterroriza ainda mais (Sullivan, 1996: 166).

Ao depararmos-nos com o estilo deste cineasta podemos indagar alguns temas, entre tais o homoerotismo, presente no percurso de sua obra. O cinema como crônica codificada da vida, por assim dizer, e a relação autobiográfica deste artista perpassam por uma série de fragmentos. São vasos comunicantes entre os vários meios utilizados para expressar sua posição ideológica, como quem cria um manifesto – ironicamente para não dizer – declarações de intenções. O que nos faz questionar sua forma de compor, através de nossa leitura que indica registro da sensibilidade alheia.

Tratando da abjuração em Pasolini, podemos observar a ramificação de idéias presentes em seu discurso quando ele mesmo defronta com o processo de adaptação social. Para o artista, parece que esse conformismo recarrega-se de uma degradação da condição humana.

(...) não posso negar a sinceridade e a necessidade que me impeliram para a representação dos corpos e do seu símbolo culminante, o sexo.

Tal sinceridade e necessidade têm diversas justificações históricas e ideológicas.

Antes de mais, inserem-se nesta luta pela democratização do "direito a exprimir-se" e pela liberação sexual, que eram dois momentos fundamentais de tensão progressista das anos 50 e 60 (Pasolini, 1975: 20).

Por assim dizer, o sentido mesclado de informações presentes nas construções visuais deste diretor elabora um processo de dúbio formato. São passagens que ao mesmo tempo levantam questionamentos no espectador ao perceber certo tipo de cenas, tornando assim o jogo intertextualmente visual como algo explícito (exemplo: a nudez completa e frontal masculina), por outro lado, encarrega-se de cobrir essa mesma cena com aspectos religiosos, que articuladamente neutraliza a tensão do olhar do público. No filme *Saló* duas imagens sagradas dividem o espaço numa pequena sala entre o salão principal e o banheiro – simbolicamente parecem auxiliar o espectador no redimensionamento perceptivo do baixo corporal.

A mediação desses elementos instiga a cooperação do desnudar da informação criando um acesso ao código da transparência, mesmo assim delinea o objeto provocando um cortinar estratégico para o deleite do observador.

Como é difícil indagar. E com isso, estabelecer uma leitura de sentidos diante da composição dos filmes de Pasolini. A religiosidade marcando o contraponto da sexualidade, bem como os elementos políticos filtrando a contaminação dos aspectos pictóricos amarrados pelos caprichos do sedutor – o diretor. Como arriscar um Pasolini gay? Na condição de citador da pintura maneirista de Caravaggio? Na utilização de divas camp do mundo das artes, como a cantora Maria Callas?

Pier Paolo Pasolini, estudando com seu professor universitário, Roberto Longhi, aprendeu a ver por contraste, naturalmente, podemos indagar que também aprendeu

a sustentar seus discursos (verbais ou visuais) por confronto de forma ou contra posição.

O que Longhi ensina a Pasolini é uma maneira particular de olhar, por contraste, por contradição, capaz de fazer emergir aqueles valores formais que permitem definir a personalidade de uma artista não de maneira fria e acadêmica, mas graças a um conjunto de imagens verbais alusivas, de equivalentes dramáticos e literários (Fabris, 1993: 112).

Desta perspectiva, este cineasta condensa e desloca os objetos em seus filmes como um jogo em permanente comparação – um cotejo (na medida em que busca solucionar problemas, como exercício peculiar de uma negação de um senso comum). Deste modo podemos perceber o afloramento de conteúdos, muitas das vezes submersos no mundo das cavernas italianas, como o universo representado pela obra de Dante.

Pasolini, ao abjurar seu voto artístico-ideológico, contamina a platéia ao renunciar (re-anunciando) à sua opinião. À medida que intensifica a negação (ab) por seus juramentos (jura) já prestados criativamente questiona o sistema, utilizando o domínio da retórica.

Assim, consideramos que o discurso poético da homotextualidade de Pasolini argumentando-se no jogo intertextual de presente / ausente. Sendo que o ausente não é a negação do presente, mas sim uma manifestação de graus pulsionais de uma não-ausência e vice-versa.

A REPRESENTAÇÃO DO CORPO “PASOLINIANO”

Na reflexão acerca do sistema de significação do corpo na obra cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, podemos verificar a manifestação desse objeto como instrumento ideológico. De fato, o corpo nos seus filmes deve ser considerado mais que uma simples função representativa, ele ultrapassa o limite físico/anatômico – como organismo humano – e se reafirma simbolicamente como mecanismo permanente da ação por uma política sexual democrática. Esse corpo que estamos citando expressa o viés particular do estilo “pasoliniano”, por meio de suas provocações bizarras, como categoria expressiva, opera sua situação erótica de existência, se assim podemos afirmar.

Os intertextos expressos nos filmes deste cineasta demonstram o jogo poético da adição de diversas significações no corpo da obra. Assim, conseqüentemente, elabora-se um enriquecimento cultural do texto filmico, como fomentos de uma paisagem “pasoliniana”. A elasticidade nas interpretações da intersemioticidade dos códigos deste cineasta provoca ambigüidades nos vetores dimensionados pelas diferentes leituras. São aspirações imagéticas organizadas num leque de possibilidades que paradoxalmente se intercalam entre uma linguagem de caos e lirismo visual. No final do filme *Saló*, dois rapazes (representando soldados) dançam juntos a partir de um convite formalizado pela frase “sabe dançar?” Como se houvesse ocorrido um convite, os dois garotos começam a bailar ao som de uma música que vem do rádio. Telegraficamente outra pergunta, durante a dança, do mesmo rapaz que fez a primeira: “qual o nome de sua namorada?”.

Parece que a união destes dois corpos ocorre a partir da operação mecânica do entendimento de uma ação corpórea, como resposta, em razão do estímulo da fala. Por outro lado, fica implícito a designação das funções daqueles dois que bailam numa maneira um tanto quanto inocente. Pode ser uma brincadeira hetero ou homo. Ou não?

Já as imagens corporais registradas por este diretor servem como uma espécie de marca das condições ortopédicas, como arte de evitar e corrigir as deformidades do corpo, muito embora essas imagens consigam estabelecer uma carga de significação maior que suas funções fisiológicas – investigadoras das funções orgânicas de nutrição, respiração, digestão e excreção. A fixação pelo escatológico leva Pasolini às últimas conseqüências quando se trata de retratar o fascismo na Itália.

Assim, pontualmente no ciclo da merda, em *Saló*, este cineasta ocupa-se de representar explicitamente excrementos do corpo servidos para os prisioneiros, convidados, soldados e demais presentes. Pode-se dizer que são refinadas calibradas de maquiavelismo para quem cria tal cena. Assim, pode-se afirmar o mesmo para os personagens, que quase deliram com a atitude perversa representada. No entanto, e o espectador? Como condicionar seu olhar perceptivo para tela do cinema neste momento?

Por outro lado, na figuração humana dos personagens de Pasolini, como substância física, observamos a matéria corpórea como aspecto relevante de sua vitalidade anatômica. Um cadáver – um corpo sem vida – apresenta a frieza do mortuoso, como uma máquina desligada, e assim contextualiza o exercício da morte. Por assim dizer, um ator/defunto, no cinema desse artista, reveste seu sentido existencial pelo calor (energia) ausente. Talvez isso possa ser desdobrado na cena final do filme *Mamma Roma*, quando o corpo do personagem Ettore aparece brilhantemente numa metáfora citacional de Cristo morto pintado por Mantegna.

Nitidamente a posição dos personagens em cena instaura uma proposição sígnica, isto é, a colocação do jogador em campo indica, de certo ponto de vista, sua possibilidade de ataque ou defesa. Deste modo, como figura simbólica, o corpo na obra de Pasolini intensifica a tensão dosada pela agudeza sensorial da representação dramatizadora de seus personagens. Como *Tableau Vivant* utiliza uma reencenação de quadros de pintura apropriando-se de imagens pictóricas de artistas como: Masaccio, Giotto, Pontormo, Caravaggio, entre outros.

A violência grotesca e o erótico (como uma radicalização de efeitos) esbarram em passos, formação de compromisso, quase que privada do diretor. A significação de corpos machucados em sua filmografia revela a sua leitura política de seres maltratados pela vida social arrojada do subproletariado italiano. Numa tentativa de simbolizar os horrores das dificuldades econômicas do país, Pasolini reverbera seu discurso filmico com corpos estruturalmente quebrados, rasgados ou talhados. São árvores com seus troncos partidos e sem frutos.

A estética é abordada por Freud em Das Unheimliche, como a teoria das qualidades do sentir (...) ao colocar o efeito de surpresa da estranheza inquietante como um "ramo central da estética" o que é posto em jogo é o enigma da semelhança como o avesso da diferença, o que inclui uma duplicação: o igual e o familiar aliado a um equilíbrio, cuja estranheza implica a promessa infinita do idêntico aliada a uma sinistra ameaça (França, 1997: 131).

Ao estranharmos a performance dos atores/personagens nas cenas do cinema de Pasolini, suspeitamos com o olhar um ruído na comunicação, tal qual aprendemos com a teoria da informação. Essa inquietação provoca a ruptura diegética, pois o filme joga o tempo todo com o espectador.

Para compreendermos este objeto, do ponto de vista de sua manifestação corporal, é preciso estabelecer o campo de intencionalidades da sua representação performática, como vínculo de ligação do espectador e da obra. O cinema, como veículo que transporta esse tipo de informação, auxilia a relação ator/personagem formando a composição realidade e ficção. Na medida em que este corpo instiga o espectador, estabelece um ato comunicativo, no qual o diretor está presente na concepção da mensagem.

SALÓ – O FILME

Saló, o último longa-metragem de Pier Paolo Pasolini, inicia seus créditos apresentando “as vítimas”. A partir dessa primeira referência já podemos perceber que a perversão interpõe a dominação da situação. Este filme compreende um período histórico (1944-1945) de grandes tensões político-sociais, principalmente da Europa, com a segunda grande guerra mundial. O roteiro filmico apresenta-se dividido em quatro partes: o antiinferno e os ciclos das manias, da merda e do sangue.

Especialmente para este ensaio optou-se por tratar mais verticalmente da última parte: o ciclo do sangue, o qual expressa, de um certo ponto de vista, a dor da tortura associada ao prazer do olhar. Assim, aspectos contraditórios se casam na medida de suas necessidades básico-vitais, como: voyeurismo-exibicionismo; sadismo-masochismo.

Parece que, na esfera do desejo, Pasolini interpreta a divisibilidade dos objetos em cenas a partir de uma relação direta com a linguagem do olhar ideológico de uma sociedade eminentemente capitalista (fronteira entre sagrado e profano). O observador, observado, torna-se absorvido na medida em que absorve. Igual à relação de consumo entre consumidor e consumido; de domínio entre dominador e dominado; de submissão entre mandante e escravo. São relações dispostas na incorporação da dependência da ação alheia, que quase sobrevive do prazer em consequência do sofrimento do outro. A mediação, como jogo poético, implanta o intervalo como o campo de intencionalidades, no qual o jogador está permanentemente jogando – como quem nunca se ausenta da cena.

Em *Saló*, um grupo de rapazes e moças são expostos e selecionados, quase como uma mercadoria numa loja de vitrine, em uma pequena cidade do norte da Itália e presos para o deleite de um grupo de militares de alto escalão. Segundo o discurso do grande comandante, essas pessoas escolhidas estão destinadas ao prazer e devem seguir as regras do jogo, senão a punição é a morte. Com o desenrolar da trama esses jovens são agredidos e humilhados pelas brincadeiras perigosas, propostas como jogos eróticos. Contudo, exatamente no ciclo do sangue será consagrado (com sangrado) o calor ardente da dor, por meio dos diferentes tipos de torturas citados no filme, até a chegada da morte.

No ciclo do sangue, primeiramente os comandantes se transvestem em ícones femininos como: vestidos, perucas, chapéus, bolsas e bijuterias. São vestimentas

organizadas para a realização de uma cerimônia religiosa de casamento gay. No entanto parece que Pasolini interpreta este tipo de união civil como uma atividade profanamente pagã, já que o orador por meio de sua roupagem estilizada remete-nos, talvez, a uma figuração egípcia – diferentes cultos religiosos marcados por uma ornamentação de objetos extravagantes, oriundos de uma desvirtuidade religiosa cristã.

Também numa atitude burguesa, este grupo dominador demonstra uma sustentação visual de poder na medida em que, com grandes roupões, se arruma para matar. A preocupação com o figurino rebate a atenção do espectador que em cada plano abordado pela câmera poderá ver o mesmo personagem com diferentes roupas. Por exemplo, um comandante veste um grande roupão requintado de cetim (que parece ser desenhado a partir da divisão de um paletó e uma saia), quando está sentado observando os demais na arena. Já os que estão na cena da tortura usam tangas de couro, talvez uma alusão às atitudes eroticamente selvagens dos caçadores medievais de animais que utilizavam armas como facas e flechas.

Para ambientar o lugar da observação Pasolini selecionou uma sala lotada de quadros de pinturas juntamente com móveis ajustados num design alinhado. A cadeira utilizada pelo observador do filme remete-nos à idéia de trono já que comporta um caixote embaixo dela, como um degrau que simbolicamente o diferencia dos demais. Além disso, o desenho do encosto parece instigar o espectador a vê-la como uma extensão do olhar, por armar uma imagem que metaforicamente amplifica o olhar do observador sentado na cadeira. São mais que conteúdos, são formas que intensificam e parecem ampliar a ostentação do olhar do observador privilegiado. Assim como a comodidade do espectador na sala de cinema, que não tem nenhum tipo de interrupção para contemplar aquela narrativa audiovisual.

Diante desses fatos e dessa sala requintada de quadros de pintura, os comandantes assumem o papel de voyeur que através da janela observa atentamente, no seu campo de extermínio, o masoquista que chicoteia uma vítima presa (indefesa). Trocam-se as posições (relação ativo-passivo e vice-versa), como um rodízio, e aquele que outrora observava, passa agora a maltratar assustadoramente, enquanto é observado. Talvez, a vitimização do prazer legitime a exibição das cenas grotescas, quando se ouve a citação bíblica: “Pai, por que me abandonaste?”. Senão o prazer aparece de várias formas, entre tantas, quando um voyeur sorratamente enfia a mão dentro da calça de um soldado e diz: “Bravo, está excitado!”.

Como uma batalha medieval, atitudes bizarras são representadas: coito forçado; olhos são furados e expelidos para fora; testa e cabelos são cortados, explicitamente, com faca; ferro em brasa quente atinge a pele da vítima. Talvez pudéssemos interpretar que, naquele momento histórico da narrativa, não se pode ver, ouvir ou falar o desnecessário.

O impacto do choque ou deslumbramento dos comportamentos exacerbados dos atores são resultados da catarse “pasoliniana”, como um jogo de memórias numa instauração des governada. A violenta conjunção carnal emana de perversidades como espetáculo, que impõe as aberrações dantescas, remete-se às cenas horríveis descritas por Dante Alighieri no “Inferno” da *Divina Comédia*.

Contudo, tomemos a pele, revestimento do corpo, como texto semiótico para expressar o limite entre o exterior e o interior (o dentro e o fora) do sujeito – não como um lugar de passagem, mas sim de paragem. Assim, estabelecemos a condição

de textura (como ato e efeito de tecer, bem como o sentir de uma superfície), para condicionar o olhar. Pode-se afirmar que o olhar reverbera entre o ver (como uma atitude selvagem) e o ler (como uma estruturação cultural). Por outro lado, também devemos perceber o binóculo, utilizado nesse filme para ampliar a visão do voyeur, como outro texto semiótico que se manifesta como agente catalisador do penetrar sob a pele da vítima – reforçando o discurso de uma invasão alheia.

As impressões dos momentos nefandos em *Saló* podem e devem ser lidas de várias maneiras. A catarse – explosão, triunfo ou lamento – equaciona o “tornar visível” do grito ideológico dos contingentes mortais – feridas – estampados por Pasolini, os quais agrupam uma significação poética da vida, através de uma verificação do olhar do espectador diante das aberrações e dos desafetos. São provocações que esbarram na sexualidade do próprio criador, principalmente quando opta por corpos tão viris, com membros masculinos tão robustos e bem captados pela câmera. Como quem toca no desejo, toca n’ alma, toca fundo...

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1979.
- BARROS, Diana L. P. de e FLORIN, José L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994 (Ensaio de Cultura, 7).
- FABRIS, Annateressa. O Olhar de Pier Paolo: Questões Visuais. In *Revista de italianística*. Mariarosaria Fabris (org.). v. 1 n.º 1 julho/1993. FFLCH-USP p.111-22)
- FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, estética e ética do desejo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. (Coleção estudos: 153)
- GROUPE *Rétorique générale*. Paris: Larouse, 1970.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro et al. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KEILSON-LAURITZ, Marita. Masks and Signals – textual strategies of homoeroticism. In Homosexuality. Which Homosexuality. *Anais Liturature & Arte do Congresso*, v. 1, Amsterdam: Vrije Universiteit, 1987. p. 168-80.
- LYRA, Bernadette. O Jogo dos Três Desejos. In: Cañizal, Eduardo Peñuela (org.). *Urdidura dos sigilos*. São Paulo: Annablume – ECA/USP, 1996.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Últimos Escritos*. 1975.
- PEÑUELA Cañizal, Eduardo. A Corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodovar. In *Urdidura de sigilos*. Eduardo Peñuela Cañizal (org.). São Paulo: Annablume ECA/USP, 1996 p. 13-47.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas – O momento egípcio na sociedade e na arte*. Trad. Catia Benedetti. Lisboa, Bertrand, 1994.
- STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: a proposal. *The Gay Academic*. Palm Springs/California: ETC Publications, 1978 p. 135-51).
- SULLIVAN, Andrew. *Praticamente normal: uma discussão sobre o homossexualismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagem*. Madrid, Catedra, 1989.

SOCINE III

ANHEMBI E A CRÍTICA DE CINEMA (1950-1962)

AFRÂNIO MENDES CATANI

Professor da Universidade de São Paulo

Para

Sheyla e Nalla, pensando em Emiliana

O objetivo do presente texto é o de estudar, por meio de uma revista de cultura paulista, *Anhembi*, as principais temáticas exploradas pelos críticos de cinema que colaboravam na publicação, em especial na seção intitulada “Cinema de 30 dias”, ao longo de doze anos.

ANHEMBI: UMA REVISTA DE CULTURA

Anhembi foi editada, mensalmente, de dezembro de 1950 a novembro de 1962, tendo exatos 144 números. Era dirigida por Paulo Duarte (1899-1984), respeitável intelectual e jornalista, que deixara recentemente *O Estado de S. Paulo*, após ter trabalhado mais de trinta anos no jornal. Paulo começou sua carreira como suplente de revisor, passando posteriormente a repórter e, mais tarde, a redator-chefe. Saiu do “Estadão” em 1950, continuando a colaborar com esse órgão de imprensa até o fim da vida. A revista contava com colaboração de acadêmicos, intelectuais e críticos dos mais renomados da época, e tinha o objetivo fundamental de “colaborar na obra aparentemente impossível de elevação do nível cultural do Brasil”. Escrevendo que o antigo rio Anhembi havia se tornado símbolo da penetração geográfica, Paulo Duarte acrescenta no editorial do primeiro número do periódico que este pretendia ser “um símbolo de penetração cultural”. Veículo da elite paulista do pós-guerra, com a pretensão de indicar à nação brasileira o caminho de seu futuro num momento em que São Paulo tentava recuperar o domínio político no panorama nacional, perdido a partir do início dos anos 30, a revista tinha um formato moderno, inspirado nas francesas *L'esprit* e *Les temps modernes*.

Cada número da *Anhembi* tinha cerca de 210 a 230 páginas, sendo a disposição das matérias estruturada da seguinte maneira: um editorial, cinco ou seis artigos escritos por autores de renome e aproximadamente 80 a 100 páginas relativas às várias “Seções de 30 dias”. Tais seções eram, basicamente, resenhas opinativas dos acontecimentos em cada um dos domínios específicos, quais sejam, eventos políticos (“Jornal de 30 dias”), ou relacionados aos campos da literatura, teatro, música, artes, cinema e esportes (posteriormente algumas alterações foram processadas, com a extinção da seção de esportes e a criação de uma dedicada às ciências) (Catani, 1991 e 1995; Duarte, 1956 e 1982; Pereira, 1987).

B. J. Duarte

A seção de cinema foi coordenada por Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), que assinava seus textos B. J. Duarte, irmão de Paulo. Benedito, quando tinha apenas 11 anos, com o curso primário recém-concluído, foi viver em Paris com parentes, pois a situação financeira da família não era boa. Uma tia de seu pai, Hermínio Monteiro Duarte, casou-se com o fotógrafo português José Ferreira Guimarães, radicado em Paris – “o tio Gui”. Segundo B.J., Guimarães foi o descobridor da aplicação do magnésio que permitia tirar fotografias no escuro, razão pela qual chegou a ser condecorado pelo Imperador Pedro II. “Tio Gui” ensinou-lhe, na França, o ofício da fotografia, posteriormente aprimorado em estágios em alguns estúdios fotográficos parisienses, especializados em retratar a aristocracia e a burguesia ascendente. Retornou ao Brasil somente em 1929, com dezenove anos incompletos (cf. Catani, 1991 e 1995; Duarte, 1982).

O ofício aprendido possibilitou-lhe sobreviver como fotógrafo no *Diário Nacional*, a recuperar a escolaridade perdida (na França não frequentou o sistema de ensino) e, também, a ganhar um bom dinheiro retratando “as grandes figuras das artes e da sociedade paulistana” (cf. Catani, 1991: 196). B. J. Duarte ingressou, posteriormente, na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, concluindo o bacharelado em 1939. Advogou por apenas três anos e, a partir de 1935, tornou-se funcionário público municipal, junto ao Serviço de Iconografia do departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, aposentando-se em 1964.

Como realizador cinematográfico, Benedito, ainda nos anos 30, no próprio Departamento de cultura da prefeitura de São Paulo, iniciou suas atividades como documentarista e produtor, elaborando mais de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional, obtendo cerca de 50 prêmios internacionais e 15 prêmios nacionais.¹

Realizou filmes científicos com os professores Edmundo Vasconcelos, Carlos Caldas Cortese, João de Lorenzo, Daher Cutait, Eurico Bastos, Artur Domingues Pinto, Eurícles de Jesus Zerbini, dentre outros, num total aproximado de 150 películas. Filmou com o prof. Edmundo Vasconcelos um “Curso de cirurgia pelo cinema”, além de dezenas de produções para os seguintes laboratórios: Johnson & Johnson, Roche, Rodia do Brasil, Le Petit, Carlo Erba do Brasil, Torres e Farmacêutico Internacional. Constam também de sua filmografia dezenas de produções independentes, trabalhos feitos para o Instituto nacional do cinema educativo e 25 fitas promocionais.

Acredito, entretanto, que a maior glória vivida por B. J. Duarte ocorreu em maio de 1968, mais exatamente na madrugada do dia 26 quando, juntamente com E. Szankowski e cerca de 40 médicos e cirurgiões das equipes dos professores Zerbini e Décourt, realizou a reportagem científica do “transplante cardíaco humano”, o primeiro que se praticou na América do Sul e o décimo sétimo no mundo, tendo como destaque uma nova técnica descoberta pelo prof. Zerbini: o transplante cardíaco sob normotermia, ou seja, em temperatura normal do coração do doador, ao contrário (...) do realizado pelo dr. Bernard, sob hipotermia, isto é, em temperatura baixa” (cf. Duarte, 1978: 3-5).

1. O presente item fundamenta-se, principalmente, em Catani, 1995.

CRÍTICO DE CINEMA NA GRANDE IMPRENSA

B. J. Duarte foi crítico de cinema durante muito tempo. Inicialmente em *O Estado de S. Paulo*, de 1946 até o início de 1950 e nas *Folhas (da Manhã, da Tarde e da Noite)*, de 1956 a 1965. Além disso, foi o coordenador e o principal crítico da seção de cinema de *Anhembi* (1950-1962). Por desentendimentos com as chefias de redação dos jornais em que trabalhou – *O Estado de S. Paulo* recebeu reclamações de anunciantes do circuito exibidor, exigindo que o crítico fosse mais brando em seus comentários e pressionou Benedito; nas *Folhas*, suas matérias começaram a ser copidescadas e modificadas –, largou o ofício na grande imprensa.

BREVE PANORAMA DO CINEMA EM SÃO PAULO NOS ANOS 50

Em 1949 e 1950 foram criadas, em São Paulo, cinco companhias cinematográficas e, nos próximos três anos, a quantidade supera a casa das duas dezenas. Essa frágil “indústria cinematográfica” paulista surge, de acordo com Maria Rita Galvão, num momento de intensa atividade cultural na cidade, que assiste, em cinco ou seis anos, “ao nascimento de dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural, à construção de uma grande e moderna casa de espetáculos, à criação de uma filmoteca, à inauguração de uma bienal de artes plásticas (...) Claramente se delineia uma postura cultural da burguesia paulista...”, financiando *instituições*: “a burguesia não se limita a sustentar artistas que produziram arte para o seu consumo exclusivo, ela cria museus, escolas, teatros – todo um equipamento para a difusão da cultura” (cf. Galvão, 1981: 11-12).

O cinema, arte industrial por excelência, é encampado nesse projeto burguês e, em fins de 1949, surge a Companhia cinematográfica Vera Cruz, que altera por completo o panorama da capital paulista nesse setor. É a partir dessa empresa, que contrata técnicos e diretores estrangeiros, procurando fazer fitas mais sofisticadas do que se produzia até então no país, que o cinema conhecerá um *boom* em São Paulo, com o aparecimento de outros estúdios (Maristela e Multifilmes), bem como o de produtores ditos “independentes”. Deve-se acrescer, também, o desencadeamento de todo um aparato de legitimação e difusão cultural: cineclubes, concursos, prêmios, leis de incentivo, festivais, congressos, comissões – grupos de trabalho, publicações especializadas, associações de classe, críticos etc.

Toda essa movimentação em torno do cinema faz com que no início dos anos 50 quase todos os jornais da capital paulistana mantenham críticos em suas redações. Além disso, ainda na década de 40, as principais emissoras de rádio já levavam ao ar programas em que críticos de cinema analisavam os principais lançamentos e, mais ainda, adaptavam *scripts* cinematográficos, transmitidos em programas que alcançavam expressivos índices de audiência (a rádio Tupi transmitia, aos domingos à noite, o “Cinema em casa”, durante anos sob a responsabilidade de Walter George Dürst, que substituíra Ivani Ribeiro, que se transferira para uma concorrente, exercendo seu *métier* junto ao programa “Cinema em seus lares”).

Matéria publicada em *O Estado de S. Paulo* (24/2/53) apresenta uma relação “de todos os críticos cinematográficos que atualmente militam na imprensa de São

Paulo”, a saber: Almeida Salles (*O Estado de S. Paulo*); Fernando de Barros (*Última Hora*); Carlos Ortiz (*Notícias de Hoje*); Flávio Tambellini (*Diários Associados*); Noé Gertel (*Folha da Manhã*); Luiz Giovanini (*A Época e O Tempo*); Saulo Guimarães (*Folha da Noite*); Walter Rocha e Oscar Nimitzovitch (*Correio Paulistano*); Ruggero Jacobbi e Miroel Silveira (*Folha da Noite*); Mattos Pacheco e Rosário Salazar (*Última Hora*); Cavalheiro Lima (*Diários Associados*); Marino Neto (Rádio São Paulo); Renato Macedo (rádios Excelsior e Nacional); Caio E. Scheiby (Museu de Arte Moderna) e Trigueirinho Neto (Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo). Eram críticos, ainda, B.J. Duarte (*Anhembí*) e Luiz Carlos (Bresser) Pereira, de *O Tempo*.²

A SEÇÃO “CINEMA DE 30 DIAS”

A referida seção foi publicada nos 144 números do periódico, sem uma falha sequer, totalizando 482 matérias. Coordenada por B.J. Duarte, teve nele seu principal autor, com 95 matérias assinadas, além de quase 200 outras sem assinatura. Outros colaboradores da seção que merecem destaque são os seguintes: Marcos Margulíes (34 matérias); Trigueirinho Neto (28); Walter da Silveira (13); Eico Suzuki (5); Roger Bastide (5); Paulo Emílio Salles Gomes (4); Alberto Cavalcanti (4); César Mémolo Jr. (3); Francisco Luiz de Almeida Salles (3), Lima Barreto (3 argumentos cinematográficos e uma espécie de crônica); Ida Laura Ricardo de Sales (3 comentários, sendo que seu argumento de “Lobisomem” saiu em 10 números seguidos); Claude Lefort, Gilda de Mello e Souza, Eduardo Coutinho, Vicente de Paula Araújo, Renato e Geraldo Santos Pereira, Georges Sadoul, Henri Langlois, Hélio Furtado do Amaral, Paulo Duarte e Heloísa Buarque de Hollanda – todos com um comentário cada. Além disso, ao longo de 14 números, *Anhembí* publicou o argumento integral da película *Senso*, de Luchino Visconti.

Na seqüência, procurarei destacar as principais temáticas exploradas em “Cinema de 30 dias”, iniciando por B. J. Duarte e, em seguida, concentrando-me nos colaboradores mais assíduos.³

Benedito

À sua maneira, Benedito foi um defensor engajado do cinema brasileiro – embora quase sempre se chocando contra as tendências dominantes e, principalmente, contra vários críticos “liberais” ou de “esquerda” do período. Foi, igualmente, destacado animador cultural, participando de vários debates sobre cinema nacional e estrangeiro que tiveram lugar em emissoras de rádio e televisão, bem como fez conferências por toda a capital. Quando crítico de *O Estado de S. Paulo*, deu total cobertura aos debates e às atividades do segundo Clube de Cinema de São Paulo, fundado em 1946; foi um dos fundadores da Fundação Cinemateca Brasileira (1956). Ex-presidente da Comissão Municipal de Cinema, ex-secretário do Conselho

2. Foi possível apurar, por meio de depoimentos com outros críticos do período, que Luiz Giovanini comentou filmes na rádio Excelsior.

3. Valho-me, para o caso de B. J. Duarte, de artigo de minha autoria, citado anteriormente – CATANI 1995, em especial às páginas 112-21.

Consultivo da Cinemateca e membro de seu Conselho Diretor, integrou júris oficiais de premiação cinematográfica e foi um dos fundadores (e, posteriormente, presidente) da Associação de Críticos de Cinema de São Paulo, em 1956. Por ocasião das festividades do IV Centenário de São Paulo, juntamente com Francisco Luiz de Almeida Salles e Caio Scheiby, organizou a II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada no âmbito do Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954), em colaboração com o Museu de Arte Moderna, tendo escrito, também, comentários no longo catálogo da Retrospectiva.

B. J. Duarte entusiasmou-se com o surto cinematográfico paulista dos anos 50, apesar de desconfiar de vários de seus aspectos; opôs-se aos Congressos de Cinema realizados em São Paulo e Rio de Janeiro e quase sempre esteve em confronto com os cineastas e técnicos mais progressistas que se aglutinaram em associações de classe criadas recentemente, como a APC (Associação Paulista de Cinema), a APTC (Associação Paulista de Técnicos Cinematográficos) e a ATACESP (Associação de Técnicos e Artistas Cinematográficos do Estado de São Paulo).

Em suas críticas, Benedito procurou situar-se acima do bem e do mal, como uma “reserva moral” da crítica cinematográfica. Em seu estilo peculiar, em que imperam expressões como “dignidade”, “imparcialidade”, “chama mantida acesa”, “aventura”, “aventureiros”, “sentimento reconfortante da obrigação cumprida”, o articulista de *Anhembi* escreve que durante 12 anos procurou cobrir todos os acontecimentos e/ou analisar tudo que tivesse importância para o cinema nacional:

A Vera Cruz se fundou, produziu, viveu, morreu (...) Outras companhias seguiram-lhe o rastro, viveram e também morreram (...)
“O canto do mar” se fez ouvir (...) “O Cangaceiro” e seus cabras desbarataram a “Volante” de Cannes (...)
 No Rio realizou-se o III Festival Internacional da Fita de Curta Metragem (...)
 Em São Paulo decorreu tumultuoso e difamado o I Festival Internacional do Brasil (...)
 Cavalcanti rompeu com a Vera Cruz (...)
 Henri Georges Clouzot chegou ao Brasil (...) e a seqüência vivencial dos acontecimentos do cinema brasileiro prossegue ininterruptamente através de nossas páginas até chegar à criação do GEICINE, ou à concessão da Palma de Ouro a “O pagador de promessas” (...)
 (*Anhembi*, nº 144, “A luz se apaga...”, novembro, 1962, p. 592).

Nesse mesmo artigo, B. J. Duarte fala, olímpicamente, que jamais transigiu com quem quer que fosse, “nunca colocamos à margem o interesse coletivo em favor do benefício pessoal, não poupamos o amigo, como não nos aproveitamos do inimigo. Fizemos tudo para manter atuante a nossa imparcialidade e objetiva a nossa crítica”. Conclui o parágrafo com uma frase que utilizou várias vezes para definir a forma como achava que seu ofício de crítico cinematográfico era visto: “nem sempre fomos compreendidos e no geral fomos mais temidos que amados” (Idem, *ibidem*, novembro, 1962, p. 592).

Benedito entende que se deve valorizar a inteligência e a visão universal do cinema, condena as superproduções e condena a escassez de recursos como um “estímulo à imaginação”, prega a necessidade de que as produções nacionais focalizem o povo como temática e como público, fala que é preciso melhorar os roteiros e argumentos utilizados no cinema brasileiro, condena as peças “vulgares”

(por exemplo, as chanchadas) e os “aventureiros”, e elege o amigo Alberto Cavalcanti como modelo de excelência e entende que a função social e educativa do cinema é a de “elevar o povo ao cinema” ao invés de “baixar o cinema ao povo”.

Na realidade, estas concepções de B. J. Duarte são comuns nas matérias de vários outros colaboradores da seção “Cinema de 30 dias”, em especial nas de Trigueirinho Neto, Marcos Margulíes e Alberto Cavalcanti.

O crítico escreve a respeito de *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1951), *Ângela* (1951), *Tico-tico no fubá* (1952), *O cangaceiro* (1953) e *Sinhá moça* (1953). A recuperação do ideário de Benedito acerca do cinema nacional, em especial, pode ser observada em alguns trechos de sua análise de *Caiçara* e *O cangaceiro*. O filme dirigido por Adolfo Celi, a primeira produção saída dos estúdios de São Bernardo, é visto por ele como uma fita fundamental para o cinema brasileiro não tanto pela película em si, mas principalmente porque tem

a significação de um cinema que nasce, de uma trajetória que se instala, honesta e seguramente, sem a aventura do ‘cinema nacional’ e sem os velhacos que durante tanto tempo desmoralizaram o verdadeiro cinema do Brasil. Um cinema que nasce e uma indústria que se instala, começando por onde deveria começar: aproveitando técnicos daqui e trazendo de fora técnicos de renome universal, dispostos a colaborar conosco, a nos ajudar a levantar as bases dessa arte tão versátil, a nos ensinar o seu ofício, da mesma forma que o aprenderam nos centros avançados de onde provieram. Essa a verdadeira significação de Caiçara (Anhembí, nº 1, dezembro, 1950; grifos meus).

Apesar de enaltecer a película e de elogiar a ação de Cavalcanti, B. J. é bastante crítico com relação a essa primeira produção, escrevendo que o roteiro é de “surpreendente fragilidade”, que a música de Francisco Mignone tem “acordes demagógicos, quase ensurdecedores”, que os diálogos são péssimos, bem como a interpretação de boa parte do elenco. Além disso, o drama do caçara

apenas emprestou seu triste apelativo à película, sem lhe conseguir incutir o calor de sua tragédia de homem abandonado numa resga de terra entre o mar e a montanha, esquecido dos outros homens, até daqueles que têm as cordas do governo, esse drama rústico da gente do litoral corroida pela verminose, ou sugada pela subnutrição, esse drama ficou à margem da história de Caiçara, a condensar-se num misto de romantismo folhetinesco e de documentarismo folclórico.

Acrescenta que os responsáveis pelo malogro de *Caiçara* são, justamente, o diretor Adolfo Celi e o produtor Alberto Cavalcanti, e que o público acabou por não reconhecer no filme “as características de sua terra”.

Para Benedito, *Terra é sempre terra* e *Ângela* também apresentam problemas no que se refere ao roteiro – *Terra...*, além disso, tem sérias deficiências de direção sendo que as duas deficiências têm como resultado “um melodrama vulgar, impassível ante a grandiosidade de um tema social, candente, de realismo e de atualidade” (nº 6, maio, 1951). Jean-Claude Bernardet lembra, com propriedade, que, enquanto os críticos vinculados à revista *Fundamentos* (Carlos Ortiz, Alex Viany, Néelson Pereira dos Santos e Roberto Nanni) consideram “estrutural a atitude do filme em relação ao povo, a expressão do projeto ideológico e a situação de classe da

burguesia vinculada ao imperialismo”, B.J. Duarte encara esse “deixar o povo de lado” a mera utilização dessa população humilde (os caiçaras), apenas como uma grave e comprometedora falha de roteiro, “em última instância sanável, falha que uma maior competência técnica permitiria superar (cf. Bernadet, 1983: 99-100).

Em março de 1953, no número 28 da revista, B. J. Duarte comenta aquele que foi o maior êxito da Vera Cruz, em termos de bilheteria e, também, que obteve a premiação em Cannes. No catálogo elaborado para a Retrospectiva do Cinema Brasileiro (1954), o crítico se empolgou com a exibição do filme no exterior, o que conferia a *O cangaceiro* seu foro de universalidade - confirmado pelas premiações em Cannes e Edimburgo. Crítica o cabotinismo do diretor Lima Barreto, elogia o filme mas faz ressalvas à “excessiva estilização (...) admitida nos trajos, nos cenários, nos tipos, na estrutura dramática e temática da película”. Desaprova, igualmente, alguns preciosismos da fotografia de Chick Fowle e o muito de gongorismo que há nos diálogos de Raquel de Queiroz, que “parece obcecada no provar aos caipiras aqui do sul que o português falado pelos brasileiros lá do norte é quase o mesmo do padre Antônio Vieira”. Ressalvas são feitas a muitas cenas com “sabor melodramático”. Elogia o elenco de coadjuvantes e, também, os desempenhos de Milton Ribeiro (Galdino) e de Ricardo Campos, além da música, do som, da montagem, da edição, do trabalho de laboratório e da fotografia de Fowle, como um todo. Em suma, para Benedito, a produção de Lima Barreto “... veio ter às telas dos cinemas revestida de uma unidade formal, que a tornou digna de participar dos quadros do cinema de todo o mundo. Aí está realmente a sua grande virtude...”.

Não lhe escapa, também, as produções da Cinematográfica Maristela – *Presença de Anita* (1950), *O comprador de fazendas* (1951), *Magia verde* (1955) e *Getúlio, glória e drama de um povo* (1956) –, além de *O saci* (1953), *Os três garimpeiros* (1955), *Ossos, amor e papagaios* (1957), *Treze caldeiras* (1957), *O circo chegou à cidade* (1958), *Uma pulga na balança* (1953), *A carrocinha* (1955), *A morte comanda o cangaço* (1960), *O amanhã será melhor* (1952), *A primeira missa* (1960), *O sobrado* (1956), *Rebelião em Vila Rica* (1958), *Destino em apuros* (1953).

Dedica sua análise à chamada “trilogia Cavalcanti”, realizada no Brasil: *Simão, o caolho* (1952), *O canto do mar* (1954) e *Mulher de verdade* (1954). Vale a pena destacar o comentário que apareceu no número 37, dedicado a *O canto do mar*, constituindo-se um grande panegírico ao trabalho de Cavalcanti, B. J. escreve que o diretor freqüentou, “em suas andanças pela Europa, a escola da qual foi um dos fundadores, a escola do documentário dos Flaherty e dos Grierson”. A fita é um documentário do norte do Brasil (...), suas imagens, seus diálogos, e a própria técnica descritiva do argumento vêm, assim à tela, dotados de uma profundidade sociológica que nenhuma película brasileira ousara abordar”. Enaltece a direção dos atores (que até então eram amadores) e faz algumas ressalvas à iluminação de Cyril Arapoff, que abusa dos rebatedores e das fontes de luz – embora reconheça que sua fotografia, em geral, “é muito bem cuidada, reproduzindo exatamente a luz, a temperatura, o clima nordestinos”. Diz que a música de Guerra Peixe é uma das melhores feitas para cinema, como também a adaptação de José Mauro de Vasconcelos e os diálogos de Hermilo Borba Filho. Rebate as críticas recebidas pelo filme no Brasil, acrescentando que os jornalistas europeus e a UNESCO consagraram a película. Finaliza

dizendo que *O canto do mar* “há de permanecer como um eco inconformado da melodia silenciosa das terras do nordeste...”⁴

Apesar de suas afirmações em contrário, tratava seus desafetos a pão e água. Isso se observa no juízo a respeito dos filmes de Carlos Ortiz e Alex Viány, respectivamente, *Alameda da saudade*, 113 (fevereiro, 1952) e *Agulha no palheiro* (novembro, 1953). A respeito de Ortiz, dispara artilharia pesada: “Não fora o Sr. Carlos Ortiz crítico de cinema, professor do Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, autor de uma ‘Cartilha de cinema’ e defensor perpétuo até do mau cinema que se faz nesta terra, não fora o Sr. Carlos Ortiz tanta coisa que tão de perto toca o cinema e certamente não tomaríamos conhecimento de sua película *Alameda da Saudade*, 113...” O filme “é uma peça ruim que vem aumentar o número de peças ruins do cinema do Brasil” e que jamais seria exibido não fosse por força do decreto nº 30.179 (que obrigava a exibição de um filme nacional a cada oito estrangeiros). Ortiz “desconhece os princípios elementares da execução cinematográfica”, o que pode ser notado “em todos os setores da criação”, quais sejam: “na cenarização cheia de trancos e de situações artificiais, na dialogação ridícula, no incrível mau gosto dos cenários, na interpretação provinciana, na fotografia paupérrima de ângulos e iluminação, na montagem inexistente, na pontuação primária em que tudo se resolve por meio de ‘escurecimentos’ sem função...”

Agulha no palheiro, de Alex Viány, também é torpedeado. A princípio, comenta sua carreira de jornalista cinematográfico, da obscura passagem pelo departamento de roteiros da Maristela e de sua agregação “ao bando de professores improvisados de cinema, os quais, depois da vinda de Cavalcanti para o Brasil, começaram ‘a pulular como cogumelos’, para adotar-se a linguagem pitoresca do Sr. Carlos Ortiz”. Cavalcanti foi “uma das maiores vítimas do Sr. Alex Viány, para quem o realizador de *O canto do mar* não passava de um estrangeiro em sua própria terra, de ação nefasta aos altos interesses do cinema nacional, um esbanjador de dinheiro alheio e outras tolices que tais”. Em seguida o ataque passa ao filme propriamente dito: os diálogos são ruins e falsos, as cenas mal montadas e “sem qualquer função dentro da estrutura dramática do tema”. Há longas seqüências “copiadas” servilmente do mau cinema norte-americano (...) e de que já se fartou há muito tempo não só o público daqui, senão o de fora também”. O único ponto positivo de sua película está no “setor de interpretação, principalmente a parte de que se encarregam Dóris Monteiro, Jackson de Souza e Sara Nobre. Mas é só.”

Mereceria, também, um rápido olhar acerca de seu juízo de duas películas bastante conhecidas: *O pagador de promessas* (1962) e *Os cafajestes* (1962): A película de Anselmo Duarte, *O pagador...*, premiada no Festival de Cannes, é enaltecida por Benedito:

o que venceu em Cannes não foi uma fita apenas, mas uma obra universal e, se foi brasileira por sua origem geográfica, pelo tema e por sua forma, o seu espírito humano, a linguagem mais compreendida por entre todos os caminhos do mundo, é que contribuiu decisivamente para a conquista,

4. Ver a respeito, o livro de Luciana Araújo (1997), em especial o capítulo 4, “O canto do mar: Alberto Cavalcanti no Recife”.

incontestavelmente legítima, dessa Palma de Ouro consagrada (Anhemi, nº 140, julho 1962).

Os cafajestes, de Rui Guerra, também foi comentado nesse mesmo número. B.J. achou-a “ruim, confusa, de narração grosseira e fragmentada”. Fala que a censura carioca ajudou na “publicidade”, mas que logo o público acabou fugindo. Acusa Guerra de imitar, sem nenhum constrangimento, as produções dos rapazes da *nouvelle vague*. “Uma obra gratuita, eis realmente *Os cafajestes*, de personagens largadas ao sabor de uma narrativa toda truncada, fotografadas com um virtuosismo sem qualquer função dramática dentro da ação. Que me perdoe Rui Guerra, mas nem para cafajestes serviu sua fita...”

Por ocasião do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em abril de 1952, o crítico Carlos Ortiz, velho desafeto de Benedito, escrevia que “nada menos que 40 empresas produtoras de filmes de curta e longa-metragem haviam subscrito o manifesto de convocação”. B. J. fica atacado: ridiculariza Ortiz e escreve que o cinema paulista,

no dizer desses incorrigíveis improvisados da época logo ultrapassaria, em importância industrial, o próprio sistema de produção, em quantidade, pelo menos, vigente em território norte-americano. Essa nova Califórnia, entretanto, se compunha, realmente, de pequenos cogumelos de uma só manhã, cujo aparecimento no chão humoso de São Paulo se anunciava.

Ao ouvir que a capital paulista contava com cerca de 40 produtoras, Cavalcanti assim se expressou: “folgo muito com isso, pois vejo que em São Paulo há mais empresas produtoras que na Grã-Bretanha e em Hollywood juntas...” (Indústria Cinematográfica Brasileira, nº 92, julho, 1958).

Em suma, procurando condensar o que se expôs até o momento a respeito do pensamento de B. J. Duarte, pode-se dizer que ele foi um crítico de cinema que atuou na contramão do campo cinematográfico paulista, pondo-se contra a legislação protecionista, atacando parte do cinema que se fazia no Brasil da época (as chanchadas e comédias ligeiras), defendendo Cavalcanti de maneira crítica, tendo como ideário o cinema de “boa qualidade” – com a importação de técnicos e diretores estrangeiros –, apoiando como cineasta ideal aquele que fosse capaz de conferir ao cinema nacional um padrão universal, respeitado em todo o mundo e em condições de realizar a obra cultural e educativa ainda não efetuada, qual seja, “a de elevar o povo ao cinema” – ao contrário, portanto, do que se fizera até então e do que havia sido possível, isto é, “baixar o cinema ao povo”.

Trigueirinho

José Hipólito Trigueirinho Neto, que assinava seus escritos como Trigueirinho Neto, nasceu em São Paulo (1928), tendo realizado sua formação em cineclubes e no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), sofrendo em seguida grande influência de Alberto Cavalcanti, de quem foi assistente na Vera Cruz em *Caiçara* (dir. Adolfo Celi). Residindo na Europa de 1953 a 1958, freqüenta o Centro Experimental de Cinema, em Roma. Escreve, dirige e monta os documentários *Nasce um mercado* (1957) e *Apelo* (1961). Colabora na *Folha da Noite* e em *Anhemi*. De volta a São Paulo, escreve o episódio “Ana”, dirigido por Alex Viany, para o longa *Rosa dos ventos*. Em 1958-1959, monta os documentários *O jóquei* e *o Menino e o Trator*, ambos de B. J.

Duarte. Dirigiu apenas um filme de longa-metragem, *Bahia de todos os santos* (1959-60). Posteriormente, ao que tudo indica, não mais se dedicou ao cinema.⁵

Em conversas informais, algumas pessoas me disseram que ele mudara completamente de vida, tornara-se um homem de negócios do ramo de hotelaria, na Itália: comprava hotéis velhos e decadentes, reformava-os, treinava novos quadros e depois passava o negócio adiante (infelizmente não obtive nenhuma informação mais detalhada a respeito). Por outro lado, também me diziam que ele se tornara “místico”. Bom, nesse terreno, as coisas já caminharam melhor: em 24 de agosto de 1991, o crítico Léo Gilson Ribeiro escrevia no *Jornal da Tarde*, em seu “Caderno de Sábado”, resenha de página inteira de seu livro *Portas do cosmos* (Editora Pensamento, 1991), intitulada, sintomaticamente, “O profeta do planeta sagrado”. Léo informa que Trigueirinho escreveu 19 livros, que venderam, no total, mais de 250 mil exemplares, todos pela Editora Pensamento. Os recursos gerados pelos direitos autorais são revertidos na construção e manutenção de centros espirituais. Vive em uma fazenda em Minas Gerais. Deve completar sua trilogia, que, além de *Portas do cosmos*, deverá incluir *Encontros internos* e *A hora do resgate*. Resume, em linhas bastante breves, seu pensamento:

É preciso que o ser humano reconheça finalmente que a Fé é uma energia que provém do seu eu superior, o seu eu interno, que reside já na 4ª dimensão do ser. A minha não sei se se pode chamar de filosofia esotérica, simplesmente a leitura que fiz de Alice Bailey, de Paul Brunton, me convenceram de que a humanidade está no final de uma etapa de sua evolução (...) O apocalipse virá, sem dúvida (...) haverá paralelamente uma separação dos seres evoluídos que seguirão nas naves e só voltarão à Terra quando as condições de utilização e purificação do planeta tiverem predominado. Todos os que não se desenvolveram durante sua estada neste planeta serão enviados a planetas mais condignos com a sua situação. O apocalipse significa também que o homem só pode destruir até certo ponto, permitido pela Inteligência Central Intergaláctica. A Terra deixará de obedecer a leis físicas e passará a seguir as leis da antimatéria. Será desenvolvido o lado direito do hemisfério cerebral, o lado feminino, intuitivo, altruísta, como também o lado feminino do planeta será ao mesmo tempo desenvolvido. Aí não será mais possível aos governos, às religiões estabelecidas calar a Verdade, ambos terão que mudar muito profundamente depois de que o homem descobrir que a fonte de conhecimento ele a tem dentro de si mesmo. A descoberta desse planeta na Inglaterra só vem dar ênfase ao fato de que só no nosso sistema solar há mais de 70 planetas imateriais, que existem em outras dimensões. Como este nosso diálogo de agora, ele já aconteceu há muito tempo, só agora, porém, é que se materializou, compreende?

5. Duarte escreveu, em “A Casa de São Bernardo” (*Caçadores de imagens*: nas trilhas do cinema brasileiro, já citado), que Trigueirinho era uma das esperanças do cinema brasileiro dos anos 50 em diante. “Seu único filme de longa-metragem – *Bahia de todos os santos* – prometia muito. Para realizá-lo, empenhou o que tinha e o que não possuía, por meio de empréstimos de toda a sorte. Ante os maus resultados financeiros de seu filme na exibição, magoado e extremamente desiludido, abandonou definitivamente o cinema” (p. 42). Vou me valer, a partir de agora, de meu trabalho: Catani, 1991.

Trigueirinho Neto escreveu 28 artigos em *Anhembi*, parte significativa deles sobre cinema estrangeiro. Sua primeira colaboração deu-se no número 22 (setembro, 1952), com “As companhias de cinema no Brasil e os cine-clubes”. Em seguida “Congressos, patriotas e *Areíões* (nº 24, novembro, 1952) mostra como suas opiniões são semelhantes às de B.J. Duarte, isto é, acreditando que todo o debate nos congressos de cinema significavam perda de tempo, especialmente a partir do momento em que a “chamada linha justa” dominava todas as discussões e encaminhava as resoluções a seu gosto. “Cinema brasileiro: problema de inteligência” (fevereiro, 1953) é significativo no sentido de que o autor explicita suas concepções acerca do cinema nacional: uma cinematografia povoada de películas mediocres, mal dirigidas, com argumentos precários, tendo o carnaval como mote principal. Elogia a José Medina e seu *Exemplo regenerador* (1919), bem como *De São Paulo ao Rio para casar* (1922), comédia também dirigida por Medina; enaltece os grupos e os ciclos de Campinas, Pernambuco, Minas Gerais (Humberto Mauro) etc., que chegaram a realizar películas de excelente padrão, como *A carne* e *O transformista original* (Paulo Benedetti, 1915), *Brasa dormida* (Humberto Mauro, 1928), *O vale dos mártiros* (Almeida Fleming, 1925-26), *São Paulo, sinfonia de uma metrópole* (Adalberto Kemeny, 1929) e *O segredo do corcunda* (Alberto Traversa, 1924). Considera Humberto Mauro como o grande cineasta brasileiro dessa época, citando *O tesouro perdido* como padrão de excelência. Nos anos 50, apenas *O Canto da saudade* (1950) e *Simão, o caolho* (1952) mereceriam destaque, bem como dois outros filmes de Mauro: *Lábios sem beijos* (1931-32) e *O descobrimento do Brasil* (1937).

Com o início do cinema sonoro, o cinema brasileiro perde terreno para o produto importado, em termos de qualidade. Apenas com a chegada de Cavalcanti, entende o crítico, é que o cinema feito no país retoma seu nível qualitativo (com a Vera Cruz e o *boom* paulista), sendo uma contraposição às produções cariocas (chanchadas).

Em julho de 1954 escreve “Cinema na Itália” e, em dezembro do mesmo ano, Trigueirinho Neto faz detalhada cobertura da XV Mostra Internacional D’Arte Cinematográfica de Veneza. Um ano depois (dezembro, 1955), analisa a película *Senso*, de Visconti. “Dreyer entre os hebreus” (janeiro), “Críticos brasileiros” (março) e o comentário da adaptação cinematográfica realizada por Bertold Brecht, Cavalcanti e Vladimir Pozner de “Herr Puntilla und sein Knecht Matti”, peça de Brecht escrita em 1940, constituem-se sua colaboração para a *Anhembi* relativa ao primeiro semestre de 1956.

“Russos em Roma” (n.º 69, agosto, 1956) é um despacho minucioso a respeito do festival “Aspectos do cinema soviético”, realizado na capital italiana, em maio e junho desse ano. “As falências, os norte-americanos e os seios” (n.º 71, outubro, 1956), constituiu-se numa espécie de crônica do cinema italiano da época. Em fevereiro de 1957 escreveu “Da Argentina a Don Quixote, via Hollywood”, em que entrevistou o diretor argentino Hugo Fregonese, que saiu de seu país “porque não podia trabalhar com o regime de Perón”. No n.º 78 (maio, 1957), detalha o novo “Motion picture production code”, que acabara de entrar em vigor nos EUA (“Hollywood: a hipocrisia do novo código”), e em setembro/1957 publicou “Bette Davis: a atriz contra o macartismo”, acerca do filme “The storm center” (dir. Daniel Taradash).

“Veneza 1957: Sinal dos tempos” (novembro, 1957), trata do XVIII Festival de Veneza – que prossegue em *Olho por olho*, de Cayatte e *Cárcere sem grades*, de

Zinnemann, no Festival de Veneza” (nº 89, abril, 1958). “Ingrid se entregou?” (março/58), em que analisa *Anastasia*, de Anatol Litvak, estrelado por Ingrid Bergman.

Ao longo de 10 números (93 a 102 – agosto/58 a maio/59) a seção de cinema publica série de artigos organizados por Trigueirinho Neto, retratando os diferentes aspectos da arte cinematográfica, ligados a vários problemas da atualidade. Sua última colaboração (nº 103, junho, 1959), *O senhor Puntilla atirado aos chacais*, fala do imenso trabalho que Cavalcanti teve, do êxito comercial e artístico do filme na Europa, comentando que os distribuidores brasileiros vão devolver a fita aos exportadores austríacos, após ficar quase dois anos engavetada: “dois grandes circuitos de São Paulo preveniram que não exibiriam esse gênero de fita austríaca e a distribuição, intimidada, capitulou”.

Walter

Walter da Silveira (1915-1970), bacharel em Direito, juiz, advogado, funcionário público, escritor, jornalista e crítico cinematográfico, foi o grande amigo baiano de Paulo Emílio Salles Gomes e um agitador cultural ímpar. Caetano Veloso escreveu a respeito dele: “Porque se tudo isso existe, se há um Glauber, um Iglu, um Orlando Senna, tudo isso se deve a Walter da Silveira, que trouxe a cultura cinematográfica para a Bahia” (*O archote*, 4/3/1962, Santo Amaro, BA. In: “Humberto, França e Bahia” – citado por José Umberto Dias, p. XVIII, no posfácio ao livro de Walter, *A história do cinema vista da província*) (cf. SILVEIRA, 1966; SILVEIRA, 1978).

Walter foi autor de 13 artigos para *Anhemi*, a maioria acerca do cinema estrangeiro, embora o cinema brasileiro sempre tenha estado presente em suas preocupações. As quatro colaborações iniciais receberam o título geral de “Correspondência da Bahia”, acrescidas de subtítulos. Na primeira delas, “O cinema brasileiro: pequena tentativa de compreensão” (nº 106, setembro, 1959), defende a tese de que “ainda não existe o cinema brasileiro. Há apenas uma pré-história de filmes que não retratam uma nacionalidade...”. No mês seguinte, em “Correspondência da Bahia II – à procura do cinema brasileiro”, dedica-se à tentativa de discutir a necessidade de se *ensinar* a fazer cinema: “desde épocas remotas ensinou-se a pintar, a esculpir, a dançar, a compor, a dançar, a escrever. Por que, então, não se ensina também a filmar?”. O terceiro texto, “Crítica cinematográfica metodizada” (nº 108, novembro, 1959), é um estudo no sentido de se indagar se “o método (crítico) usado corresponde sempre às necessidades da crítica”. O último dessa série tem o subtítulo “Permanece a fita cômica” (nº 109, dezembro, 1959). Concentrando-se em duas experiências, acaba por convencer-se de que “a fita cômica tem uma permanência superior à fita dramática”. Menciona as comédias chaplinianas de 1916 (“apesar da mutilação de seu contexto, provocaram o riso e a admiração do grande público”) e uma comédia de Harold Lloyd (“O homem mosca” – “Safety Last”), de 1923. Há outros comentários de Walter da Silveira que analisam obras de cineastas de renome, ou que estavam se consolidando na época, a saber: Bergman (“Compreensão de Ingmar Bergman”, nº 114, maio, 1960), Bolognini (“Mauro Bolognini e o vanguardismo do amor”), Fellini (“Federico Fellini: uma estrada no cinema” e “As noites de Federico Fellini”, nº 126 e 127, maio e junho, 1961) e Resnais (“Alain Resnais, ou a memória e a palavra no cinema”, nº 134, janeiro, 1962).

Há dois artigos (fevereiro e março, 1962) intitulados “Posição do cinema no humanismo moderno” e, em abril de 1961, em “Literatura sobre cinema”, destaca o comentário feito por Luc Moullet, crítico dos *Cahiers du Cinéma*, a respeito do livro *Jean Vigo*, de autoria de Paulo Emilio Salles Gomes, considerado como de leitura “absolutamente indispensável”.

Finalmente, em “O problema da dobragem” (nº 133, dezembro, 1961), considera que a dublagem tem produzido efeitos perniciosos “do ponto de vista econômico e em relação à cultura popular”. Walter da Silveira acreditava que, se se introduzisse a dublagem obrigatória de filmes estrangeiros no Brasil, haveria o comprometimento da esperança de que, afinal, o cinema brasileiro “comece a falar para nós e para o mundo”. Defende a dublagem como “oportuna e apropriada” para os “documentários, para as fitas de natureza descritiva. Neles, a narração não corrompe a personalidade de um povo jovem, pode até educá-lo (...) Um povo que ainda se procura como o brasileiro está num constante processo de se corromper e deformar”.

Marcos

Marcos Marguliès (1922-1982) nasceu na Polônia, estudou em Paris no IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), foi jornalista, cineasta, professor universitário, professor no Seminário de Cinema do MASP (1950-1951), realizador de *Os tiranos* com os seus alunos. Foi assistente de direção em *A carne* (Guido Lazzarini), na Maristela e argumentista-roteirista da Multifilmes em *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle). Trabalhou em publicidade e fez a montagem de *Kirongozi, mestre caçador* (Geraldo J. Oliveira), além de dirigir, em 1955, o drama *Mar sem fim*.

Em *Anhembí* escreveu 34 artigos na seção de cinema, além de várias matérias que ocuparam mais de 300 páginas do número 124 (março, 1961), dedicado ao Estado de Israel. “Os problemas do cinema de curta-metragem” (março e abril, 1953), seguida de “Formação profissional no cinema” (julho) e da longa resenha do livro *Filme e realidade*, de Alberto Cavalcanti (nº 37, dezembro), foram as colaborações do ano de 1953. Outras resenhas saíram em janeiro de 1954: *O gangster no cinema* (Salvyano Cavalcanti de Paiva) e *O Argumento Cinematográfico e sua Técnica* (Carlos Ortiz). O Primeiro Festival Internacional de Cinema (São Paulo, 1954), realizado como parte das festividades do IV Centenário da cidade, é objeto de 5 números (abril a agosto de 1954) e de cerca de 75 páginas.

Marguliès comenta, ainda, documentários de B.J. Duarte (*Um lençol de algodão*) e George Tamarski (*Ibirapuera*), em maio de 1955; “Salvando velhas Fitas” (nº 65, abril, 1956). Na “Resenha do mês” escreve sobre películas de Kazan, Fellini, Pabst e Dassin (novembro e dezembro, 1956). O incêndio que dizimou o acervo da Cinemateca Brasileira, em janeiro de 1957 (“Ecos do passado” – março/57), além das resenhas de livros estrangeiros sobre cinema, nos anos de 1957, 1958 e 1959 (6 artigos), são objeto de suas preocupações. Finalmente, há um extenso artigo no nº 104 (julho, 1959), “O cinema não conhece fronteiras”, em que examina a crescente criação de diversos órgãos, federações, sociedades, associações, organizações ou confederações que unem os homens dedicados ao cinema, em âmbito internacional: “enquanto antes de 1939 existiam apenas sete organizações internacionais, depois de 1945 criaram-se mais dez...”. Menciona que até aquele ano, no âmbito hispano-

luso-americano, existia apenas a PAINT (Primeira associação internacional de notícias cinematográficas e de televisão), com sede em Montevideú.

Salles e Salles

Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996), então crítico de cinema de *O Estado de S. Paulo*, escreveu 3 matérias. A primeira é fruto de mesa-redonda intitulada “O Cinema Brasileiro nos ‘Serões Anhembi’” (dezembro, 1959), em que participaram, além de Almeida Salles, B. J. Duarte., Marcos Margulies e Paulo Emílio Salles Gomes. Outra colaboração dá-se por meio de um documento de grande relevância, elaborado juntamente com Jaques Deheinzelnins, no âmbito da Comissão Municipal de Cinema (“órgão consultivo criado pelo Sr. João Accioli, Secretário de Educação e Cultura”). O documento, publicado na íntegra, intitula-se “Indústria Cinematográfica Brasileira” (nº 61, dezembro, 1955), em que são propostas várias medidas de proteção e de interesse do cinema nacional, “nessas providências incluindo-se a que prevê um auxílio substancial à nossa indústria cinematográfica...” Por último, escreve “Crítica à crítica” (nº 69, agosto, 1956), respondendo às observações críticas que G. Diniz (creio que é Gabica Diniz, um dos pseudônimos adotados por Paulo Duarte, que mescla nomes e apelidos de seus avós) no nº 67. Almeida Salles havia escrito em *O Estado de S. Paulo* a respeito dos filmes *O Mensageiro do diabo*, de Charles Laughton e *Summertime*, de David Lean.

Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) fez 4 comentários sobre cinema (elabora, igualmente, uma resenha de livro e um artigo sobre política, em outras seções). Nos números 24, 26 e 27 (novembro, 1952; janeiro e fevereiro, 1953) relatou o ocorrido no Festival de Veneza de 1952 (na realidade, na XVIII Mostra Internazionale d’Arte). Merecem destaque suas observações a respeito de *Lo sceicco bianco*, o segundo filme de Fellini (considera o filme apenas regular) e das películas argentinas, em especial *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril (que diz ser bastante fraca). Acerca da brasileira *Areião*, seu juízo é duro: “...está realmente abaixo de toda possibilidade de crítica (...) Certamente *Areião* está muito abaixo da média do cinema brasileiro atual, e sua presença num festival internacional é surpreendente...”. Outro comentário de Paulo Emílio, “O que pedir à fotografia?” (nº 66, maio, 1956), contém breves considerações a partir do observado em exposição de fotos de Eduardo Ayrosa e José M. Pontes.

Cav

Alberto Cavalcanti (1897-1982) é autor de 4 matérias. A primeira saiu em junho de 1951 (nº 7), “Adaptações ao cinema”, republicada posteriormente em seu livro *Filme e realidade*, cuja primeira edição surgiu alguns meses depois. “Carta Aberta a Luchino Visconti, para a introdução à publicação do argumento original de *Senso*” (nº 58, setembro, 1955), foi escrito em Viena, onde Cavalcanti estava morando, em meio às filmagens da adaptação cinematográfica que dirigia do texto de Bertold Brecht, *Herr Puntilla und Sein Knecht Matti*. “Notas sobre Ben Hecht” (nº 41, abril, 1954) e “Italianos no cinema brasileiro” (nº 35, outubro, 1953) completam sua colaboração. Este último constituiu-se longa resenha acerca dos profissionais que vieram trabalhar no país, destacando a presença de vários *aventureiros*, dentre eles Mario Civelli (embora não o nomeie) e, também, de técnicos e diretores dos mais competentes – como por exemplo Aldo Tonti e Alberto Perialisi.

Vicente, Heloísa e Eduardo

Anhemi publicou textos de três pessoas que, no futuro, iriam se tornar relativamente conhecidas em seus respectivos domínios, exercendo portanto um caráter antecipatório.

Vicente de Paula Araújo, em julho de 1961 (nº 128), divulgou nas páginas da revista “O cinematógrafo do Rio de Janeiro (1896-1912)”, que vem a ser o primeiro esboço de seu livro *A bela época do cinema brasileiro*, editado apenas em 1976, por meio da intervenção de Paulo Emilio Salles Gomes.

Heloísa Maria Buarque de Holanda, na época aluna do colégio Des Oiseaux, escreveu artigo intitulado “Panorama do neo-realismo italiano” (nº 74, janeiro, 1957), como trabalho de aproveitamento de curso ministrado por alguns rapazes que receberam o apoio da Confederação das Famílias Cristãs para desenvolver o ensino sistemático dos fundamentos estéticos e técnicos do cinema. Nesse sentido, Hélio Furtado do Amaral, Gilberto de Souza Lima, Álvaro Malheiros e Paulo Vitor de Souza Lima passaram a lecionar no Colégio Des Oiseaux, no Colégio Sion, no “Sacre coeur de Marie”, no de “l’Assomption”, no Ginásio São Bento, no Externato São José e na Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae.

Eduardo de Oliveira Coutinho, que nos anos 80 iria se consagrar com *Cabra marcado para morrer*, escreveu o comentário intitulado “O cinema e as outras artes” (nº 53, abril, 1955), trabalho final de aproveitamento da quarta turma do seminário de Cinema, organizado e mantido pelo Museu de Arte de São Paulo. Coutinho, que tinha pouco mais de vinte anos, foi o primeiro classificado de sua turma, juntamente com Mamoru Miyao.

Gilda e Claude

Gilda de Mello e Souza e Claude Lefort escreveram pequenos comentários de películas que eram exibidas na Filmoteca do Museu de Arte Moderna. Lefort publicou, em agosto de 1954, texto a respeito da obra de Chaplin, “The Kid”, enquanto Gilda escreveu na edição seguinte (nº 46, setembro, 1954).

Paulo, Roger e Georges

Paulo Duarte colaborou com artigo sobre seu amigo Luis Buñuel (nº 114, maio, 1960), recuperando conferência proferida no Museu de Arte Moderna (MAM), em 17/5/1957. Conta que conheceu Buñuel em Paris, em 1938,

quando era ele secretário da embaixada espanhola, posto que perdeu com a vitória dos fascistas espanhóis aliados aos fascistas italianos e aos nazistas (...). Mas a nossa intimidade se fez mesmo nos Estados Unidos, de 1940 em diante. Quando soube da minha presença em Nova York, acorreu a oferecer-me um lugar a seu lado no Museu de Arte Moderna, onde trabalhamos juntos durante três anos...

Roger Bastide, então professor visitante junto à Faculdade de filosofia, ciências e letras da USP, fez cinco textos para a *Anhemi*, sendo que os dois primeiros, “A etnologia e o sensacionalismo ignorante” (agosto/1951) e “O caso Clouzot e *Le Cheval des Dieux*” (setembro/1951), abordam a acidentada passagem do cineasta Henri-Georges Clouzot pelo país. Destaquem-se, ainda, a colaboração de agosto / 1952, “Notas sobre o erotismo do cinema francês” e, em especial, a crítica –

plenamente favorável – ao filme *O canto do mar*, de Alberto Cavalcanti (nº 38, janeiro, 1954).

Georges Sadoul: o renomado crítico francês foi autor de apenas um artigo, “Dois grandes desaparecidos” (nº 115, junho, 1960), realizando necrológios de Jean Grémillon (1901-1959), profícuo realizador de curtas e longas-metragens, e de Jacques Becker (1906-1960), que dirigiu 13 filmes de longa-metragem.

Ida e Eico

Ida Laura Ricardo de Sales teve 13 artigos de sua autoria na seção de cinema da revista, incluindo-se aí argumento que preparou intitulado “Lobisomem”, que saiu em dez números consecutivos (do 110 ao 119 – janeiro a outubro de 1960). No número 127 (junho, 1961) escreveu “Interpretação psicológica do *Science Fiction*”, voltando a colaborar em outubro/1961, com “Cinema japonês e psiquiatria”. Finalmente, quase ao apagar das luzes de *Anhembi* (nº 143, outubro, 1962), publicou “Cinema e literatura”.

Eico Suzuki divulgou “Os samurais no cinema” (n.º 138 e 139, maio e junho/1962) e, no último número (novembro, 1962), escreveu “Tipos humanos do cinema japonês”.

Geraldo e Renato

Geraldo e Renato Santos Pereira, ex-alunos do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), quando voltaram ao Brasil foram contratados pela Vera Cruz para trabalhar como assistentes de direção. Escreveram, em 1959 (nº 105, agosto), “Em busca do grande sertão”, em que comentam a adaptação cinematográfica que realizavam a partir do livro de Guimarães Rosa, contando para isso com a assessoria de M. Cavalcanti Proença.

César

César Mêmolo Jr. escreveu três artigos. O primeiro vem a ser uma resenha do livro *Filme e realidade*, de Alberto Cavalcanti (n.º 36, novembro, 1953); o outro refere-se à participação em uma polêmica, envolvendo também B. J. Duarte e André Carneiro (“Cinema, arte somente” – nº 54, maio, 1955). Na edição de dezembro, 1955 (nº 61), realiza a cobertura do XVI Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, edição 1955. O “Grande Prêmio Leão de Ouro de São Marcos” coube a Carl Teodor Dreyer e à sua obra “Ordet” (“A palavra”), da Dinamarca. Comenta, brevemente, a película *Mãos sangrentas*, de Carlos Hugo Christensen, que representou o Brasil em Viena: “a fita não é totalmente isenta de qualidades, pois possui certa agilidade narrativa, principalmente a seqüência inicial. O defeito maior (...) está no modo como o tema foi impostado, já em fase de enarização, e na excessiva brutalidade física que a direção insistiu em sublinhar”.

Barreto

Lima Barreto, o cineasta de *O cangaceiro* e de *A primeira missa*, colaborou com 4 matérias na rubrica de cinema, com os argumentos “Uma aventura singular” (n.º 55, julho, 1955), “Mau olhado” (n.º 60, novembro, 1955) e “Capitão Virgulino Ferreira da Silva” (n.º 132, novembro, 1961). Este último é um misto de argumento

e de história tradicional, quase um pequeno conto. Por último, escreveu “Chega de Monteiro Lobato” (n.º 141, agosto, 1962), uma espécie de crônica envolvendo o escritor paulista nascido em 1882 e falecido em 1948.

CONCLUINDO

A seção “Cinema de 30 dias” foi moldada à “imagem e semelhança” de B.J. Duarte, seu coordenador. Os textos, apesar de abarcarem variedade temática significativa, em suas análises do cinema brasileiro (bem como nas “propostas” para a superação das crises e incompletudes nacionais) e nos estudos acerca de filmes estrangeiros e sobre a discussão estética em geral, conduzem à sensação de que tudo acaba sendo canalizado para um destino semelhante ao preconizado “socialismo democrático” defendido por *Anhemi*, nos artigos e editoriais assinados por Paulo Duarte. Um “socialismo” que, no plano político e cultural, raramente abandonava o domínio da retórica, guardando proximidade com concepções de déspotas esclarecidos.

Em artigo contido no primeiro número (dezembro, 1950), “Justiça social, por que preço?”, Paulo Duarte, após escrever que “a luta presente trava-se entre socialismo democrático e socialismo totalitário”, defende, de maneira surpreendente, que

ninguém discute hoje, em política, a necessidade, por vezes, de uma ditadura capaz de pôr em ordem os negócios coletivos, mas o caráter primordial das ditaduras é a sua transitoriedade e o transitório em se tratando de homens tão fáceis de adquirir deformações profissionais, não pode ser longo demais (...) A única função de uma ditadura é preparar o clima do regime definitivo. É como um rito de passagem.

Condenando as chanchadas e comédias ligeiras cariocas, defendendo a importação de bons técnicos e diretores capazes de gerar um cinema “universal” e de “qualidade”, rejeitando a ação da maioria das pequenas produtoras – vistas como “cogumelos de uma só manhã –, elegendo Cavalcanti (em oposição aos técnicos “improvisados” e aos “cineastas de arribação”) como tipo-ideal de diretor, capaz de conferir o tão almejado padrão universal ao cinema feito no Brasil, “Cinema de 30 dias” tende a rejeitar o real e a se concentrar naquilo que eventualmente acredita que deveria ser (mas não é).

Tal postura nos remete, de imediato, a versos de Manuel Bandeira, contidos em “Testamento”:

*Vi terras da minha terra.
Por outras terras andei
Mas o que ficou marcado
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os irmãos inimigos. A década de 50. In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo – Rio de Janeiro: Brasiliense - Embrafilme, 1983.
- CATANI, A. M. *Cogumelos de uma só manhã*: B. J. Duarte e o cinema brasileiro (ANHEMBI: 1950-1962). 3 vs. São Paulo, FFLCH/USP, 1991 (tese de Doutorado).
- _____. “B. J. Duarte, cineasta e crítico de cinema paulista: breve trajetória”. In: *Comunicação e Política* (Nova Série). Ano 2, n. 4, agosto-novembro, 1995. Rio de Janeiro: Ed. Cebela (Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos), p. 106-121.
- DUARTE, B. J. *Cinema em São Paulo (1946-1956)*. São Paulo, datilografado, 1956 (inédito).
- _____. Namoros com a Medicina. *Suplemento Cultural de O Estado de S. Paulo*, São Paulo, nº 83, 25 de maio de 1978, p. 3-5.
- _____. *Crônicas da memória*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf Editores, 1982 – 3 v. (v. 1, *À luz fosca do dia nascente*; v. 2, *Caçadores de imagens*: nas trilhas do cinema brasileiro; v. 3, *Lâmpada cialítica*: namoros com a medicina).
- GALVÃO, M. R. *Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Embrafilme, 1981.
- PEREIRA, M. de S. G. F. *Anhembi*: criação e perfil de uma revista de cultura. São Paulo: Textos IDESP, 1987.
- SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- _____. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

O CORPO OBS-CENO

UMA ANÁLISE DE FRAGMENTOS DO FILME *O DIA DO DESESPERO*, DE MANOEL DE OLIVEIRA

BERNADETTE LYRA
Universidade de São Paulo

Entre as múltiplas perspectivas de pensar o cinema, quero deliberadamente dirigir a possibilidade de ver nele uma espécie de atividade de jogo em que o corpo material do filme confronta o corpo do espectador.

Assim, posso falar do impacto físico e mesmo sexual do cinema, como fator lúdico.

Esclareço que não se trata aqui de um corpo no sentido metafórico e relacionado ao discurso textual. Ao contrário, estou interessada na qualidade físico-sensual de um filme, o qual encaro como um *jouet* (o objeto material no jogo) dentro do *jeu* (a atividade do jogo) cinematográfico.

Dentro das limitações de tempo e objetivos desse encontro, tentarei abordar um aspecto dessa materialidade do *jouet*, por meio da aplicação de um conceito: a obs-cenidade. Para não ferir ouvidos mais susceptíveis, cabe aqui explicar o que se entende por obs-cenidade (com hífen) e como se adapta ao presente trabalho. Embora, o conceito homônimo, obscenidade (sem hífen) pudesse também ser aplicado ao assunto, pois, segundo Bataille, a obscenidade significa a perturbação que destrói no estado dos corpos a posse da individualidade durável e afirmada.¹

Correntemente, a obscenidade se vê definida como aquilo que choca a decência, desarruma as conveniências. O que é preciso ter em mente é que esta decência e esta conveniência pertencem a um tipo específico de linguagem. Portanto, a obscenidade não passa de um efeito de sentido que introduz sua desordem, sua irregularidade e sua fratura em um corpo constituído homogeneamente. Fica claro que tem necessidade de um contexto para subvertê-lo e desarranjá-lo.

Nesse sentido, *O dia do desespero*, de Manoel de Oliveira (1992), configura-se como um filme que fratura o cinematográfico estabelecido em seu contexto e, dessa forma, configura-se como um corpo *obsceno*, além de *obs-ceno*.

O corpo obs-ceno é aquele que passa a ser o verdadeiro “real” no filme, deslocando-se por cima da cena narrativa, ou seja, ele é móvel, maleável, transferível e anula, obs-cenifica, os demais componentes, tornando tudo o mais irreal, inclusive o desenvolvimento da história.²

Sem dúvida que os elementos transgressivos, capazes de obs-cenificar *O dia*

1. Cf. Bataille, George. *L'erotisme*. Paris: UGE, 1979.

2. Schefer estuda a natureza do corpo obs-ceno aplicada ao gênero burlesco, como em alguns filmes de Chaplin, em que o delineamento das personagens é mais importante que todo o resto. Ver Schefer, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

do desespero, se vêem repetidos em inúmeros filmes do realizador, perfazendo, dessa forma, a materialidade geral de um estilo.

Para melhor compreensão, inicialmente, cito a sinopse do filme em questão:
Os últimos anos de Camilo Castelo Branco, num abordagem baseada em cartas do escritor cuja obra marca a realidade cultural do século XIX, em Portugal; refletindo os conflitos e as contradições do autor em si, um caráter pungente e torturado. Assim evoluem esses tempos autênticos – como o sofrimento pela cegueira, em irreversível demolição íntima. Até o transe do suicídio.

Selecionei e titulei três fragmentos específicos de *O dia do desespero*.

PRIMEIRO FRAGMENTO: O RITMO

A seqüência de abertura do filme trabalha com o ritmo. Ora, o ritmo, que é o melhor exemplo de uma acoplagem de dois diferentes sistemas (por ex.: filme/espectador), aqui destrói a relação de efeito/causa entre o som e a imagem comum no contexto cinematográfico.

Nessa longa seqüência, toda em primeiríssimo plano, o ritmo é obtido pela junção das duas bandas, som e imagem. As palavras das quatro cartas lidas em *off* (e são cartas autênticas, escritas por Camillo Castelo Branco a sua filha Amália) deixam de ser palavras e se tornam musicalidade, tornadas iguais à musicalidade do ruído das rodas da carruagem. Durante toda a leitura, a roda da carruagem permanece em cena, rolando ora mais devagar, ora mais apressada. Acontece que a voz vem de um espaço desmaterializado, fora da imagem, de outro tempo além daquele que está sendo figurado na tela. E esse encontro singular dos dois sons tornados um somente (voz *off* e ruído das rodas) repercute no encontro com a imagem, de modo que nem a imagem nem o som “representam” a narrativa.

Dessa forma, a viagem não é “reconhecível”, a não ser de maneira metafórica como “a longa viagem da vida” a que o escritor se refere na segunda carta. A “viagem” parece interminável e causa desconforto no espectador, talvez o mesmo desconforto relatado diegeticamente pelo conteúdo das palavras do escritor.

Por outro lado, em decorrência da importância do ritmo, não há nenhum trabalho sobre a imagem para transformá-la em comentário ou em música. Curiosamente, o único corte que ocorre no final da seqüência, quando a carruagem, vista então em plano de conjunto com a floresta, está prestes a sumir em uma curva, é concomitante à palavra *chuva* que faz brotar a imagem da chuva caindo sobre a paisagem.

No balanço entre o efeito documental, provocado pela leitura das cartas verdadeiras e a ficção daquela viagem sem fim projetada pelo rolar da roda, faz-se um deslocamento: a importância deixa de estar no que é narrado e é transferida para o ritmo, o qual passa a ser a jogada central da seqüência.

SEGUNDO FRAGMENTO: A MOSTRAÇÃO DOS ATORES

Aqui se evidencia um jogo ritual que Manoel de Oliveira repete de filme em filme (jogo que começa, a meu ver, em *Ato da primavera*, de 1963): esta tomada de posição com relação à ficção e este olhar sobre a ficção, nascido de uma separação

entre imagem e reprodução técnica, não dá à ficção e à ação a proeminência nem a possibilidade de organizar o filme.

Nesse jogo, os atores estão conscientes da diferença que separa o aqui e o lá: o agora de viver o papel e o acontecimento documental que o filme pretende. Se existe um laço interno entre o lugar, o sentido, a história, e os atores, a câmera fica no exterior. Ela não instiga a ação, mas permanece olhando, de fora, como o espectador, confundido a uma só vez, dentro do espaço lúdico, pelo documentário e a ficção.

É assim que os atores Teresa Madruga e Mario Barroso se apresentam descaracterizados de suas personagens, Ana Plácido e Camilo, os amantes históricos e, ainda por cima, declaram que os estão a viver no presente filmico. É ainda como atores que, em alguns momentos, as personagens dialogam entre si ou voltam-se para os espectadores, fornecendo informações e dados sobre a história que se desenrola.

TERCEIRO FRAGMENTO: O OLHAR PARA A CÂMERA

Em princípio, *O dia do desespero* explora uma situação paradoxal que se inscreve no histórico do próprio cinema: a dialética entre a obrigação técnica de esconder e o desejo sistêmico de mostrar.

O cinema, como arte primitiva e moderna a um só tempo, atingiu uma forma clássica: o cinema narrativo, com seu código ilusionista. O cinema clássico exigia o ocultamento de todos os traços do material e do fazer cinematográficos, com *raccords* controlados de olhares e direções. Sem esquecer que a invenção do cinema falado se constituiu reforço poderoso à tentativa de perfeição na ilusão da realidade. O cinema de vanguarda alemão, francês, russo e outros, no entanto, multiplicava os efeitos do material: a angulação, a objetiva, o controle da luz, a maquiagem, a composição dentro do quadro etc., opondo-se à reprodução pelo *pôr em imagem* ostensivo.

Manoel de Oliveira que em seu primeiro filme, *Douro, fauna fluvial* (1931) parece descobrir Vertov,³ segue caminho original, cada vez mais livre e provocativo em relação aos códigos tradicionais, sendo parte de seu projeto uma retomada daquilo que o cinema tem de primitivo.

Nesse sentido, uma dentre várias outras estratégias de seus filmes é o olhar para a câmera.⁴

O olhar para a câmera teve, no cinema dos primeiros tempos, uma função de separação do espaço continuativo e ilusório dos filmes. Exemplo disso é o plano famoso de *The great train robbery* (1905), de Porter, quando o bandido Barnes olha

3. “É claro que o cinema teve uma Idade de Ouro – os anos vinte – em que atingiu um poder de expressão e uma maturidade de jogos e planos – a montagem, o enquadramento, o ângulo visual (de baixo para cima e de cima para baixo) e o realizador era, muitas vezes, norteado pela preocupação estética e mais nenhuma” (Manoel de Oliveira em entrevista a António Roma Torres, “A parte e o todo”, *Nós por cá*, n. 13-4, out. 1991/ maio, 1992, p. 42).

4. Alguns teóricos procuram demonstrar como a proliferação deste olhar para a câmera por todo o cinema primitivo correspondia a um estilo próprio de resistência à ilusão de uma continuidade artificial, na tentativa de manter no isolamento determinadas partes de um filme, ao invés de uma fusão na corrente narrativa contínua. Ver, por ex., Gunning, Tom. “Le style non-continu du cinéma des premiers temps”. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 24, p. 7-21.

o público nos olhos, antes de disparar sobre ele. Isso podia acontecer no final ou no começo, uma vez que o plano era fornecido aos exibidores em um rolo à parte, dependendo da vontade desses colocá-lo.

Mas os múltiplos olhares que, em *O dia do desespero*, a atriz, o ator, a personagem de Ana Plácido e a de Camilo Castelo Branco e mesmo os retratos do escritor lançam para o espectador, perfurando o espaço diegético, não surgem como separação de trechos no espaço contínuo do filme, muito menos como divisões no conjunto da narrativa. A ruptura do olhar para a câmera apresenta-se como uma ferida exposta na corporalidade expressiva.

Neste notável filme, o olhar para a câmera, sempre acompanhado de enquadramento direto, se torna um obstáculo obs-ceno que barra a representação e vai muito além: desmembra a película fina do olho do espectador, acostumado ao acoplamento temporal da narrativa no sistema cinematográfico. Isso se explica pela durabilidade frontal do olhar. Nem sequer é uma tentativa de cumplicidade, um olhar de esguelha, que ilustre o caso de identificação primária do espectador com a câmera, no momento em que o ator e a atriz comentam historicamente o tema (datas, fatos da vida de Camilo e Ana Plácido, etc.).

Uma única seqüência, mesclada a esses momentos de comentário, desfaz a continuidade do que poderia passar por esse artifício enunciatório de um comentário feito ao espectador: é aquela em que a atriz Tereza Madruga, ao ouvir a voz de Simão, personagem de *Amor de perdição*, que ela acaba de citar, assume a fala da própria Tereza, também personagem do mesmo romance de Camilo, e o faz com um olhar direto, lançado para fora do espaço diegético.

Apenas uma volta do parafuso e, no jogo do olhar para a câmera, confundem-se os espaços: a ficção citada com a ficção representada, esta última acentuada pela banda sonora que ataca de *Tristão e Isolda*, de Wagner, o modelo costumeiro sonoro para as cenas de pathos, amor louco, paixão.

A música vê-se interrompida de chofre, assim que a atriz retoma seu próprio corpo e fecha as cortinas do quarto de dormir de Camilo e Ana Plácido, ou seja, do palco.

Uma outra seqüência exemplar desse jogo de distanciamentos e fraturas é aquela em que a atriz, se traveste de Ana Plácido, mas esta, por sua vez, está travestida de George Sand, a fumar um charuto.

Ana Plácido/George Sand arranca a peruca diante de um espelho e, nesse momento, novamente como Teresa Madruga fita o espectador.

Esses três fragmentos são uma pequena amostragem dos acoplamentos que causam o efeito lúdico em *O dia do desespero*. Diante da materialidade obs-cena do corpo excessivo do filme, objetivo e distante, mas ao mesmo tempo cálido e envolvente, o espectador não é levado a participar imaginariamente da ficção, mas tem necessidade de concentração e atenção. De se preparar para um jogo.

IMAGEM E TEMPO NA SÉRIE *FUTEBOL* DE JOÃO SALLES

CONSUELO LINS

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Como filmar o futebol em um país como o Brasil, que discute esse esporte 24 horas por dia? Como olhá-lo de uma outra maneira? Que dimensão mostrar? Eis um desafio bastante árduo que talvez explique os poucos filmes em torno desse tema que tenham efetivamente marcado a história do nosso cinema. Um desafio que os três episódios da série dirigida por João Salles e Arthur Fontes respondem com muita vitalidade, fazendo uma radiografia de como o futebol se tornou uma das raras possibilidades de sair da miséria para milhares de jovens de todo o país.

Nada mais distante de *Futebol* do que *América*, o primeiro documentário para a televisão realizado por Salles em 1989. Nessa série sobre os Estados Unidos, o interesse maior é mostrar a diversidade americana, mas um comentário onipresente torna homogêneo o que não é, não apenas pelo conteúdo do texto em off, mas principalmente pelo seu estilo. Assistindo ao filme, tem-se a nítida impressão de que o realizador tinha uma idéia muito precisa do que queria encontrar durante as filmagens, que os temas e as conclusões estavam preestabelecidos e que seu trabalho foi, em geral, o de encontrar as provas. As diferenças metodológicas e estéticas entre *Futebol* e *América* indicam a aproximação de Salles de uma certa tradição do cinema documentário, que desde que foi inaugurada nos anos 20 por Robert Flaherty, diretor de *Nanook of the North*, aposta no tempo como condição de possibilidade de uma relação mais vigorosa entre cineastas e personagens reais. Uma tradição que no Brasil tem nas obras de Eduardo Coutinho seu principal representante, cujos filmes são ao mesmo tempo histórias de sua realização e histórias do Brasil.

Na série veiculada pela GNT, essa dimensão temporal há muito esquecida pelos documentários televisivos irrompe na telas: tempo para os diretores se aproximarem do assunto e de seus personagens, tempo de transformação do que está sendo filmado, tempo para os personagens se habituarem à câmera, tempo para o espectador construir o filme. Tempo do presente da imagem, articulado a um tempo da memória, fundado no passado, traduzido pelas imagens e depoimentos de antigos jogadores. Em meio a esse tecido temporal, múltiplas histórias se tramam e se comunicam sem relações de causalidade, nem explicações do que estamos vendo. São ecos que se estabelecem entre os personagens de um mesmo episódio ou dos episódios entre si. Se a série mantém fios narrativos lineares (os três meninos no primeiro, os jogadores recém contratados pelo Flamengo no segundo e um ex-jogador no terceiro), são fios tênues que ganham uma outra espessura a partir de uma montagem cuidadosa, na qual são articuladas diferentes falas e diferentes imagens que imprimem ao documentário uma densidade rara nas produções recentes.

Personagens esquecidos do nosso futebol são resgatados pela luz do cinema. Surgem, olímpicos, sentados em confortáveis poltronas, em imagens em preto e

branco, bem enquadradas, com movimentos equilibrados, lentos e estáveis, falando de um passado que vai dialogar com as imagens do presente. Essa opção estética nos deixa supor uma homenagem respeitosa dos diretores a velhos jogadores da nossa história. Já as imagens dos jovens jogadores são marcadas por uma instabilidade em função de uma câmera no ombro, produzindo uma subjetividade e uma proximidade maior com os que estão sendo filmados. As semelhanças entre essas vidas de ontem e de hoje são inúmeras, embora haja diferenças radicais. Nos depoimentos dos mais antigos, o amor pelo futebol e pela bola é o que é mais enfatizado: “A bola nunca me traiu, nunca me bateu na canela, se ela foi a minha amante, foi a amante que eu mais gostei”, “a bola merece carinho, procurar trazer ela para você”. Nos mais jovens, é a possibilidade de ingressar em outro mundo que faz com que todos os esforços sejam válidos.

PRIMEIRO EPISÓDIO

Se boa parte dos documentários prescindem de roteiro, os princípios de filmagem e a metodologia de abordagem estabelecidos pelos cineastas são decisivos para que os filmes encontrem ou não uma forma. Salles e Fontes optaram, como ponto de partida dos dois primeiros episódios, por acompanhar os personagens durante um período de um ano e meio/dois anos. Opção que implicou riscos, inclusive o de o filme resultar em uma matéria informe, mas é efetivamente inútil ter idéias prontas a respeito de uma trajetória que será observada no tempo, aberta portanto ao imponderável. No caso do primeiro episódio, a escolha dificilmente recairia sobre vencedores. Não assistimos à vida dos que venceram mas fragmentos de um duro percurso em que na verdade não basta apenas ser bom jogador: há que ser o melhor, encontrar um contexto extremamente favorável e ter muita, muita sorte. A imensa maioria é descartada muito cedo como vemos na curta história de Wanderson, mas mesmo os que conseguiram passar por algumas “peneiras”, viveram tristezas, decepções e raras alegrias.

Tirar a família da pobreza e ingressar no mundo do consumo: carro importado, celular, apartamento na barra, uma namorada loura são sonhos que atravessam os três episódios, que voltam em diferentes depoimentos, antes, durante e depois da fama. Talvez a imagem mais eloqüente da torcida das famílias pelo destino desses garotos seja a do pai de Fabrício orientando o treino do filho, sob um céu carregado, a favela ao fundo, o pai à direita da imagem e o menino, à esquerda, treinando.

(...) pelo emprego que tenho não dá para sair do morro. Só depende dele, pelo futebol que acho que ele tem. A minha esperança é que ganhe dinheiro para tirar a gente desse morro.

O filme nos indica a passagem do tempo: *fim do primeiro semestre, segundo ano* etc. Nós, espectadores, assistimos ao desempenho desses jovens como quem torce por personagens de ficção, mas o final nada feliz nos faz lembrar que se trata de uma dimensão da realidade brasileira, seja ela construída ou dentro de uma narrativa. É uma loteria esportiva em que cada aposta envolve a esperança de toda uma família. O fracasso de Wanderson é cruel. As imagens dele e da mãe indo embora são reveladoras de uma frustração anunciada. Fabrício, cuja trajetória acompanhamos mais de perto, é descartado pelo Flamengo, assim como todo o time que vinha

treinando há muitos meses. Tenta então no Botafogo e finalmente consegue entrar para o São Cristovão, mas se machuca e fica dois meses parado.

E não se trata apenas de atender aos desejos e ansiedades da família. Nesse primeiro episódio, uma rede de pequenos poderes – olheiros, empresários, técnicos – se forma mostrando os meninos em situações que lembram a prostituição. Em um determinado momento, Edmilson – que segundo o técnico Mineiro é um dos melhores jogadores que já passaram pela suas mãos – e Jeosmar – que já jogou no Flamengo – vão morar na casa de um empresário, Zé Mauro, de quem dependem até para comprar cigarros. “Agora estou na mão dele”, diz Jeosmar. Falam em ir para a Bélgica, o que não dá certo e o Grêmio torna-se então uma possibilidade. Acompanhamos a partida desses meninos para o Rio Grande do Sul – que para eles, em termos de referência geográfica, é quase tão abstrata quanto a Bélgica – e a despedida carinhosa de Mineiro e de Zé Mauro. Vamos reencontrar Jeosmar e Edmilson já em Goiás onde moram e ficamos sabendo que não havia nada no Grêmio. Edmilson, que faz dezesseis anos naquele dia, já é casado e tem um filho de um ano.

O texto de João Salles, narrado por Rubens Fonseca, presente em algumas seqüências do primeiro e do segundo episódio, fornece informações para acompanharmos a história, mas não interpreta nem explica o que estamos vendo, não diz o significado do filme, e tem uma relação com aqueles que falam que não é de autoridade. Estamos longe da narração de *América*, quando uma voz excessivamente clara e desencarnada apresentava e explicava as falas dos entrevistados, sabia tudo sobre o tema, estava em todos os lugares e propunha ao espectador uma visão pronta e homogênea do mundo americano, a quem só restava aderir ao que era dito. A voz radicalmente não-telejornalística de Fonseca se situa no extremo oposto. É uma voz frágil que se mistura ao som direto, aos silêncios e aos tempos mortos da narrativa, contribuindo para aproximar os espectadores dos personagens.

O fato de os diretores não saberem o que aconteceria àqueles meninos e de nos fazerem acompanhar pela montagem essa trajetória na mesma ignorância permite que vejamos esses personagens como eles talvez sejam no cotidiano: paradoxais, heterogêneos e com diferentes atitudes diante das situações. Não são, portanto, exemplos de nada, o que desloca a relação clássica entre o particular e o geral. Em documentários tradicionais, os entrevistados são parte de um todo e as falas são montadas para ilustrar uma idéia geral. Em *Futebol*, os garotos evocam uma dimensão trágica da nossa realidade – milhares de jovens que também não deram certo –, mas não deixam de ser apresentados como personagens singulares.

SEGUNDO EPISÓDIO

Se as vidas nada famosas de Fabrício, Jeosmar e Edmilson não chamam a atenção da mídia, o mesmo não ocorre com aqueles que venceram. A partir do instante em que entram para o Flamengo, Lúcio e Iranildo tornam-se *interessantes* e passam a ter uma existência mediática. O segundo episódio enfatiza pois esse aspecto, fundamental à vida daqueles que “chegam lá”. Por isso a opção de utilizar imagens de telejornais para contar o início da carreira, marcando de forma mais radical as diferenças de abordagem entre o que vemos na tv diariamente e um filme como

Futebol. Repórteres e comentaristas da tv e do rádio são parte integrante desse segundo filme. No primeiro bom desempenho de Lúcio no Flamengo, uma equipe da Globo vai entrevistá-lo em casa. “Muito arrumadinho o seu quarto” diz o repórter para um Lúcio tímido, que tenta uma resposta de efeito sem sucesso. Ele mostra seu guarda-roupa, uma camisa dada pela namorada... “Você está apaixonado Lúcio?”; “É, gosto muito dela, é uma pessoa que me ajudou muito...”. Respostas com um grau de informação quase nulo sobre o jogador. “É bom você cumprimentar os amigos da Rádio Tupi”, diz um repórter a Evandro, que entra no lugar de Iranildo na vaga de titular do Flamengo. “É a chance de sua vida, Evandro, você diria desse modo?”. Além da orientação de como se comunicar, o que quer o repórter é o instante extraordinário, o mais importante, o mais triste. Nada é ordinário.

Assim como Edmilson e Jeosmar, Lúcio veio do Goiás. Já Iranildo começou no Madureira, passou pelo Botafogo, jogou na Seleção, indo em seguida para o Flamengo. O que as histórias pessoais de Lúcio e Iranildo nos mostram é que não basta estar jogando em um grande time. Mesmo ganhando muito dinheiro, eles estão na corda bamba. Se não mostram um bom rendimento, são extremamente criticados pelos dirigentes, pela mídia e pela torcida, o que pode fazer com que eles piorem ainda mais. É o que vemos acontecer ao longo dos meses que a equipe de filmagem acompanha os jogadores. Começam a ir mal no time, a jogar mal. Essa tensão se intensifica com o ingresso deles no mundo do consumo, que os coloca diante de uma vida radicalmente diferente, atravessada por novas relações, muitas delas interessadas muito mais no jogador em processo de enriquecimento. As semelhanças nas histórias das namoradas dos dois jogadores são expressivas. Tanto Elaine, ex-comissária de bordo que já abandonou a carreira para acompanhar Iranildo, quanto Flávia, namorada de Lúcio, contam histórias parecidas de como conheceram os namorados, enfatizando que desconheciam quem eram eles de fato. “Eu não entendo nada de futebol e estranhei o tumulto em torno dele, mas que coisa curiosa todo mundo em cima...”. A relação com a família também se complica. No caso de Iranildo, seu pai é quem administra todo o seu dinheiro e se sente absolutamente dono de tudo: “tudo dele é na minha mão, só falo o que ele gasta. (...) passo o salário dele para a minha conta (...) é como eu digo, ele não teve tempo de administrar qualquer coisa que pertencesse a ele”.

TERCEIRO EPISÓDIO

O último episódio da série traz mudanças significativas em relação ao tempo de interação entre a equipe e seu, digamos, “objeto”. Não são mais dois ou três personagens que são observados por longos dois anos. *Futebol* se atém agora, por apenas uma semana, a um ex-jogador de futebol, Paulo César “Caju”, personagem excêntrico do futebol brasileiro dos anos 70. Contrariamente aos episódios anteriores, em que assistimos ações, acontecimentos, agora observamos uma espécie de não-ação, os chamados tempos mortos de uma narrativa, aqueles que no cinema tradicional são excluídos. É um filme que se inscreve profundamente na modernidade cinematográfica dos anos 60, que inventou um tipo de imagem que justamente não privilegia os tempos fortes de uma história, mas os momentos sem importância, aqueles que vêm depois que tudo aconteceu, depois da fama, depois do final feliz.

As diferenças são marcadas e mostradas desde o início. Vemos a equipe de filmagem chegar ao prédio onde mora Paulo César, mas ele não está. O diretor decide aguardar e essa espera nos é dada pela imagem: o porteiro, o interfone, a rua, uma senhora na janela. Paulo César dará mais dois “bolos” que serão integrados à estrutura do filme, mostrando como a filmagem e a montagem desse terceiro episódio articulam inventivamente *forma e conteúdo*. Paulo Cesar vive o presente sem qualquer projeto e se relaciona com as pessoas a partir do que ele foi, embora a maioria delas desconheça sua carreira. “Paulo César da onde?”, pergunta uma secretária. Pergunta corriqueira mas esclarecedora do estatuto atual do ex-jogador. Em outra cena, ele tenta ir à Marseille assistir ao sorteio da Copa do Mundo e faz o pedido a um assessor do então presidente da FIFA, João Havelange: “será que não dá para prestarem essa homenagem para mim?”. A linha cai, e ele tenta se comunicar de novo, mas acaba não conseguindo nada. Em várias seqüências a ligação pelo celular cai, a comunicação não se completa, criando uma estética de detalhes que nos faz vislumbrar com mais clareza o cotidiano de Paulo César. “Jogador é muito mimado, quando pára é difícil de se acostumar”.

Caju não foi apenas um jogador exímio, mas inaugurou um tipo de vida e de convivência social que virou padrão para os jogadores ricos do futebol brasileiro contemporâneo. Belos carros, belas namoradas louras, vida noturna intensa. Hoje vive sem maiores luxos da renda de cinco apartamentos. De um certo ponto de vista, esse talvez seja o episódio mais ousado da série em função do perfil do ex-jogador. O cotidiano de Paulo César é feito de pequenos acontecimentos sem maiores significações e sem objetivo específico – ao contrário dos meninos, que queriam entrar para algum time ou dos jogadores, que tinham de se manter como titulares. Por isso, um documentário sobre sua vida produz nele um sentimento ambíguo: ao mesmo tempo orgulho pelo reconhecimento mas também aflição de não ter o que mostrar. Aflição que contamina até mesmo seu advogado, que mostra uma foto da própria família, explicando uma série de relações familiares que não têm rigorosamente nada a ver com Caju. Essa seqüência, em um documentário tradicional, seria cortada, como várias desse filme. Nesses pequenos gestos de montagem reside a sensibilidade do filme, que justamente mantém imagens que indiretamente produzem uma espécie de mal-estar, que é na verdade o sentimento de Paulo César diante do documentário. Ele se esforça e organiza eventos para serem filmados: visitas a duas lojas de carros importados – ele não tem carro ou pelo menos não tem um carro que queira mostrar –, uma ida ao Jockey Clube, outra à praia, um encontro com uma ex-namorada que ele não via há anos, um churrasco na casa de um conhecido: “Poxa, tô organizando toda a programação!”. E nas entrelinhas dessas falas, melancolia e solidão.

Nos três episódios vemos diferentes metodologias de abordagem do documentário se articularem na relação com os personagens. Há momentos de interação explícita, quando ouvimos as perguntas feitas pelos entrevistadores ou nas inúmeras referências à presença da equipe, nos moldes do cinema-verdade francês. Há momentos em que a narração em off contribui para a construção do sentido, o que mesmo de forma deslocada evoca a relação clássica entre cineasta e seu objeto de interesse. Mas a grande inspiração da série é o cinema direto americano, que criou

como metodologia a observação dos acontecimentos no tempo, sem maiores interferências da câmera. Na sua origem no final dos anos 50, esse cinema radicalizou a não-intervenção e pregava a maior invisibilidade possível da equipe para captar o real: sem perguntas, sem olhares para a câmera, sem qualquer tipo de música que não fosse aquela registrada pelo gravador nos locais de filmagem. Hoje são poucos os cineastas que seguem à risca essa cartilha, mas colocando de lado suas pretensões realistas – “filmar o coração do real” – o movimento do direto inventou belas vias para o cinema em geral, que são hoje misturadas a outros procedimentos, como vemos em *Futebol*, série que nos mostra um mundo heterogêneo, sem culpados ou vilões, pleno de histórias tristes mas onde identificamos de qualquer forma uma energia de base para continuar lutando.

O HOMEM QUE AMAVA RAPAZES

(UM ENSAIO B)

DENILSON LOPES

Professor da Universidade de Brasília

0

Certa vez, perguntaram ao poeta Sandro Penna por que ele só escrevia poemas sobre rapazes, quase como uma obsessão, como se o mundo não estivesse cheio de tantos temas, coisas e fatos. Ele simplesmente respondeu: Ah, meu querido, o resto me entedia. A pederastia ou a atração por rapazes conforma talvez a mais antiga forma de homotextualidade no Ocidente, com raízes profundas na lírica greco-latina. Este amor, este desejo será então nosso frágil condutor por estes fragmentos.

1

Subitamente, ele se aproxima, me abraça quando começo a escrever. “Tem a ver o papo de que sou o pai que você não teve. Faça-me de pai, de mãe e de quantos irmãos necessite o seu desamparo” (Valdo Mota, *Waw*). Mas agora, faça-me seu filho, segure a minha mão e escreva junto comigo, dentro de mim.

2

Quando vi pela primeira vez *Morte em Veneza* de Visconti, também quis morrer com Aschenbach ao ver Tadzio na praia. Ridículo, piegas, bovarista, mas o que fazer? Essa imagem final, mais antiga que o filme lançado em 1971, é quase um lugar-comum de um mundo gay anterior à Revolução Sexual e ao levante de Stonewall, quase um estereótipo do amor que morria, embora mal ousasse dizer o seu nome. Por que então voltar a esta Veneza viscontiana? Hoje, se a fantasia de morte não me seduz tanto, as imagens do filme ainda me inquerem, não me abandonam. Agora, posso apenas recontar a mesma estória sobre algo que está há muito comigo e que até agora nunca tinha conseguido escrever de forma que me satisfizesse. O interesse por *Morte em Veneza* foi o que me levou a escrever minha tese de doutorado, *Nós os mortos*. No entanto, foi a primeira parte a ser tirada na reescrita do livro, como algo mal-resolvido. Para além de qualquer compreensão, resta o fascínio que desejo agora compartilhar. Este ensaio é, portanto, fruto de uma obsessão, ou melhor, da obsessão por um plano, por uma imagem em particular, por um rosto, um *close* de Tadzio que, quase no final do filme, quebra tanto a seqüência de imagens de Aschenbach perambulando por Veneza, como a dos *flashbacks*. Tadzio “é a imagem de alguma coisa que eu procuro desesperadamente sabendo que, nunca, nunca nesse mundo, vou encontrar. A imagem de paixão do Aschenbach de Mann é igual a minha imagem de adolescente retardado aos 21 anos. Embora essas coisas pareçam ser bem

antigas possuem algum espírito, fascínio de coisa eterna” (Cazuza, inédito) Como o poeta português Luís Nava, “trago um rapaz na minha memória”.¹

3

Com *Morte em Veneza*, fica mais visível a crescente autonomia das seqüências nos filmes de Visconti, que vai encontrar seu auge em *Ludwig*. Longe de simples frouxidão narrativa, esse recurso é uma tentativa de conciliar o apelo ao fragmento, cada vez mais presente em diferentes mídias, e a estetização da ambiência. A saída viscontiana é a manutenção de planos-sequências em que a atmosfera é enfatizada no interior de cada cena em detrimento da ação enquanto a fragmentação narrativa coincide com o corte entre esses longos planos. A montagem não sacrifica a criação do clímax dramático que culmina com a morte de Aschenbach, mas dispersa o filme num caudal de lembranças, sensações e episódios que desdobram a narrativa em muitas mortes, em muitas estórias, em um espetáculo visual que tremula brevemente para além de todos os fins.

4

Morte em Veneza é uma ópera de olhares, ou melhor, em meio ao fluxo sonoro que parece conduzir, enfronhar os personagens, é o caminho de Gustav von Aschenbach até a resposta de Tadzio. “Devo esperar que olhe? A enxugar enigmático a testa, (ainda) que para isso precise afastar a franja, lentamente. Impressão selvagem sobre o rosto. Devo esperar-lhe o rosto.” (Ítalo Moriconi, inédito). Nesse jogo de olhares, sem palavras, o psicagogo conduz o pedagogo, fazendo do voyeurismo ou mesmo do fetichismo, que eventualmente não é só de Aschenbach mas do espectador, um ato pedagógico, de reeducação do olhar e dos sentidos, rumo a uma diferenciação afetiva do mundo. O velho músico recebe do jovem algo que, de tão poderoso, o conduz a uma perda de referências, a uma destruição de valores, como se sua experiência, seu mundo desmoronasse. “Tudo o que há de milhor (sic) e de mais raro vive em teu corpo nu de adolescente, a perna assim jogada e o braço. O claro olhar preso no meu, perdidamente” (Mário de Andrade, “Soneto”). De certa forma,

a vivência do mais experiente é de pouca valia. (...) De nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta. A não ser que o paternalismo se prive de palavras de conselho e seja um longo deslizar silencioso e amoroso pelas alamedas do olhar (...). Caso o olhar queira ser reconhecido como conselho, surge a incomunicabilidade entre o mais experiente e o menos. A palavra já não tem sentido porque já não existe mais o olhar que ela recobre. Desaparece a necessidade da narrativa (Santiago, 1989: 46)

enquanto forma de transmitir a sabedoria. O único momento em que Aschenbach parece falar a Tadzio é em desejo, devaneio, cena constrangedora, justamente um conselho para que a família de Tadzio parta, antes que a peste os contamine, mas a família decide partir sem que o conselho tenha sido dado de fato. Das ruínas da impossibilidade ou da pobreza da palavra, que estilhaça a narrativa, emerge um

1. Os poemas citados sofreram alterações, de cortes de palavras a mudanças de pontuação. Por isso não serão citados na bibliografia.

ambíguo diálogo de imagens, entre um rosto apreendido num frágil esplendor, sem futuro, e outro rosto decomposto no tempo mesmo do filme, algo que dificilmente pode ser comunicado ou expresso por palavras. Poderia a voz de Aschenbach atravessar tempos, ecoando a imagem de Tadzio: “Belos corpos de mortos que nunca envelheceram, com lágrimas sepultos em mausoléus brilhantes, jasmim nos pés, cabeça circundada de rosas. Assim são os desejos que um dia feneceram, sem chegar a cumprir-se, sem conhecerem antes o prazer de uma noite ou a manhã luminosa” (“Desejos”, de Konstantinos Kaváfis). E se o frágil Tadzio sobrevivesse a si mesmo, à sua época, nos estertores de um mundo aristocrático, que a Primeira Guerra Mundial iria sepultar, poderia responder já envelhecido:

Lembra, corpo, não só o quanto foste amado, não só os leitos onde repousaste, mas também os desejos que brilharam por ti em outros olhos, claramente e que tornaram a voz trêmula – e que algum obstáculo casual fez malograr. Agora que isso tudo perdeu-se no passado, é quase como se a tais desejos te entregaras – e como brilhavam, lembra, nos olhos que te olhavam, e como por ti na voz tremiam, lembra, corpo (“Lembra, Corpo...”, de Konstantinos Kaváfis).

5

Com *Morte em Veneza*, no início dos anos 70, Visconti se coloca entre o discurso da morte do cinema como grande espetáculo e ao mesmo tempo aponta para uma narrativa pós-moderna, entre o luto pela perda do poder da imagem e o fascínio pelas aparências. O “olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia” (Santiago, 1989: 50). Esse o dilema de Aschenbach, entre amar uma imagem e amar um corpo. Imagem material? Desejo vicário? Vertigem do olhar? Na tela da vida, o olhar não se cansa. “O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de ‘ação’ o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de *imagem*” (Santiago, 1989: 51). Ao dramatizar aquele que olha, Visconti revela o que pode ser uma experiência autêntica na cena contemporânea: “passividade prazerosa e imobilismo crítico” (Santiago, 1989: 51). Se o risco, o perigo estão na prisão das referências, no pastiche infinito, na estória da estória, a liberdade também emerge pela imagem, está na imagem, não na sua negação. Em *Morte em Veneza*, há o confronto entre um olhar, que é puro presente e imagem, e outro, reflexivo, carregado de lembranças. Aschenbach quer transmutar seu olhar, mas não consegue; por isso, ao seguir a vitalidade de Tadzio, encontra também a morte. O sol de Tadzio é o crepúsculo para Aschenbach.

6

A melancolia conformadora do olhar de Aschenbach faz do próprio corpo de Tadzio, sobretudo do rosto, uma imagem frágil diante do tempo, mas não menos bela, uma imagem que não cessa de ser explorada como a superfície de um quadro.

A melancolia criadora de imagens, própria daquele que ama, não procede como na psicologia, de uma decepção. A imagem é o que vem impedir o

desejo de ser saciado, mesmo realizando-o. Ela não é uma compensação, mas o que se acrescenta ao objeto. E mais, ela possui sua própria força sensual (Matos, 1993 : 90).

“O corpo que olha prazeroso olha um outro corpo prazeroso em ação” (Santiago, 1989: 50). Quanto mais Aschenbach se move, mais ele se aproxima da morte, até culminar no seu último esforço ao tentar erguer-se da cadeira, na cena final. No entanto, ele não busca a morte, busca compor um outro corpo. Pelo olhar ele quer se fazer outro, ganhar uma nova vida, mas já era tarde demais. O encontro de Aschenbach e Tadzio ocorre no tempo, com o tempo.

O essencial não é o envelhecimento, a transformação natural, visível e orgânica do rosto, mas a ameaça irracional, invisível, inorgânica, que atinge em permanência e que não é a ameaça da morte (a morte não é uma ameaça mas um horizonte), mas alguma coisa como a ameaça nem da morte nem da vida (Aumont, 1992 : 161).

Esta ameaça pode ser trazida por um rosto, um olhar, um momento, que destrói e refaz sentidos.

7

No diálogo sem falas do filme, a beleza desconstrói o racional, e a música “estabelece o sistema para a organização de todos os elementos na linguagem do filme” (Fletcher, 1991: 216). Isso se dá tanto na sua equivalência com as tomadas lentas, como na interpretação exagerada, operística do protagonista. Também a música é a base para o diálogo entre Tadzio e Aschenbach. Afinal, “comparada com a música, toda comunicação por palavra é despudorada; palavras diluem e brutalizam; palavras despessoalizam; palavras tornam o incomum comum” (Nietzsche apud Fletcher, 1991: 217). O olhar desejante implode as carapaças da moral burguesa. O jogo de olhares e os *flashbacks* confluem para a síntese final do rosto de Tadzio em *close*, momento de suspensão do fluxo temporal dos longos e lentos movimentos da câmera, onde o próprio espaço parece abolido. Fugaz epifania, que se apresenta em outros filmes de Visconti, com ou sem o uso de *zoom*. O rosto se apresenta na sua concretude, embora teatralizado. Rosto material que desconstrói o rosto-sígnio em sua dependência da referência. Não mais o rosto de uma pessoa inteira, do homem do cinema moderno, do Neo-Realismo. “Centrando forte, visivelmente, como insistência a representação sobre os rostos, (Visconti) parte do ideal de verdade do cinema moderno, mas para ampliá-lo excessivamente, caricaturizá-lo” (Aumont, 1992: 159). “Tudo que é olhado no tempo é excessivo, senão for expressamente concebido como um ideal. O rosto humano procurado pelo cinema terminou por perder sua humanidade por não ter sido suficientemente ideal” (Aumont, 1992: 163). Não me canso de repetir a mesma cena. O olhar de Tadzio para a câmera. E para o espectador ele também olha. “Olhar que olhar algum ofende” (Mário Faustino), sem nenhum fim, a não ser o jogo do momento, em que me lanço irremediavelmente seduzido. Não se trata de um rosto reificado, tornado pura venda de um produto ou da juventude como valor. Em simulacro, vitória do corpo, da máscara, do presente sobre a memória. Vitória problemática, fugaz por ser corroída pelas repetições subvertedoras da linearidade, como o velho maquiado recebendo Aschenbach e, ao mesmo tempo, anunciando a transformação deste, como num espelho, ou ainda o

barco Esmeralda, mesmo nome da prostituta, que por sua vez é associada a Tadzio, pela lembrança de *Pour Elise* de Beethoven, que ambos tocam. Entretanto, de todas as repetições, a repetição mais encenada é a da morte. A morte se anuncia desde o ambiente frágil do mundo à beira da Primeira Guerra Mundial e se desdobra como uma espiral decrescente, tornando-se cada vez mais visível, do doente caindo na estação à lembrança da morte da filha de Aschenbach. Por fim, a peste grassa em Veneza e atinge o protagonista.

8

O filme se inicia e termina no mar, figura do ilimitado, do inumano. O início remete a uma marinha, como se da inconstância da água fosse plasmado o filme. A essa serenidade e indefinição o filme retorna no final, com a morte de Aschenbach, na praia, à beira do mar em que está Tadzio. “Hesitante entre o mar ou a mulher, a natureza o fez rapaz bonito. Rapaz: pronto para amar e zarpar” (Antônio Cícero, “Rapaz”). A água parece penetrar, dissolver a estabilidade da terra, estabelecendo um isomorfismo entre Veneza e o músico em crise. “Se à água são fortemente presos todos os devaneios intermináveis do destino funesto, da morte, do suicídio, não se deverá se surpreender que a água seja portanto o elemento melancólico das almas por excelência” (Bachelard, 1942: 123). A escolha de Veneza só enfatiza um espaço feito de testemunhas do passado, expressa a passagem do tempo, como o fantasma da cólera sobre a população. Veneza, cidade morta, cidade marcada pelo câncer do tempo, talvez “cidade do barroco cinematográfico” (Pitiot, 1972: 21 e 42).

9

A decadência aparece finalmente como uma abertura à rigidez moral e ao ascetismo intelectual. É nesse quadro que deve ser entendida a ambiência homoerótica, na qual fundem-se sentidos e saberes, num esforço rumo a uma ética estética, sensual e particularista. Mais do que a associação estereotipada e demonizadora da diferença, apresentada na tríade doença-Oriente-homossexualidade, o que interessa é a procura de um ato estético que possa poetizar o cotidiano. Entre a etereidade e a perversão, entre o voyeurismo e a condenação pela sociedade, algo se perde, algo de sutil, talvez apenas o corpo, talvez apenas uma possibilidade humana. Numa sociedade machista, como a brasileira, o pederasta masculino e heterossexual ainda encontra nichos de aceitação, como se pode observar da visibilidade pública do casamento de homens mais velhos com mulheres adolescentes. Ao pederasta homossexual, resta o silêncio, que é também uma forma de morte, diária, pouco a pouco ou de uma vez, violenta, muitas vezes, nem um pouco glamourosa, como esta em Veneza. Mas para além do filme estar marcado por um imaginário pederasta greco-latino, que banalizamos, hoje, nas páginas de crônicas policiais, constituído pelos discursos jurídico e médico, chama a atenção a relação entre imagem e desejo. Tudo que é amado é sempre lembrança. “Amar uma imagem é sempre ilustrar um amor; amar uma imagem é encontrar sem saber uma metáfora nova para um amor antigo” (Bachelard, 1942: 157). A relação entre Tadzio e Aschenbach não deve ser reduzida a alegorias, diluidoras da sexualidade e sensualidade. Eles não são nem símbolos nem duplos, mas personagens concretos, singulares, encontrando-se brevemente. Um que se despede. Outro, por que rumos? Num encontro sem fala, tudo é trocado. Talvez, ainda máscaras,

como o escultural Tazio a quem se oferta um Aschenbach transformado em dândi. No final, quando não há mais dúvida a respeito da cólera e com sua saúde muito debilitada, Aschenbach busca na maquiagem, no cabelo pintado e nas roupas novas, não tanto a juventude que ele não possui, mas um gesto de beleza e sedução, um último brilho antes da morte. “Ligado ao dândismo, a um estranho prazer, ao ritual de se vestir, o olhar no espelho é o *privilégio* aristocrático do indivíduo que sabe se fazer o ator de si mesmo” (Starobinski, 1989: 25). Beleza e morte se entrelaçam. O impasse dos que vêem tudo crepuscular.

10

A praia deserta. Tazio, em breve, vai partir, junto com sua família. “Mas o que eu faria então durante minhas saídas? Qual será para mim o espetáculo do mundo?” (Barthes, 1988 : 87) – poderia pensar Aschenbach. Por que não rimar amor e morte?. Amar a beleza até a morte. Mas o que interessa no rosto de Tazio é menos um tipo de beleza estereotipada, a do adolescente frágil e andrógino, pronto a ser vendido no mercado das imagens, como a do gay supermacho ou da *drag queen* entre outras. O rosto traduz a própria ruína de alguns dos protagonistas de Visconti, coloca como central a aliança entre esteticidade e dor. Mesmo a beleza aparentemente atemporal de Tazio se situa no espetáculo da morte, que tudo desgasta, mesmo o prazer. Se fosse num quadro, o rosto representado pelos closes fixaria classicamente o modelo a ser contemplado por um só lado, o rosto na sua monumentalidade. Em *Morte em Veneza*, o rosto traduz um momento de suspensão temporal, de beleza fugidia, de fugacidade do desejo.

11

Como no início do filme, estamos num limiar. O filme se inicia com as imagens emergindo lentamente, ganhando peso, materialidade, conforme o navio se aproxima de Veneza. Aschenbach vive também seus últimos momentos, entre a terra e o mar. A praia, outrora repleta de turistas e de alegria, está completamente vazia, tomada pela dor e pela destruição. A câmera fotográfica aparece abandonada. Imagem da morte ou última imagem? Como herança, resta a procura desatenta pelas cidades, por imagens, olhares e corpos que não evoquem apenas o passado, mas novas sensações, novas histórias. Condenado pela beleza, cego num mundo de imagens, quero ver o que Tazio viu ao apontar para o horizonte, e que nós, como Aschenbach, não conseguimos ver, se ainda houver tempo.

12

Volto o filme. Olho uma vez mais o rosto de Tazio imobilizado no vídeo. Levanto da poltrona. Desejo tocá-lo. Não consigo evitar as lágrimas. Desligo a televisão. Tela escura. Sozinho em casa. O céu de Brasília é um oceano escuro. Já não penso mais em Tazio, nem em tantos outros rapazes que não cessam de passar pela minha vida. As imagens vão se misturando. Os nomes se apagando. Durmo um pouco. Pensei que fosse pouco. Mas a noite já terminava. Não há ruídos na casa. Não há ninguém. Apenas o dia querendo nascer.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris: Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. 7e. réimpression. Paris: José Corti, 1942.
- BARTHES, Roland. *Incidentales*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- FLETCHER, Angus. *Colors of mind. Conjectures on Thinking in Literature*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1991.
- MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Walter Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PITOT, Pierre. *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg: Signe, 1972.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- STAROBINSKI, Jean. *La mélancolie au miroir*. Paris: Julliard, 1989.

que, em certa medida, reproduzem entoações tanto do momento histórico do discurso citado quanto do tempo entranhável dos atos criativos, o que me atrai, portanto, é girar em torno das vozes emolduradas (*bounded words*) e, a partir delas, entreouvir, sim, e entrever, também, ecos e vestígios que, como extensões do ser humano, me transportam até o umbral das profundezas desse dilema antevisto por Bakhtin (1992: 290-358) quando intui que o homem não dispõe de um território soberano interno pelo fato de que cada vez que se procura a si mesmo encontra os olhos do outro e é com eles que ele enxerga.

Em outras palavras, o que me interessa é lidar com a idéia de que, no caso de *Carne trêmula*, existe um matiz dialógico que se manifesta através de um conjunto de citações emolduradas que, em razão da multiplicação das molduras, assumem as características do que, na teoria da representação por imagens, denominamos perspectiva em abismo, já que, seguindo neste ponto o pensamento de Aumont (1997: 89), é de se admitir que, se a janela pictórica se abre ao mundo, o cinema vai além não só porque multiplica as janelas, mas também porque as atravessa, porque faz delas lugares de mistério e, sobretudo, porque transforma a geometria dessas aberturas arquitetônicas num processo expressivo de superemolduração. Parto, pois, da premissa de que, se a perspectiva em abismo amplia o campo da visão, a citação em abismo alarga, por sua vez, os alcances da significação e, sendo assim, devo me colocar diante do filme de Almodóvar levando comigo a convicção de que também o texto desse filme não constitui um fenômeno de linguagem soberano. Tenho, enfim, de me enredar numa teia de articulações em que se incorporam as vozes do tempo, da cultura e de certas especificidades de uma comunidade fílmica cujos recursos expressivos configuram, em determinadas passagens da escrita cinematográfica, algumas das características do que aqui denomino citação em abismo.



Para esquematizar de maneira mais precisa os pontos de abordagem e os entrecruzamentos dos fragmentos textuais postos em relação, começo fixando minha atenção neste fotograma das primeiras seqüências de *Ensaio de um crime*. Nele, a instrutora do menino Archibaldo, representada por Leonor Llausás, aparece duplamente enquadrada, o que define, em princípio, uma perspectiva em abismo, modalidade de expressão fílmica que, no caso, demarca,

através da frágil fronteira de uma vidraça, o ambiente interior do quarto em que a

polissemia. Em processos dessa natureza, o signo analógico composto de que fala Monegal assume importante papel, principalmente se se pensa que de "entrada nos enfrentamos ante la disparidad de orden entre el signo lingüístico y el cinematográfico. Así como el primero es arbitrario, y en él el significante mantiene una relación simbólica distanciada respecto a su significado, el segundo se apoya en la analogía perceptiva, sin agotarse en ella. Ello no quiere decir que la analogía no esté codificada, sobre todo culturalmente, pero sí que se altera en ella la relación entre significante y significado." (Monegal, 1993: 116).

jovem e seu pupilo vivem um ritual mágico e o espaço da rua em que um grupo de soldados dispara a esmo suas armas. Tal como se manifesta no fotograma transcrito, o enquadramento define, além da perspectiva em abismo, uma forma de sobremolduração⁴ em que o centro é valorizado. A instrutora, considerando esse aspecto, se transforma em alvo e, assim, não só antecipa uma conseqüência da ação que virá a seguir, mas projeta na lógica dessa mesma ação uma espécie de fatalidade peculiar do acaso cultuado pelos surrealistas.

Por isso, é significativo que, mesmo ao nível do relato, esse gesto da personagem exprima ambigüidade⁵ em razão de fazer parte de uma ação sobredeterminada pela imaginação do menino e pela curiosidade da governanta que, com a estória do poder sobrenatural da caixinha de música que Archibaldo recebera da sua mãe, ativa as fantasias da criança ao forjar a fábula de um rei legendário que, sendo possuidor de um objeto mágico, tinha nesse mesmo objeto um aliado infalível, um aliado que atendia, sem impor nenhum tipo de condição, qualquer desejo do monarca. Julgando-se detentor desses poderes, Archibaldo transmite à caixinha de música seu desejo



de que a instrutora morra e, para tanto, desloca seu olhar da caixinha de música para dirigi-lo, com certo deleite, na direção de quem teria de provar, com seu sacrifício, a autenticidade de sua inventiva estória. Guiado por esse impulso, seu instinto, firme, não lhe permite distinguir a realidade da fantasia e, num gesto resoluto e sádico, mira, com a penetrante ansiedade plasmada no fotograma que se reproduz a seguir, a pessoa que seria, nos reinos da sua imaginação,

sua primeira vítima. A seqüência de planos parece ter sido construída para que o objeto do desejo do menino e o alvo dos fuzis se confundam. Por outro lado, a reiteração, com pequenas variações, de um tipo de plano fechado, aprisiona os atores num espaço significante reduzido em que os gestos e os sentimentos que deles emanam se confinam. Não é difícil, por conseguinte, perceber nesse aprisionamento a fixação de uma fronteira onde



o dinamismo da vida e a imobilidade da morte se confundem. Com a mesma avidez com que o olhar de Archibaldito atinge o seu objeto de desejo, uma dessas balas perdidas perfura o centro do caixilho com vidro que emoldura a personagem para, de repente, hospedar a morte no belo corpo da governanta. Finalmente, o instinto

-
4. Segundo Jacques Aumont, um dos princípios reitores do cinema moderno provém da "enfática designación del centro de uno o varios accesorios que podrían llamarse una *sobremarcado*. Un marco en el marco sería la definición mínima: una ventana, una puerta, en general una arquitectura 'cuadrada'." (Aumont, 1997: 93).
 5. Um tipo de ambigüidade cuja polissemia é estudada muito bem no capítulo quinto do livro de Aumont intitulado *El rostro en el cine* (1998: 81-152).



assassino do menino deixa nas imagens as marcas de ter encontrado sua mais plena realização. Constatase, portanto, que, nesse sutil jogo de coincidências, a realidade e a imaginação se confundem, o que, sem dúvida, configura um dos estilemas⁶ mais característicos da filmografia de Buñuel.

Juan de la Colina e Tomás Pérez Turrent (1996: 166), em suas entrevistas com o cineasta, formulam uma questão acerca da existência de uma relação mais ou menos evidente entre *Ensaio de um crime* e *Belle de Jour*. Nessas duas fitas, as personagens tratam de que a imaginação se confunda com a realidade. Buñuel aceita a interpretação, admitindo, porém, o *a posteriori* da sua concordância. Mas, de qualquer modo, esse traço estilístico decorrente da manipulação poética destinada a embaralhar a realidade e a imaginação já aparece em *Un Chien Andalou* (1928), adquire um inconfundível requinte em *L'Âge d'Or* (1930) e ainda caracteriza algumas das cenas mais significativas do seu único documentário: *Las Hurdes* (1932). Obras que, como os principais estudiosos da produção do cineasta reconhecem, constituem as matrizes forjadoras da inconfundível escritura cinematográfica. Com suas múltiplas e sutis variáveis expressivas, esse estilema passou a ser uma espécie de paradigma na filmografia do genial diretor aragonês, um paradigma que se atualiza em seus filmes através de um constante jogo de autocitação, o que desencadeia um labiríntico processo de citação em abismo. Posso dizer, baseando-me nesse dado, que o fotograma da instrutora à janela encontra, na filmografia de Buñuel, sua primeira moldura-modelo numa das seqüências iniciais de *Un Chien Andalou*, instituindo com sua forma significativa as bases de um diálogo que se

6. Estilema é uma extensão significativa cujas particularidades expressivas caracterizam traços estilísticos de um autor. "Em seus primeiros escritos, Roland Barthes procurou definir o estilo, opondo-o à escritura: segundo ele, o estilo seria o universo idioletal*, regido e organizado por nossa categoria tímica* *euforia/distoria* (= conjunto de atrações e repulsões) que lhe estaria subjacente." (Greimas/Courtès, 1983: 159). No caso de *Ensaio de um crime*, o inseto que aparece numa das cenas das seqüências finais do filme constitui, assim como as formigas de *Un Chien Andalou*, um componente expressivo pertencente a um tipo de configuração utilizado por Buñuel para remeter a conteúdos ambíguos. Tal configuração se apresenta, pois, como um estilema buñueliano, isto é, como uma forma idioletal, entendida esta nos moldes de uma "atividade semiótica, produtora e/ou leitora das significações* - ou conjunto dos textos relativos a isso -, própria de um ator* individual*, que participa de um universo * semântico dado." (Greimas/Courtès, 1983: 225). Considerando o valor de idioleto desse universo semântico dado, o leitor encontrará vários exemplos de como Buñuel construiu muitos dos seus estilemas acompanhando o tratamento que o cineasta dá ao motivo dos insetos em muitos de seus filmes. Sobre o assunto recomendo a leitura do livro *El Mundo de Buñuel*, principalmente do capítulo intitulado *Tras las huellas de Fabre*. (Vidal, 1993: 99-142). Creio que não ser gratuita a afirmação de que Buñuel é, na história do cinema, um dos poucos cineastas que criou estilemas inconfundíveis, principalmente a través de um jogo poético de inversões em que "transforma el objeto en personaje y el personaje en objeto, que cosifica las emociones (Bruno 13) o que analiza el comportamiento de los personajes como quien estudia un insecto y busca en el mundo de los insectos un reflejo del nuestro desnudado de consideraciones antropomórficas (Blot 1167)." (Monegal, 1993: 153).

prolongará até uma das últimas cenas de *Belle de Jour*. Diante de tal constatação, é evidente que Almodóvar, ao enquadrar, em *Carne trêmula*, janelas de modo a construir configurações semelhantes - e até paródicas - às imagens buñuelescas, não está citando apenas passagens de um único filme. Cria, por assim dizer, um mecanismo de supermolduração que transforma a explícita intertextualidade de *Carne trêmula* com *Ensaio de um crime* numa citação em abismo em que se implicam, como tentarei mostrar mais adiante, conotações que expandem as irradiações dialógicas.

Antes de prosseguir na descrição e na apresentação de outros fotogramas das primeiras seqüências do filme - seqüências que pelo fato de funcionar como um prólogo que evoca outro dos estilemas mais marcantes de Buñuel⁷ -, parece-me conveniente situar as imagens nesse eixo vertical que se manifesta numa narrativa quando percebemos que a significação se engendra na articulação dos elementos pertinentes a cada um dos níveis que a constituem. Assim, a ambigüidade detectada na ação da governanta se torna mais aberta quando inserida no contexto da encenação das personagens, já que as imagens de Archibaldo-criança e de sua bela instrutora são reminiscências reavivadas subjetivamente por Archibaldo-adulto no instante em que ele mesmo conta esse episódio da sua infância à freira que dele cuida no hospital.⁸ É evidente que, entrelaçadas essas duas camadas de sentido na instância hierarquicamente superior da narração, a plurissignificação desse processo articulatório cresce ainda mais. O espectador-narratário, de um lado, demora a perceber⁹ que a voz narrativa, nesta passagem do filme, pertence à personagem e, de outro, que os significados dessa mesma voz adquirem uma espécie de entoação subjacente nos enquadramentos que refletem o olhar de Archibaldito e, ainda, que esses sentidos translatos sofrem também alterações nos enquadramentos através dos quais se denuncia a presença de um narrador que sabe mais do que as personagens.

Na imagem da instrutora à janela, o enquadramento nasce de uma posição da câmera que delata o ponto de vista de um narrador externo ao universo das personagens, isto é, de um narrador que se confunde com a figura do autor e, em razão disso,

7. As fitas mais importantes do cineasta se estruturam, sempre, a partir de uma trilogia constituída por um prólogo, uma trama e um epílogo. *Un chien Andalou* inicia tal paradigma e *Esse obscuro objeto do desejo* o completa de maneira definitiva. Referindo-se ao roteiro de *Ensaio de um crime*, Marcel Oms observa: "A la lecture du scénario relativement détaillé, on repère très vite la structure narrative habituelle: un prologue (la boîte à musique offerte à l'enfant par sa mère) et un épilogue (les retrouvailles avec Lavinia dans le parc, au printemps) encadrent le récit fait à la première personne par le héros central du film aux prises avec son double conflit: posséder une femme et en tuer d'autres." (Oms, 1985: 91).

8. Dueñas transcreve assim esse fragmento da narrativa: "La institutriz cuenta a Archibaldo la historia de un rey que era dueño de la caja de música y con sólo desearlo podía conseguir la muerte de sus enemigos. Cuando ella se acerca a la ventana porque oye una balacera, el niño hace funcionar la caja de música. Narración: *El cuento me había impresionado profundamente. Podría yo también, como poseedor de la cajita, disponer de la vida de las personas? Confieso que hice funcionar la caja con el deseo enteramente consciente de hacer la prueba, y miré instintivamente a la institutriz.*" (Dueñas, 1994: 177).

9. Já defendia a idéia, em outra oportunidade, de que, se comparamos os filmes mexicanos de Buñuel com os que ele fez na França, "a ambigüidade, no que tange às fitas mexicanas, propende à implicação, ao passo que nos filmes franceses, ela se explicita com mais freqüência." (Peñuela Cañizal, 1993: 21-2). Talvez essa seja uma das razões que explique a demora do espectador em perceber, nos filmes feitos no México pelo cineasta, essa dimensão poética.

A CITAÇÃO EM ABISMO: BUÑUEL E ALMODÓVAR¹

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Desejo me aproximar de *Carne trêmula* servindo-me da citação explícita que, nesse filme, se faz de *Ensaio de um crime*, uma das fitas mais enigmáticas da história do cinema, pois, nela, a ambigüidade, o fetichismo e a insubordinação aos cânones do melodrama são tão marcantes que, para alguns críticos, caso de João Bérnard da Costa (1982: 90), este filme é a obra máxima de Buñuel. No filme de Almodóvar, a menção a *Ensaio de um crime* se oferece ao espectador através de uma transcrição de fotogramas que, na narrativa da obra do cineasta manchego,² não só integram a narração – as imagens citadas interferem na maneira de contar –, mas fazem parte, também, do relato – as personagens da cena em que as imagens são citadas estão assistindo ao filme de Buñuel a que pertencem tais imagens. Acresça-se que os fotogramas transcritos, além de pertencer a um texto filmico arraigado numa pluralidade de textos, possuem ainda o atrativo das formas iconográficas propícias à manifestação do mistério e da poesia.

Creio que na intrincada imbricação de níveis dos discursos artísticos e, de modo mais específico, nas diversas instâncias que integram o signo analógico composto, entendido, segundo Monegal (1993: 116), como unidade hipotética da linguagem cinematográfica, vale a pena abordar a trama intertextual tecida por Almodóvar e, com isso, criar, talvez, condições que possibilitem a escuta de algumas das vozes que se congregam nesse peculiar processo de dialogismo, pois a dialogia, no dizer de Zavala (1991: 55), supõe a explosão do sujeito, a pluralidade do sujeito múltiplo e, conseqüentemente, a necessidade do outro que se manifesta nos interstícios de um romance ou, no caso, de um filme. Ou seja, com a expectativa de vislumbrar na citação de um texto alheio algo da polissemia³ de que se revestem os enunciados

1- Este trabalho é parte de pesquisa que venho desenvolvendo com bolsa do CNPq.

2. Não utilizo este adjetivo com a intenção de evocar possíveis aspectos pitorescos relacionados com Calzada de Calatrava, cidade natal do cineasta, localizada na provincia de Ciudad Real, pertencente à comunidade autónoma de Castilla – La Mancha. Embora seja inevitável que, por razões geográfico-idiomáticas, tal acepção do termo se infiltre no processo de qualificação, minha intenção, neste contexto, é a de invocar conotações em que as vozes do dialogismo se aderem aos signos. Nessa perspectiva, manchego, por exemplo, lembra o início de Dom Quixote e, para quem acompanha de perto as entrevistas de Almodóvar, lembra também a dimensão infausta que nelas se reitera como se pode constatar nas metáforas destas declarações: “La Mancha es un pueblo muy dramático. Para mí, la imagen del manchego es la de un señor que el único espejo que tiene es el agua del pozo. En la Mancha ha habido y sigue habiendo mucho suicida.” (García de León/Maldonado, 1989: 32). Além disso, la Mancha significa, etimologicamente, terra seca e lugar de passagem, conflito entre mouros e cristãos, diálogo essencial na cultura espanhola e, conseqüentemente, no cinema de Almodóvar e de Buñuel.
3. Não se deve perder de vista que, nesse jogo de citações de textos alheios, o fato de ambos os cineastas terem feito seus respectivos filmes a partir de adaptações de obras literárias repercuta, sem dúvida, na

reporta o relato aos domínios da onisciência ou, melhor dizendo, aos domínios de um narrador em terceira pessoa que manipula as personagens de acordo, no caso de Buñuel, com seus interesses estéticos e éticos. Isso permite afirmar que, comparando, pois, os pontos de vista pertinentes aos enquadramentos da instrutora à janela e das imagens da pessoa da instrutora vistas por Archibaldito, os dois focos narrativos não só estabelecem um diálogo a partir de enunciados cujos conteúdos são, em princípio, diversos, mas estruturam também um diálogo entre as vozes de dois narradores diferentes ou, dito com os termos de Gaudreault (1989: 97-105), entre as vozes de um narrador e de um “mostrador”.

No caso de *Ensaio de um crime*, o narrador se manifesta através da voz de Archibaldo. Em seus relatos à freira e ao delegado, ele nos conta suas frustrações, fala de seu incontornável desejo de matar e quer nos convencer, usando a autoridade do delegado como sinédoque da lei, de que ele é um autêntico criminoso e, por isso, merece ser condenado. Ao contrário, o “mostrador”, assumindo a condição de instância fundamental da narrativa, modula as diferentes manifestações da encenação, pois, sendo uma instância plural a que se subordinam as linguagens do roteiro, da iluminação, da gestualidade dos atores, da posição da câmera e da decupagem do espaço, para não citar outras, trata de induzir o narratário, o espectador do filme, à idéia de que os atentados da imaginação nunca podem ser considerados como sendo criminosos. Nesse confronto entre a “voz escritural” de Archibaldo e a “voz conformada com os signos analógicos compostos” da linguagem filmica acionada pelo “mostrador”, institui-se, portanto, um processo dialógico¹⁰ cuja característica essencial parece, nesta ocasião, ser a discordância.

Se, de um lado, as palavras de Archibaldo possuem significados claros, de outro, as imagens dos objetos, do espaço, das personagens ordenadas pelo “mostrador” parecem estar a serviço da construção de uma narração ambígua.¹¹ Assim, a voz escritural do relato do protagonista fica, em vários momentos, circunscrita a uma iconografia em que se manifestam, de maneira mais ou menos sutil, traços característicos de configurações imagéticas típicas dos dois primeiros filmes surrealistas do diretor. No caso, por exemplo, do imaginado assassinato de Patricia Terrazas (interpretada por Rita Macedo), as fantasias de Archibaldo citam com deliberado requinte aspectos das conhecidas imagens do famoso prólogo de *Un Chien Andalou*. A voz de Archibaldo se emoldura com um flashforward e um flashback,¹²

10. Para Bakhtin, as “personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, a partir de posições privadas, e seus pontos de vista, de um modo ou de outro, são limitados (elas sabem menos do que o autor). O autor, por sua vez, situa-se fora do universo representado (fruto de sua criação). Ele pensa todo esse universo a partir de uma posição dominante e qualitativamente diferente. Por fim, todas as personagens e seus discursos não são mais que objetos que demonstram a atitude do autor (e do discurso do autor). Contudo, os planos do discurso das personagens e do discurso do autor podem entrecruzar-se, em outras palavras, pode estabelecer-se uma relação dialógica.” (1992: 344).

11. Creio que essa ambigüidade, como perspicazmente Xavier Bermúdez assinala, se particulariza pelo fato de que em “Buñuel una bicicleta, unas flores, una mesa, una guitarra, un acto manual, una herida, un pañuelo blanco, etcétera, además de tener un valor de uso, otro de intercambio (y, naturalmente, una determinada presencia material), son un precipitado de lo reprimido y/o de lo inconsciente.” (2000: 54).

12. Não devemos ignorar que o flashback, como afirmar Maureen Turim, “is a privileged moment in unfolding that juxtaposes different moments of temporal reference. A juncture is wrought between

recurso que confere, ao se articular com os elementos iconográficos da cena, características calidoscópicas à estruturação da narração, ao jeito de o “mostrador” elaborar um signo analógico estruturado tendo em mira, ao que parece, a produção de um efeito onírico,¹³ de um efeito, enfim, em que os objetos do mundo do cotidiano se confundem com visões fantasmagóricas.

Por outro lado, o olhar de Archibaldo, considerando as direções que lhe são traçadas pelos enquadramentos, emoldura o corpo de suas pretensas vítimas. Mas, com relativa frequência, esses corpos se emolduram ainda com elementos fetichistas, como se constata na imagem construída por Buñuel para provocar o voyeurismo e que, certamente, tem nas belas pernas da instrutora uma configuração paradigmática, uma configuração que se reitera nos principais filmes do cineasta tendo, ao que parece, uma de suas formas matriciais neste fotograma cujo enquadramento cria um tipo de plano que obriga o olhar do menino Archibaldito a seguir o rumo dos movimentos centrípetos. Os traços fetichistas dessa imagem formam um paradigma iconográfico de que se serve Luis Buñuel em seus principais filmes. Citar a imagem de maneira explícita como faz Almodóvar em *Carne trêmula* não significa tão somente reproduzir um fotograma para inseri-lo no texto de um outro filme. A citação, no caso, é muito mais abrangente, pois, entre outras coisas, supõe reavivar o paradigma a que a imagem pertence, evocar outros filmes, conformar, por conseguinte, uma citação em abismo. Ao proceder assim, o cineasta manchego vincula os signos analógicos compostos da linguagem de sua fita a uma pluralidade de significações, a uma polissemia que se torna mais rica ainda quando se percebe que os sentidos de boa parte das imagens fetichistas estão atrelados



present and past and two concepts are implied in this juncture: memory and history.” 1989, 1. Essa dicotomia é responsável pela estruturação de passagens ambíguas: lembre-se que quando Archibaldo conta momentos da sua infância as imagens mostradas no mesmo instante em que ouvimos sua voz ilustram conceitos históricos - o álbum de fotografias da revolução - e aspectos da memória - as imagens de Archibaldito e sua família. Essa mesma autora, considerando as duas dimensões do flashback no âmbito do melodrama e do film noir, trabalha com a idéia de que elas se sobrepõem a vários níveis, e diz: “Voice-over often plays a fundamental role in both genres, at least as a lead-in to the flashback. Though crime is usually thought to be province of film noir, psychological melodrama also often concern crime that are being investigated. The bleakness of tone, and sometimes even the high contrast lighting, the decor, and the camera angles associated with film noir are used in the psychological melodrama, so much so in the case of *Mildred Pierce*, for example, that this film is often considered as part of the film noir genre. As we shall see, a thematic of evil, particularly associated with women, informs both genres, giving many of the narratives a more or less misogynist aspect.” (1989, 143). Sem dúvida, Buñuel se vale de tais recursos, mas os manipula de maneira muito diferente em *Ensaio de um Crime*.

13. Vidal percebeu muito bem todo esse processo quando assinala: “Otro elaborado efecto preliminal tiene lugar en la secuencia onírica en que se nos muestran mediante un *flashforward* (premonición dentro del *flash back* que abarca buena parte de la película) las intenciones de Archibaldo en casa de

a figuras metafóricas comprometidas com esses obscuros conteúdos que, na poética de Buñuel, oscilam entre a exterioridade e a interioridade, sem ficar, porém, no limiar de qualquer concatenação determinada exclusivamente pelo racional.

Creio, por conseguinte, que se a imagem fetichista se apresenta, no plano do relato e das ações, como um objeto para o qual convergem os desejos das personagens – e dos espectadores –, na instância da narração, em contrapartida, essas mesmas imagens se revestem de significados metafóricos que fornecem pistas da mundividência do “mostrador”, mas que, sobretudo, irradiam ambigüidades que se espalham, retroagindo, por todas as camadas do texto filmico propriamente dito. Parece-me importante, nessa perspectiva, ressaltar que, nessa urdidura de significações, o fetichismo do fotograma acima transcrito se prende, em termos de conteúdo, ao universo metafórico que, a partir do jogo da exterioridade e da interioridade, se insinua no enquadramento da instrutora à janela.

Pela lógica do relato e das ações, a bela governanta se aproxima da vidraça movida pela curiosidade, pela vontade de saber algo do que acontece no espaço exterior, na rua em que homens armados de fuzis disparam a esmo. A curiosidade de Archibaldito, no entanto, não é essa: ele se sente atraído pelo misterioso poder que se aninha, por assim dizer, no interior da caixinha de música. Essa tensão dramática – ou melodramática –, contudo, não parece perturbar o “mostrador”, já que, como narrador fundamental, há indícios de que está mais interessado em suspender o conflito dramático para desviar a atenção do espectador-narratário rumo a outra coisa. Agindo assim, esse narrador fundamental cria as condições necessárias para que, no plano da narração, surja a poesia.¹⁴ Com a finalidade de deixar em evidência um desses indícios, reproduzo, mais adiante, o fotograma de *Ensaio de um crime* que representa o instante em que a instrutora recebe o impacto da bala. No furo feito na vidraça por um projétil que provém de um espaço exterior, fica a marca através da qual se pressente a presença da metáfora que, em termos de significação, emoldura a isotopia em que pretendo fundamentar uma interpretação do filme que me permita entender melhor a fita de Almodóvar. Não perseguirei, como Alejandro Yarza faz (1999: 182-91), a trajetória alegórica de *Carne trêmula* e os compromissos que ela tem com o contexto político da história recente da Espanha, embora não os descarte totalmente. O que me interessa, nesta oportunidade, é pôr em evidência as modalidades intertextuais que nascem das particularidades dos dois fotogramas que a seguir cotejo.

Patricia Terrazas, y que no son otras que asesinarla degollándola con una navaja de afeitar. En cierto modo se trata de una autocita del ojo cortado de *Un perro andaluz*. En primer lugar se muestra la navaja abierta; después el ojo iluminado en diagonal (la dirección más violenta y tensa, en contraste con verticales y horizontales); y luego, en el área del fotograma donde se acaba de ubicar el ojo, aparece la boca abierta, que lanza un grito de terror; como colofón, la navaja chorreando sangre. Ahora no se corta el ojo en el fotograma, sino en el cerebro del espectador, donde entra en colisión con la navaja mediante el montaje.” (1993: 87).

14. Algo disso, embora levando em conta também outras conotações, foi observado por Bernadette Lyra quando afirma: “A repetição procura o que o relato não inscreve. Assim, a insistência repetitiva da não-consumação dos assassinatos idealizados por Archibaldo acaba por provocar o curto-circuito da consumação do desejo. O motivo da ligação narrativa atinge o motivo da não-ligação. Dessa forma, quando o relato para, exerce a mecânica reguladora que empurra a narração.” (1993: 74).



A bala, como sinédoque da revolução – historicamente da revolução que derruba a ditadura de Porfirio Díaz –, entra não só no corpo da instrutora, mas no interior desse espaço em que vive uma família porfirista. Sabe-se – e Buñuel se encarregou de divulgar isso em várias oportunidades e de maneira especial a José de la Colina e a Tomás Pérez Turrent (1996: 161-2) – que o cineasta não tinha vocação para

desenvolver um cinema comprometido com os contextos sociais. No caso de *Ensaio de um crime*, o que lhe interessava “era la obsesión del personaje”. Tudo indica ser a transformação desse mundo fechado da família burguesa o que o cineasta pretende representar. Nesse caso, a referência à revolução mexicana ganha no filme a conotação de que só teremos um efeito positivo no intante em que as mudanças passem a se fazer sentir no interior dos seres humanos e, em especial, no interior da família burguesa. Entretanto, essa interioridade constitui, no filme de Buñuel, um pretexto, pois o que o cineasta persegue é sempre o obscuro objeto do desejo e, sendo assim, a interioridade da família funciona como o termo de partida de uma metáfora – de uma espécie de metáfora epistemológica – destinada a significar aspectos do inconsciente, como um espaço simbólico rico em detalhes aproveitáveis para a construção de figuras poéticas capazes de penetrar mais fundo no mundo do subliminar.

Considerando o exposto quanto à construção da narrativa de *Ensaio de um crime* e à figura metafórica que se forma em torno do itinerário do projétil, é surpreendente constatar como Almodóvar, em *Carne trêmula*, segue de perto o filme de Buñuel. Na seqüência subsequente ao prólogo – parto de Isabel no ônibus –, quando Víctor entra no apartamento de Elena sem o seu consentimento, vemos, conforme se constata no fotograma transcrito, que, no momento em que a jovem decide reagir de maneira mais violenta, a televisão está nos mostrando uma das cenas do prólogo de *Ensaio de um crime*. Essas imagens citam de maneira explícita a obra de Buñuel, mas, ao mesmo tempo, a citação assume, como se fosse um flashforward, funções ao nível da narração. Ela antecipa o “ensaio de um crime” que será visto logo a seguir, na seqüência em que os dois policiais adentram o apartamento.

É preciso lembrar que o prólogo de *Carne trêmula* não só é uma citação das passagens iniciais do filme de Buñuel. O album de fotos folheado por Archibaldo se reporta a uma situação de excepcionalidade semelhante, em certa medida, à que Almodóvar retrata ao reproduzir o texto do decreto do governo franquista. Além disso, essa viagem noturna do ônibus durante o parto¹⁵ evoca algo das imagens de *La Ilusión Viaja en*



15. Yarza interpreta assim o nascimento de Víctor: “Ha nacido el libertador, el Mesías victorioso, el enviado que viene a salvar a los personajes de la opresión en que viven. Ahora bien, como veremos, este Mesías no es el Jesucristo tradicional que propone la autorresignación y la mortificación de la carne y del espíritu como vía redentora, sino un Anticristo liberador que viene a extraer la culpa del corazón de los españoles, rescatándolos de la red de esclavitudes personales en la que se ven sometidos.” (1999: 183-4).

Tranvía. Isso não é um fato isolado. Dentro do ônibus, quando a acompanhante de Isabel corta o cordão umbilical com os dentes, a imagem da boca manchada de sangue lembra imagens do famoso sonho de *Subida al Cielo*. Ou seja, Almodóvar deixa claro seu conhecimento da filmografia de Buñuel,¹⁶ dado que faz com que suas citações em abismo tenham uma maior força irradiadora e, claro, hoje temos de admitir que a leitura de *Carne trêmula* depende, se queremos aprofundar suas significações intertextuais, do conhecimento que o leitor-narratário tenha dos principais filmes mexicanos de Buñuel.

A relação intertextual entre o último filme de Almodóvar e o já clássico filme de Buñuel é muito forte, em razão, muitas vezes, das citações explícitas e, outras, de citações que implicam matizes temáticos ou, mesmo, estruturas expressivas. Assim, na seqüência inicial do entrevero entre Elena e Víctor, encontramos, como em *Ensaio de um crime*, imagens que se reportam à infância. Tal ocorre, por exemplo, neste fotograma em que se representa uma foto da primeira comunhão de Elena. Uma foto, diga-se de passagem, construída numa perspectiva em abismo que denuncia ambientes da infância da personagem e, ainda, códigos relativos à cultura em que essa personagem foi educada.

Por outro lado, a encenação, principalmente no que se refere ao comportamento das personagens e à



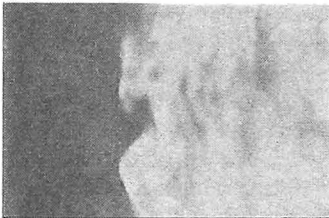
direção dos seus olhares, traz à mente do espectador-narratário enquadramentos e expressões que caracterizam a mise en scène de Archibaldito no instante de transferir para a caixinha de música seus desejos de matar a instrutora. Não é só, portanto, a temática, mas certos traços dos estilemas buñuelescos que se reproduzem com certo requinte no filme de Almodóvar. Se o olhar de Archibaldito expressa resolução, também o de Elena, que tinha visto na telinha da televisão a imagem em que aparece escrito o título do filme de Buñuel, exprime também certa firmeza no momento em que planeja desfazer-se de Víctor, firmeza reiterada em sua entrega ao entrevero como se constata neste fotograma.

16. Em declaração a Nuria Vidal, o diretor de *A lei do desejo* diz: "Fassbinder y Buñuel son dos fantasmas que me van a perseguir toda mi vida. Aquí me lo dicen menos, pero fuera es un estribillo constante. En principio, no me preocupa mucho. Y además, si bien no me siento nada afín a Fassbinder, sí que me reconozco en muchas cosas de Buñuel. De entrada, tenemos raíces comunes. Los dos hemos nacido en España, los dos somos de pueblo y tenemos una formación cultural que parte de los mismos presupuestos. Los dos somos sordos. Lo que pasa es que Buñuel es uno de los genios de este siglo y la sustancia de los genios no tiene nada que ver con los demás mortales. La verdad es que la vara está demasiado alta, y por eso no me gusta que me comparen con él porque siempre salgo perdiendo. Mis películas tienen relación con la etapa mexicana de Buñuel, pero son muy diferentes, creo que se puede hablar de ellas sin citar a Buñuel." (1989: 230).

As ambigüidades de que se serve Buñuel na narração são também utilizadas por Almodóvar. O fato de que Elena tenha visto a imagem do título do filme antecipa, como se comprova no desenvolvimento do relato, que o crime a ser cometido não é precisamente o que ela poderia ter feito ao disparar o revólver em sua briga com Víctor. O crime é outro e o relato se encarrega de explicá-lo, na voz das personagens, no momento oportuno. O jogo de flashforward e flashback alcança nos dois cineastas semelhanças impressionantes. Para ilustrá-las transcrevo, em primeiro lugar, este fotograma:



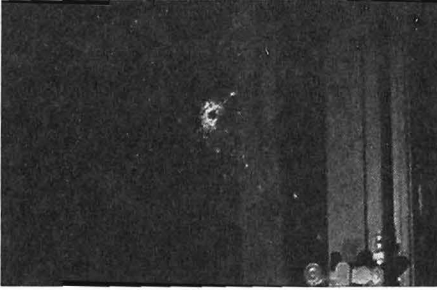
Aí se representa a visão que Archibaldo tem de Lavinia através da chama de uma vela, na cena em que Archibaldo se encontra com ela num restaurante da cidade do México. Tal visão, considerada no plano da narração, funciona como uma espécie de flash-forward, pois antecipa a morte de Lavinia-manequim na fogueira e confere à narração um extraordinário poder de projetar no relato matizes de sentido extremamente sutis. Assim, contraposto aos três grandes flash-backs que determinam a estrutura narrativa do texto filmico, esse rosto de Lavinia entre as chamas, conota uma espécie de purificação libertadora da mulher, já que, como Bermúdez observa (2000: 148), as tragicômicas andanças de Archibaldo pelos domínios da condição feminina denunciam, no fundo, a construção de um estratagema montado com o propósito, mais ou menos consciente, de arrancar as mulheres de sua vida das garras do patriarcado. No caso, a metáfora, que se manifesta no fotograma reproduzido, acolhe também significados sardônicos, tão freqüentes na retórica de Buñuel. Em *Carne trêmula* encontramos uma configuração semelhante neste fotograma pertencente à cena em que Clara se livra, finalmente, de um marido machista e intransigente:



Tal enquadramento constitui, também, no plano da narração, um flash forward que antecipa a morte da personagem confirmada pelo relato em seqüências posteriores.

Em suma, creio que nesse jogo de relações intertextuais, tanto no plano da intertextualidade material quanto ao da intertextualidade estrutural¹⁷ cria-se um matiz dialógico determinado por essa técnica de citar em abismo que o espectador-narratário poderá comprovar através de uma comparação meticulosa dos respectivos textos dos dois cineastas. Esse dialogismo sobredeterminado pelas citações em abismo marca uma espécie de diálogo em concordância entre ambos diretores, um diálogo cujos sentidos mais

17. Utilizo a distinção estabelecida por Plett em seu ensaio *Intertextualidades* (1993: 69). Para este autor, a intertextualidade material é de natureza morfológica e ocorre quando um signo representa materialmente a forma do signo citado. Em contrapartida, a intertextualidade estrutural resulta da construção de um texto que reproduz, com certo grau de fidelidade, as regras de um outro texto por ele citado. Claro que, em certas passagens de *Carne trêmula*, essas duas modalidades intertextuais se imbricam e formam um terceiro tipo de intertextualidade e é nela que a cita em abismo se manifesta com mais freqüência.



profundos se manifestam na estruturação de metáforas epistemológicas praticamente idênticas. Refiro-me a essa metáfora que, em *Ensaio de um crime*, conquista sua expressão na imagem da vidraça perfurada por uma bala e que, em *Carne trêmula*, reitera essas mesmas características expressivas, como deixa em evidência este fotograma.

A discussão do conteúdo de cada uma das metáforas poderá nos colocar diante de sentidos diferentes – no filme de Buñuel a bala procede do mundo exterior e, no de Almodóvar, do interior. Mas, de qualquer modo, o importante no estudo da intertextualidade assinalada parece-me ser a idéia dessa metáfora do desejo como força transformadora do indivíduo ou do social.¹⁸ Mesmo inserida num contexto mais amplo como é o da adaptação dos romances de Rodolfo Usigli e de Ruth Rendell, a metáfora do desejo se constrói a partir do aproveitamento de objetos que garantem uma intertextualidade material que aponta para certas particularidades das obras literárias – a navalha na obra de Usigli (1987: 7) e a janela no romance policial de Rendell (1995: 9) – e, logo a seguir, alteram os sentidos denotados dos textos de ficção para montar intertextos estruturais em que o principal personagem termina sendo o desejo, algo que na obra do escritor mexicano e da romancista inglesa não ocorre. Nesse processo, Buñuel e Almodóvar, cada um à sua maneira, se autocitam e, ao proceder assim, assumem, já antes da realização de seus respectivos filmes, a atitude de valorizar a citação em abismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. 1997. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
 AUMONT, Jacques. 1998. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
 BAKHTIN, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
 BERMÚDEZ, Xavier. 2000. *Buñuel: espejo y sueño*. Madrid: Editorial Tarvos.
 COLINA, Juan de la/ PÉREZ TURRENT, Tomás. 1996. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Arte e Imagen.
 COSTA, João Bérnard da. 1982. *Da vida e obra de Luis Buñuel*. In: *Ciclo Luis Buñuel*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
 DUEÑAS, Iván Humberto Ávila. 1994. *El cine mexicano de Luis Buñuel. Estudio analítico de los argumentos y personajes*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
 GAUDREAU, André. 1989. *Du littéraire au filmique*. Paris: Meridiens/Klincksieck.
 GREIMAS, A.J. e COURTÈS, J. 1983. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix.
 KENDELL, Ruth. 1995. *Carne trêmula*. Barcelona, Plaza & Janés Editores.

18. Depois de *Carne trêmula*, não é mais defensável, hoje em dia, a idéia de que “las analogías de Almodóvar con Buñuel no dejan de ser bastante superficiales...” (León/Maldonado, 1989: 152).

- LEÓN, María Antonia García de & MALDONADO, Teresa. 1989. *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real: Diputación Porvincial.
- LYRA, Bernadette. 1993. *A morte imaginada*. In: *Um jato na contramão. Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva.
- MONEGAL, Antonio. 1993. *Luis Buñuel de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos.
- OMS, Marcel. 1985. *Don Luis Buñuel*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. 1993. *O obscuro objeto da ambigüidade*. In: *Um jato na contramão. Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva.
- PLETT, Heinrich. Intertextualidades. In: *Criterios*, Casa de las Américas, Habana, 1993.
- TURIM, Maureen. 1989. *Flashback in Film*. New York: Routledge.
- USIGLI, Rodolfo. 1987. *Ensayo de un crimen*. México: Aguilar, León y Cal Editores.
- VIDAL, Agustín Sánchez. 1993. *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- VIDAL, Nuria. 1989. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Ediciones Destino.
- ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Madrid: Espasa Calpe.
- YARZA, Alejandro. 1999. *Un canibal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.

NOTAS PARA UMA TEORIA DO ESPECTADOR NÔMADE

FERNANDO MASCARELLO

Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Não há qualquer exagero em se afirmar que é o espectador o tema dominante, ou condutor, da teoria do cinema nos últimos trinta anos. Da inovadora intervenção de Jean-Louis Baudry, em torno do sujeito-espectador transcendental, ao contemporâneo debate entre os Estudos Culturais e o cognitivismo, a história da teoria, durante esse período, pode ser narrada em termos de seu infatigável esforço em prover resposta às indagações envolvendo a relação entre as audiências e a obra e instituição cinematográficas.

Nesta relação, o cinema popular, de entretenimento, ocupa lugar de destaque. Os teóricos da década de 70 se empenham em fundamentar sua condenação, desde uma ótica modernista e revolucionária que reúne semiologia, althusserianismo e lacanismo. O cinema dominante (ou suas formas textuais) é visto como elemento de subjetivação do espectador à ideologia do capitalismo. Datam deste período, além dos escritos de Baudry, as formulações hoje igualmente clássicas do segundo Christian Metz, de Laura Mulvey e de Stephen Heath.

Já a teoria dos anos 80 e 90 se caracteriza pela revisão dos excessos cometidos pelos ensaístas de *Cinéthique*, *Cahiers* e *Screen*, reavaliando e heterogeneizando a compreensão do espaço configurado por cinema popular e seu espectador. Isto sucede particularmente no cenário anglo-americano, em que os Estudos Culturais, representados por suas vertentes etnográficas, feministas e historiográficas, entre outras, aparecem como corrente teórica mais influente. Estes teóricos e pesquisadores são responsáveis pela derrocada do pressuposto central da reflexão dos anos 70, seu absoluto determinismo textual, que é substituído por um esquema conceitual em que o contexto de recepção da obra passa a ser privilegiado. Como consequência, abandona-se a concepção de um espectador passivo unilateralmente produzido pela instância do texto, e se reconhece a capacidade das audiências de negociação com o filme hollywoodiano. Além disso, nos últimos anos, a escola cognitivista liderada por David Bordwell e Noël Carroll lança um pesado ataque aos fundamentos psicanalíticos e ideológicos da *Grand theory* do pós-68, que em seu entender sobrepõe por meio do culturalismo.

Os avanços alcançados são certamente significativos, mas até o momento não trazem ao problema soluções teóricas plenamente satisfatórias. Mesmo nas formulações mais pluralistas, a discussão parece seguir pautada (e reduzida) por vários dos parâmetros projetivos – políticos, estéticos e morais – usados pela teoria modernista, os quais tendem a ver com desconfiança os prazeres experimentados

com a produção *mainstream*. Por exemplo, a aceitação teórica destes prazeres, por parte dos Estudos Culturais, é sempre vinculada ao exercício, pelo espectador, de estratégias de resistência política aos valores expressos nos filmes ou a elementos presentes em seu contexto de recepção. Mas os parâmetros projetivos são insuficientes para responder por todas as nuances da relação entre o cinema de massa e suas platéias, tão determinada por elementos não-rationais e a-progressistas, como a mistificação, a alienação e a celebração.¹

Isso não bastasse, se estabelece na pós-modernidade o aprofundamento de uma certa tendência nomádica, por parte das audiências, quando de sua aproximação à produção filmica. Mais e mais, se verifica um consumo plural e relativizador, implementado por um espectador que não hesita em transitar entre as mais diferentes cinematografias em busca da satisfação de desejos múltiplos, muitas vezes contraditórios e paradoxais. O que só faz incrementar o distanciamento entre os comportamentos espetatoriais e as metáforas teóricas que têm pretendido compreendê-los.

Cinema and spectatorship, recente livro de Judith Mayne, é um exemplo revelador das lacunas que a teoria segue apresentando. A autora pretende, ao desenhar um oportuno panorama dos estudos do espectador do pós-68 aos anos 90, sugerir perspectivas para a superação dos impasses observados depois de quase três décadas. Mas termina por produzir, ela mesmo, mais um sintoma das dificuldades da teoria. Na seção introdutória de seu livro, Mayne surpreende e promissoramente relativiza o conceito de qualidade, reconhecendo os impulsos paradoxais envolvidos na atividade do espectador:

(...) uma atividade espetatorial "informada" pode apenas aumentar o desejo por filmes de melhor qualidade. Mas tudo depende, é claro, do tipo de qualidade que se procura. Posso ser uma espectadora informada, mas isso não diminui meu prazer com aquilo que alguns consideram produtos inferiores, como os filmes de Arnold Schwarzenegger. Ao invés disso, o estudo da espetatorialidade tem-me feito reconhecer, através da experiência mais banal do dia-a-dia, os tipos de impulsos contraditórios que conformam o prazer. Pois mesmo que o feminismo, por exemplo, constitua parte integral da minha vida diária, tenho fantasias um tanto peculiares (peculiares, quero dizer, para meus amigos e família; não para mim) a respeito da adolescência masculina às quais Schwarzenegger dá perfeita expressão. A atividade como espectadora é um dos poucos setores em minha vida onde as atrações pela adolescência masculina e pela poética feminista de vanguarda coexistem lado a lado. Porque a abordagem de Chantal Akerman ao espectador, por exemplo, me envolve de formas diferentes, mas tão satisfatórias, como a de Arnold Schwarzenegger.²

Mayne consente, de modo quase confessional, nos prazeres contraditórios e regressivos do espectador, algo raramente visto nos estudos de cinema. Mas seu leitor lamenta que ela não examine mais detidamente, em capítulo algum do restante do

1. A este respeito, ver, especialmente, Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris: Minuit, 1956).

2. Judith Mayne, *Cinema and spectatorship* (Londres: Routledge, 1993), p. 3.

livro, tais aspectos do comportamento espectral, deles retirando todas as implicações teóricas, especialmente no que diz respeito à possibilidade de adesão descomprometida ao texto fílmico dominante. A obra é valiosa ao propor que, na tensão entre as “teorias da homogeneidade” dos anos 70 e as “teorias da heterogeneidade” dos anos 80 e 90, é que se deve buscar compreender a relação do espectador com o filme popular. Mas o desconhecimento deliberado, ao longo do texto, destes aspectos polêmicos reconhecidos na abertura, é sintomático dos impasses que o próprio estudo deseja mapear. Como resultado, tem-se a falsa impressão de que o problema trazido encontra teorização adequada, ou, até mesmo, que pautava a totalidade da reflexão.

A atração de Mayne pelos filmes de Chantal Akerman e Arnold Schwarzenegger configura, justamente, o nomadismo espectral mais e mais presente nas platéias contemporâneas. Em seu depoimento, pode-se inclusive localizar um dos elementos fundantes desta índole nômada. Consiste em uma estratégia de acesso aos filmes sustentada sobre a intensa relativização dos juízos políticos, estéticos e morais. A valoração fílmica com base nestas categorias racionalistas é remetida desde o plano do necessário para o do contingente, o que torna possível um total comprometimento, ainda que pontual, com a dimensão do não-racional e do a-progressista. Em função desta provisoriade, não há que falar em concessões permanentes aos valores contidos nos textos fílmicos. O espectador que ruidosamente mastiga suas pipocas no filme de Schwarzenegger é o mesmo que em silêncio digere as lições da película de Glauber.³

A omissão teórica de Mayne quanto ao problema que ela própria identifica (e este é o seu grande mérito) vem atestar o recrudescimento pós-moderno de certos hiatos da teoria do espectador, em função da preponderância agora assumida pelo plural, o paradoxal, o pontual. São estas categorias, precisamente, que caracterizam os “impulsos contraditórios que conformam o prazer” referidos por ela, e explicam, portanto, a intensificação contemporânea dos modos nômicos de espectralidade. O resultado irônico disso tudo, como sugere a descontinuidade entre a Mayne pensadora e a Mayne espectadora, é a possibilidade de que os teóricos de fim de século não estejam dando conta de suas próprias atitudes espectoriais.

Creio que as soluções para estes impasses e reduções devem ser buscadas, à maneira do próprio nomadismo espectral, na relativização, programática, da prioridade política/estética/moral da teoria, de modo a possibilitar compreensões mais autorizadas dos múltiplos prazeres do espectador com o cinema popular. Com isso, a abordagem teórica poderia ser pluralizada, para prover um acesso aos fenômenos não-racionais, à margem do projetivo – que constituem parcela fundamental dos

3. Assumo os riscos de utilizar operacionalmente a velha dicotomia modernista cinema dominante/contracinema, tanto aqui (Schwarzenegger/Glauber) como em meu emprego sistemático e equivalente dos conceitos de cinema popular, dominante, hollywoodiano, *mainstream*, comercial, de massa ou de entretenimento. O essencialismo da oposição binária alta/baixa cultura é evidentemente um dos alvos preferenciais da crítica culturalista a partir dos anos 80. Quero crer, porém, que talvez seja preciso uma paulatina transição, inclusive no plano vocabular, para que se complete a superação da dependência para com estas definições operacionais. Ou talvez se imponha, paradoxalmente, o reconhecimento de que elas são imprescindíveis, integrantes de um cotidiano cultural que, com certeza, dispensa uma atitude teórica permanentemente inserida no politicamente correto.

movimentos da audiência – sem o imperativo da mediação redutora do político/estético/moral. Igualmente, se poderia melhor abordar a relação complexa, paradoxal, que sucede entre estes aspectos racionais e não-rationais, progressistas e a-progressistas da espectacularidade. Isso tudo construiria novas e necessárias frentes de estudo, ao mesmo tempo em que não implicaria abandono completo, mas apenas pontual, dos parâmetros projetivos e racionalistas.

No presente texto, pretendo tanto reclamar a necessidade desta relativização/pluralização, como já propor uma dessas novas frentes de trabalho. Mais especificamente, desejo indicar, esquematicamente, as possibilidades de uma crítica das teorias contextuais da recepção, surgidas no âmbito dos Estudos Culturais, pelo pensamento de Michel Maffesoli, entendido como uma sociologia do “contexto” pós-moderno de recepção da produção filmica. Por meio de uma abordagem maffesoliana, relativista e pluralista, ao contexto de recepção estudado pelas teorias culturalistas, creio que é possível contemplar mais afirmativamente os elementos a-progressistas e não-rationais presentes na relação de fascínio entre o cinema popular e seu espectador – especialmente em seu exacerbamento contemporâneo sob a forma do nomadismo espectadorial cada vez mais corrente – e sugerir, a partir disso, uma revisão epistemológica do reducionismo ao político operado pelo culturalismo.

De modo a alcançar estes objetivos, promovo, inicialmente, um mapeamento dos avanços já obtidos, nas décadas de 80 e 90, no sentido da heterogeneização da concepção teórica do espectador cinematográfico. As várias fases deste processo, que a meu ver pode ser compreendido no horizonte de um deslocamento das preocupações teóricas que conduz do texto ao contexto de recepção, como categorias metodológicas, eu abordo sucessivamente na seção 2 (progressivo abandono do textual pela teoria dos anos 70), 3 (desenvolvimento do contextualismo dos Estudos Culturais ao longo dos anos 80) e 4 (influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do espectador cinematográfico). Na seção 5, examino os três fenômenos histórico-teóricos que, ao final deste processo de heterogeneização, entendo que seguem impedindo uma compreensão mais plural e abonadora da relação espectador/cinema popular. Na seção 6, finalmente, apresento a proposta de crítica do contextualismo culturalista pelo pensamento de Maffesoli.

ANOS 70: DESLOCAMENTO DO TEXTO AO CONTEXTO

Qualquer avaliação da presente relação da teoria com o cinema popular deve iniciar reconhecendo a significativa heterogeneização já ocorrida desde a década de 70. O “pós-68”, entendido como o intervalo entre a criação da revista *Cinéthique*, em 1969, e a publicação dos ensaios clássicos de *Screen* entre 1975 e 1976, é a época de maior homogeneidade teórica na história dos estudos de cinema. Esta homogeneidade tem duplo aspecto: resulta, por um lado, da canonização das escolhas epistemológicas (totalização, essencialismo, binarismo) e disciplinares (o amálgama estrutural/pós-estrutural de semiótica, althusserianismo e lacanismo); e promove, por outro, a redução da relação cinema popular/espectador ao *status* de um evento determinado *a priori*, pelo texto ou dispositivo filmico, à revelia do espectador concreto – absolutamente apassivado – e da história. O processo de heterogeneização se estabelece como revisão do cânone teórico da década de 70, vindo oferecer sua

contrapartida a esta dúplice homogeneidade. Ou seja, a heterogeneização passa tanto pela pluralização das eleições teóricas (Estudos Culturais, fenomenologia, cognitivismo, pós-estruturalismo deleuzeano etc.), como pela complexificação do entendimento da relação espectral com o cinema *mainstream*.

É preciso ressaltar, porém, que este processo de heterogeneização tem suas origens já no interior da própria teoria setentista. Apesar das marcadas características de homogeneidade, é evidente que este *corpus* experimenta diferenças internas, as quais ficam patentes em seu desenvolvimento histórico-teórico. A ilustrar estes pequenos dissensos (teóricos, institucionais, cronológicos) está a profusão de denominações utilizadas para se referir à teoria da década de 70. Entre as mais conhecidas, aparecem as de “teoria do dispositivo” (vários autores), “desconstrução” (Ismail Xavier), “paradigma Metz-Lacan-Althusser” (Francesco Casetti), “*Screen-theory*” (vários), “teoria do posicionamento subjetivo” (David Bordwell) e “modernismo político” (Sylvia Harvey, David Rodowick).⁴

Com base neste último conceito histórico-teórico, aliás, pode-se encaminhar um mapeamento bastante esclarecedor deste primeiro ímpeto de heterogeneização da teoria do espectador. Isto porque Rodowick elege, como elemento delimitador do *corpus* teórico a que denomina modernismo político, justamente o seu homogeneizante determinismo textual, elaborado, na teorização dos anos 70, desde uma ótica modernista (promoção de contra-estratégias textuais de vanguarda) e política (investigação dos mecanismos de subjetivação ideológica). Com base neste critério, ele estabelece como marco inaugural do modernismo político o momento em que o textualismo semiológico se lança a compreender a subjetivação capitalista do espectador (o famoso debate entre *Cinéthique* e *Cahiers*, em 1969 e 1970), e como ponto de implosão o reconhecimento interno de que o determinismo textual é falacioso (os ensaios *Notes on Subjectivity*, de Paul Willemen, e *Propaganda*, de Steve Neale, publicados em *Screen* entre 1977 e 1978).⁵

Tendo como perspectiva este elemento definidor da teoria dos anos 70 – a determinação textual do sujeito-espectador – creio então ser possível descrever sua movimentação histórico-teórica como uma obstinada busca por soluções “heterogeneizantes” para a falácia inicial do textualismo absoluto. Produz-se o seguinte deslocamento conceitual interno: partindo de um desenho inicial em que o sujeito-espectador comparece apenas implicitamente como objeto de subjetivação (a desconstrução de Jean-Louis Comolli, Jean Narboni e Jean-Paul Fargier), passa-se a compor uma teoria mais elaborada do posicionamento subjetivo (a metapsicologia de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Laura Mulvey), admite-se a seguir a necessidade de contemplar o histórico, ainda que sempre a nível textual (o pós-brechtianismo de Peter Wollen) e, em último e infrutífero esforço de fuga ao

4. Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984); Francesco Casetti, *Teorias del cine* (Madrid: Catedra, 1994); David Bordwell, “Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory”, in David Bordwell e Noël Carroll (org.). *Post-theory: reconstructing film studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996); Sylvia Harvey, “Whose Brecht? Memories for the eighties: a critical recovery”, *Screen* 23, 1 (1982); David Rodowick, *The crisis of political modernism: criticism and ideology in contemporary film theory* (Berkeley: University of California Press, 1994).

5. Respectivamente em *Screen* 19, 1 (1978) e 18, 3 (1977).

determinismo textual, aborda-se a condição do sujeito-espectador como a de constituído/constituído, em sua relação com o texto (a dialética do sujeito de Stephen Heath e Colin McCabe).⁶ Nesta altura, a crítica de Willems e Neale vem apenas consagrar a inviabilidade da compreensão apriorística do espectador com base exclusiva nas propriedades textuais, reclamando a necessidade da abertura da teoria aos influxos do contexto de recepção.

Desde este ponto de vista, a evolução histórico-teórica da reflexão da década de 70 pode ser vista como um árduo processo de deslocamento conceitual *do texto ao contexto*. A resignação final, nas páginas da própria *Screen*, à relevância do contexto como categoria metodológica, desestrutura as pretensões da homogeneização determinista-textual setentista. Agindo sobre este cenário, o aporte dos Estudos Culturais, a partir do princípio da década seguinte, define o deslocamento conceitual rumo ao contextual. A intensificação do movimento de heterogeneização já deflagrado vai ser produzida no horizonte do contextualismo culturalista.

ANOS 80: O CONTEXTUALISMO CULTURALISTA

Quanto aos Estudos Culturais, embora sejam eles os responsáveis pela introdução, ao campo midiático, do estudo do contexto histórico e pontual de recepção dos textos pelas audiências, é interessante observar que o trabalho do CCCS (*Center for Contemporary Cultural Studies in Birmingham*) apresenta, até meados da década de 70, formulações por vezes bastante próximas do universo conceitual de *Cinéthique*, *Cahiers* e *Screen*. A partir daí, com o surgimento dos impasses do textualismo, é questionado o destaque concedido a muitas de suas bases teóricas, caso dos pensamentos de Althusser, Lacan e Barthes. Mas, diversamente do que ocorre com a “*Screen-theory*” modernista-política, os Estudos Culturais vão poder encontrar o seu destino teórico na ascensão do contextual à condição de categoria metodológica privilegiada.⁷ É justamente neste momento que o culturalismo passa a dar sua grande contribuição ao processo de heterogeneização das concepções espetatoriais.

O modelo do processo comunicativo exposto por Stuart Hall no ensaio seminal *Encoding/Decoding*, de 1973, serve de base para o desenvolvimento da chamada “teoria da audiência ativa” a partir do final da década. Hall identifica três momentos relativamente autônomos no processo comunicativo: produção, texto e recepção.

-
6. Os artigos mais representativos de cada um desses momentos são talvez os de Jean-Louis Comolli e Jean Narboni, “Cinéma/Ideologie/Critique”, *Cahiers du Cinéma* 216 (1969); Jean-Paul Fargier, “La parenthèse et le détour”, *Cinéthique* 5 (1969); Jean-Louis Baudry, “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base”, *Cinéthique* 7-8 (1970); Christian Metz, “Le signifiant imaginaire”, *Communications* 23 (1975); Laura Mulvey, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen* 16, 3 (1975); Peter Wollen, “Ontology and materialism in film”, *Screen* 17, 1 (1976); Stephen Heath, “Narrative space”, *Screen* 17, 3 (1976); e Colin McCabe, “Theory and film: principles of realism and pleasure”, *Screen* 17, 3 (1976).
 7. Por esta razão, utilizo a denominação “Estudos Culturais” neste texto para designar especificamente o estudo contextualista das audiências introduzido pelos chamados *British Cultural Studies* (o CCCS em Birmingham) a partir do final dos anos 70, o qual é disseminado internacionalmente durante a década de 80.

Influenciado pelos conceitos de multiacentualidade do signo de Bakhtin e de hegemonia de Gramsci, sustenta que cada um desses momentos é palco de uma disputa sobre o sentido. Ora, se a recepção é relativamente autônoma com respeito ao texto, a audiência assume um papel constitutivo na disputa. Por isso, várias são as possibilidades existentes na relação da audiência com o texto midiático dominante. Hall classifica as diferentes leituras possíveis em três grandes espécies, segundo o grau de sua adesão ao discurso textual: as dominantes (ou preferenciais), as negociadas e as oposicionistas (ou resistentes).

Ao cabo dos anos 70, apoiando-se no modelo de Hall, o CCCS está preparado para proceder à crítica da “*Screen-theory*”, o que é realizado principalmente nos escritos de David Morley e Charlotte Brunson. O tom da crítica pode ser constatado em um artigo de Brunson, quando ela afirma que “podemos produtivamente analisar o ‘você’ ou ‘vocês’ que o texto como discurso constrói, mas não podemos jamais assumir que qualquer membro individual de uma audiência vá necessariamente ocupar estas posições”.⁸ O foco das atenções vai se deslocar, assim, do sujeito inscrito no texto ao espectador concreto, o sujeito encontrado no contexto social e histórico. A condição ativa dos espectadores como produtores de sentido está associada à sua relação com o elemento contextual, ou, mais especificamente, ao trânsito espetadorial por vários discursos presentes no contexto sócio-histórico. Conforme explica Morley, “outros discursos estão sempre em jogo, além daqueles do texto particular em questão ... trazidos através da inserção do ‘sujeito’ em outras práticas culturais, educacionais, institucionais”.⁹ A capacidade de negociação do sujeito é função e necessidade de sua constituição nesta multiplicidade de discursos, inclusive os midiáticos.

O modelo da codificação/decodificação e as críticas a *Screen* são postos a prova no projeto de pesquisa sobre o programa britânico de televisão *Nationwide*. Morley, reunindo grupos de espectadores de diferentes níveis educacionais e ocupações, conclui que as leituras são múltiplas, variando segundo estruturas e formações subculturais no interior das audiências.¹⁰ Em um exercício autocrítico, no entanto, Morley aponta como uma das principais limitações de sua pesquisa a falta de acesso ao contexto pontual em que esta efetivamente toma lugar. Isso o faz propor “o desenvolvimento de uma etnografia da leitura”, que investigue os hábitos e gostos das audiências e privilegie o contexto de consumo do texto midiático, o que vai configurar uma nova fase no desenvolvimento do contextualismo culturalista.¹¹

A proposição de Morley encontra já em andamento no trabalho etnográfico realizado por sua colega Dorothy Hobson, que publica em 1980 os resultados de pesquisa sobre a relação entre a rotina de donas de casa inglesas e seu consumo rádio-televisivo, posteriormente aprofundada em um estudo da recepção da novela televisiva *Crossroads*.¹² Isto inaugura os estudos etnográficos de audiência, que vão

8. Charlotte Brunson, “Crossroads: notes on soap opera”, *Screen* 22, 4 (1981), p. 32.

9. David Morley, “Texts, readers, subjects”, in Stuart Hall et al. (org.). *Culture, media, language* (London: Hutchinson, 1980), p. 163.

10. Morley, *The Nationwide audience* (London: BFI, 1980).

11. Morley, “The Nationwide audience: a critical postscript”, *Screen Education* 39 (1981), p. 13.

12. Dorothy Hobson, “Housewives and the mass media”, in Stuart Hall et al., op. cit., e *Crossroads: the drama of a soap opera* (London: Methuen, 1982).

se constituir na maior contribuição dos Estudos Culturais, e demarca também o início de uma profícua, ainda que complexa, colaboração entre a teoria feminista e o culturalismo. Por meio da metodologia etnográfica de observação participante, Hobson ganha acesso ao contexto doméstico de consumo midiático, sendo uma de suas conclusões a distinção entre a situação contextual de recepção do cinema e aquela da televisão, devendo o consumo desta última ser entendido como “parte da vida diária dos espectadores”.¹³ Por fim, em um movimento de radicalização do contextualismo dos Estudos Culturais, ela abandona o modelo de Hall e sustenta a primazia do instante de leitura como espaço de construção do sentido do texto: “tentar dizer o que *Crossroads* significa para sua audiência é impossível, pois não há uma única *Crossroads*, há tantas diferentes *Crossroads* quanto for o número de seus espectadores”.¹⁴

Conclusões semelhantes, ainda que mais contidas, são as expressas pela americana Janice Radway em seu *Reading the romance* (1986). Embora operando em outro ambiente acadêmico (EUA) e inserida em outra tradição de pesquisa (estudos literários), Radway também aplica a metodologia etnográfica em sua investigação de um grupo de leitoras do gênero romântico popular. Ela observa que, no contexto doméstico, este tipo de literatura é usado pelas entrevistadas para a demarcação de um espaço independente das rotinas familiares, o que faz Radway criticar o emprego depreciativo da noção de escapismo. Mais importante ainda, Radway pela primeira vez diferencia entre o sentido do *texto* e o significado do *ato de leitura*: “as mulheres repetidamente respondiam às minhas questões sobre o sentido do romance falando sobre o sentido da leitura do romance como um fato social”.¹⁵ Estas observações levam Morley a registrar, na obra em que analisa os resultados de seu primeiro projeto etnográfico de pesquisa (*Family television: cultural power and domestic leisure*, 1986), a necessidade de se acessar conjuntamente as questões de *interpretação* e as questões de *uso* do texto midiático. Isto implica uma inserção ainda maior do textual no social (contexto).

Entretanto, Radway não deixa de salientar o aspecto reafirmativo da cultura patriarcal implicado nas práticas de leitura de suas entrevistadas, que terminam “contidas” pelo texto. Pode-se ter uma boa amostra do radicalismo contextualista de certos pesquisadores dos Estudos Culturais na crítica a estas conclusões de Radway que é formulada por Ien Ang (autora do estudo etnográfico *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*, 1985). Ang acusa a americana de assumir uma posição de pesquisa “recrutista”, cujo objetivo é o de fazer com que “elas” (as mulheres comuns) sejam mais como “nós” (as feministas) – o que seria uma regressão dentro do desenvolvimento de uma concepção ativa do leitor/espectador. “Uma ‘verdadeira’ mudança social só poderá ser promovida, Radway parece acreditar, se as leitoras do gênero romântico deixarem de lê-lo e se tornarem ativistas do feminismo”.¹⁶

13. Hobson, *Crossroads*, p. 110.

14. Idem, *ibidem*, p. 136.

15. Janice Radway, *Reading the romance* (London: Verso, 1987), p. 7.

16. Ien Ang, “Feminist desire and female pleasure: on Janice Radway’s *Reading the romance*”, *Camera obscura* 16 (1988), p. 184.

Inobstante estes debates internos, o fato é que, em menos de uma década, os Estudos Culturais se distanciam das formulações althusserianas em curso nos anos 70 e sedimentam uma nova tradição em teoria e pesquisa midiática. Utilizando-se do método etnográfico para investigar a recepção das obras, os estudos de audiência culturalistas elaboram uma concepção ativa do espectador midiático como sujeito localizado em contextos históricos e sociais, e ampliam o objeto das pesquisas de recepção para incorporar não apenas a interpretação, mas os usos do texto. A posição de destaque conquistada pelo contextual como categoria metodológica é irreversível.

ESTUDOS CULTURAIS E O ESPECTADOR DE CINEMA

O avanço do processo de heterogeneização da compreensão do espectador cinematográfico, iniciado no âmago da teoria da década de 70, se deve sobretudo à ação “contextualizante” dos Estudos Culturais. Claro, deve-se reconhecer que também participam neste processo outras linhas de trabalho surgidas nos anos 80. Mas algumas destas, como as que Mayne reúne sob o rótulo de “modelos históricos do espectador”, em alguns casos se encontram bastante próximas do universo culturalista (não fossem os Estudos Culturais, a história do cinema provavelmente continuaria a ser escrita como se este não possuísse ou dependesse de uma audiência), e em outros vão se desenvolver graças a espaços constituídos pelas iniciativas do culturalismo.¹⁷ Em função disso, não só podem como devem ser incluídas na esfera de sua influência. Esta não é a situação, evidentemente, da teoria cognitivista do cinema, que presta grande contribuição à heterogeneização por meio de sua relativização do ideológico (a colocação deste, na pesquisa, no plano do contingente) e sua recomendação de uma metodologia pontual (*piecemeal*) de trabalho. Devido, entretanto, em primeiro lugar à maior importância relativa do culturalismo no cenário teórico, e, especialmente, em função de minha proposta de mapeamento do esforço de heterogeneização como tendência rumo à investigação contextual (o que não tem sido o caso do cognitivismo), centro aqui as atenções sobre a influência dos Estudos Culturais.

Um primeiro e crucial aspecto a ser ressaltado é que, embora o culturalismo componha hoje a corrente mais representativa no cenário internacional da teoria e pesquisa em cinema, são relativamente raros os trabalhos reunindo as três contribuições mais destacadas dos Estudos Culturais, ou seja, a ênfase sobre o contextual, a concepção de um espectador ativo e concreto, e o uso da metodologia etnográfica. Neste sentido, é interessante o comentário de Mayne de que “a abordagem etnográfica à audiência tem sido mais um horizonte de pesquisa nos estudos de cinema [a partir dos anos 80] do que uma prática efetiva”. Mas ela afirma, secundada por Janet Staiger, que, “como um horizonte, a abordagem dos Estudos Culturais é porém influente, e muitas análises textuais ou teóricas publicadas recentemente consideram necessário justificar sua omissão quanto a uma investigação da resposta das audiências”.¹⁸ Ambas citam como

17. Mayne, op. cit., p. 62-70. Entre os “modelos históricos do espectador”, ela inclui, por exemplo, pesquisas como os estudos históricos de recepção e as análises da construção midiática da imagem de astros hollywoodianos.

18. Mayne, op. cit., p. 59-60, e Janet Staiger, *Interpreting films: studies in the historical reception of American cinema* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 62.

exemplo o caso da pesquisa promovida pela revista americana *Camera obscura*, um dos baluartes das teorias textualistas feministas na área do cinema, em que várias acadêmicas, solicitadas a responder a um questionário sobre seu trabalho com a teorização feminista do espectador, reconhecem as grandes dificuldades em operar com as teorias do posicionamento subjetivo setentistas.¹⁹

Com respeito ao encontro entre feminismo e Estudos Culturais, apesar de em muito extrapolar o campo dos estudos de cinema, adquire nestes um significado todo especial, devido precisamente à pujança das formulações textualistas da *feminist film theory* de orientação psicanalítica, o que vai produzir um intenso debate. Com o encaminhamento da falência do determinismo-textual da década de 70, e a evolução rumo à pesquisa contextualista, a teoria feminista do cinema é assaltada pela discussão das relações entre os conceitos de “*woman*” e “*women*”, o primeiro entendido como a espectadora inscrita no texto, e o segundo a mulher, como espectadora concreta, membro de uma audiência histórica e contextualizada. Esta distinção é inicialmente proposta por Teresa de Lauretis, que afirma serem as mulheres como seres históricos e concretos (*women*) a razão última da escritura de seu clássico da *feminist film theory*, o livro *Alice doesn't*.²⁰ Mas Lauretis nunca chega a se aproximar da perspectiva culturalista, o que vai ocorrer com outra das pioneiras do debate *woman x women*, Christine Gledhill. Já em 1978, ela escreve sobre a necessidade de estreitar as distâncias entre “as leituras de filmes que são iluminadoras para as teóricas feministas do cinema” e o modo como esses filmes são “compreendidos e usados pelas mulheres comuns”.²¹ Gledhill, no entanto, não adota a metodologia etnográfica, vindo a estudar a capacidade de negociação da espectadora a partir do modelo de codificação/decodificação de Hall, como em seu ensaio *Pleasurable negotiations*, de 1988.²² Ela é uma dentre as várias teóricas que se afastam do que chamam “cine-psicanálise”, diante das tensões estabelecidas entre o feminismo culturalista e o feminismo psicanalítico na teoria do cinema. Outra pesquisadora que segue o mesmo percurso é Barbara Creed, que sustenta que “uma espectadora cinematográfica foi certamente construída dentro da teoria feminista, mas ‘ela’ é fundamentalmente uma construção desse discurso crítico, baseado na teoria psicanalítica, e provavelmente guarda apenas uma tênue relação com a mulher sentada em silêncio na sala escura comendo seus amendoins”.²³ O resultado dos debates é que, conforme afirma Fernão Pessoa Ramos, depois de uma preferência pela abordagem lacanianiana até meados da década de 80, a teoria feminista do cinema progressivamente absorve os interesses culturalistas e abandona o horizonte da teoria pós-estrutural dos anos 70.²⁴

19. Em *Camera obscura* 20/21 (1989). A pesquisa é introduzida pelo texto de Janet Bergstrom e Mary Ann Doane, “The female spectator: contexts and directions”.

20. Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 5.

21. Christine Gledhill, “Recent developments in feminist criticism”, *Quarterly review of film studies* 3, 4 (1978), p. 461.

22. In Pribram, E. D. (org.). *Female spectators: looking at film and television* (London: Verso, 1988).

23. Barbara Creed, Sem Título, *Camera obscura* 20/21 (1989), p. 132-3. O depoimento de Creed integra a pesquisa citada por Mayne e Staiger.

24. Fernão Pessoa Ramos, “Panorama da teoria de cinema hoje”, *Cinemas* 14 (1998), p. 47-8.

Mas se a teoria feminista, até a metade da década de 80, acusa de forma apenas gradativa e relativamente indireta os efeitos da ascensão do contextualismo culturalista, o privilégio ao contextual propriamente dito é inaugurado em teoria do cinema já em 1982, pelo culturalista Tony Bennett, no rastro da derrocada do determinismo textual sinalizada nos ensaios de Willemen e de Neale de 1977/8, em *Screen*. Bennett se propõe a pesquisar o que posteriormente Barbara Klinger qualifica como uma “intertextualidade contextual”, ou Mayne, como uma “intertextualidade revisada” (uma das vertentes dos citados “modelos históricos” analisados por ela).²⁵ O objetivo é investigar a ação, sobre as leituras das audiências, dos diversos textos (intertextos) que orbitam ao redor do texto fílmico, no seu contexto de recepção. Bennett se dedica, especificamente, a analisar o caso dos livros e filmes de James Bond, verificando os efeitos desde textos promocionais, como as entrevistas e reportagens fotográficas com atores e atrizes, até a influência da carreira cinematográfica do personagem Bond sobre as leituras de sua série literária.²⁶ Já Klinger, operando com seu conceito de intertextualidade contextual, também escreve sobre os textos promocionais, mas se afasta de uma perspectiva culturalista, visto que, na comodificação do texto fílmico, ela identifica efeitos manipulativos semelhantes aos detectados pela teoria dos anos 70.²⁷ Por fim, ainda no terreno desta revisão da noção de intertextualidade, encontram-se os estudos da construção da imagem midiática de astros e estrelas hollywoodianos, por meio de artigos de revistas de cinema e de matérias jornalísticas. É o caso de trabalhos de Richard Dyer (sobre Marilyn Monroe e Judy Garland) e outros.²⁸

A sistematização da pesquisa contextual em cinema vai ser realizada em 1992 por Janet Staiger, em seu *Interpreting films*. Em um longo arrazoado teórico, Staiger expõe as bases conceituais do que denomina seus “estudos materialistas históricos de recepção”, utilizando-se do pensamento de Jauss, do culturalismo e do conceito pós-estruturalista de diferença. Em razão da preocupação com as leituras espectralmente concretas, verificadas historicamente, Mayne incluí o trabalho de Staiger como uma das vertentes de seus modelos históricos do espectador, à qual chama “análise da recepção”.²⁹ Há, justamente, um ganho com relação a Bennett, uma vez que não apenas as condições contextuais de recepção são investigadas, mas também as recepções efetivas. Como Bennett e a maior parte da teoria feminista, Staiger mantém-se distante da etnografia, e emprega na pesquisa registros textuais como as críticas cinematográficas, revistas e textos promocionais. Na verdade, embora reconhecendo as influências dos Estudos Culturais, a autora estabelece para com estes suas diferenças, sugerindo que a excessiva ênfase sobre o *status* ativo do espectador, na relação com o texto, termina por implicar a caracterização dos Estudos Culturais não como pesquisas “ativadas pelo contexto”, mas sim “ativadas pelo leitor”.³⁰ Outra diferença diz respeito ao afetivo, o qual Staiger prefere não situar

25. Barbara Klinger, “Digressions at the cinema: reception and mass culture”, *Cinema Journal* 28, 4 (1989), p. 7, e Mayne, op. cit., p. 64.

26. Tony Bennett, “Text and social process: the case of James Bond”, *Screen Education* 41 (1982).

27. Klinger, op. cit.

28. Richard Dyer, *Heavenly bodies: film stars and society* (New York: St. Martin’s Press, 1986).

29. Mayne, op. cit., p. 67.

30. Staiger, op. cit., p. 59 e 74.

entre suas preocupações prioritárias. Mas isso não significa que ela deixe de, como os estudos culturalistas, compreender os espectadores como ativos e contraditórios, em função de sua inserção no contexto histórico e pontual de recepção.

A metodologia etnográfica, o elemento faltante aos estudos até agora examinados, mas que ainda assim, segundo Mayne, se constitui horizonte de pesquisa para a teoria do cinema a partir da década de 80, finalmente comparece em alguns raros trabalhos, como os de Jackie Stacey e Valerie Walkerdine.³¹ Em ambos os casos, porém, é proposto um uso conjunto da psicanálise e da etnografia, de modo a articular o psíquico e o social, e buscar compreender, por exemplo, “os modos como os investimentos psíquicos se manifestam em contextos específicos de relações históricas e culturais, que por sua vez moldam a formação de identidades nos planos consciente e inconsciente”.³² Enquanto Walkerdine investiga a relação entre as fantasias despertadas por *Rocky II* e o cotidiano de uma família, Stacey estuda a “ativa negociação e transformação de identidades” que ocorre na relação entre as audiências e os astros hollywoodianos.

Os trabalhos de Staiger, Stacey e Walkerdine são possivelmente os mais avançados, em teoria do cinema, dentro do esforço de heterogeneização que pretendo mapear como um deslocamento conceitual do texto ao contexto, tomados como categorias metodológicas. Neste processo, através da recepção, ainda que com restrições, à contribuição dos Estudos Culturais, é efetuada a revisão das formulações homogeneizantes da teoria do espectador da década de 70. Esta evolução pode ser resumida como uma progressiva substituição do próprio conceito de “espectador” (no sentido abstrato do vocábulo inglês *spectator*, o espectador implícito no texto) pelo conceito de “audiência” (o conjunto concreto, histórico, de espectadores), ou, noutra variante, do conceito de “sujeito” (como sujeito posicionado pelo texto) pelo de “espectador” (no sentido concreto do termo, o sentido do vocábulo inglês *viewer*).³³ Com o deslocamento entre os termos de cada um desses binômios, resultante da abertura teórica aos influxos do contextual, produz-se a mudança de concepção de um espectador passivo, determinado pelo texto, a um espectador ativo e resistente, historicamente articulado e localizado.

O IMPASSE

Apesar de todos os câmbios ocorridos, estes ainda não têm sido capazes de promover uma compreensão realmente plural e afirmativa da relação entre o cinema popular e suas audiências, particularmente no que diz respeito aos prazeres

31. Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (London and New York: Routledge, 1994), e Valerie Walkerdine, “Video replay: families, films and fantasies”, in Victor Burgin et al. (org.). *Formations of fantasy* (London and New York: Methuen, 1986).

32. Stacey, op. cit., p. 79.

33. Cabe ressaltar, quanto à denominação “teoria do espectador nômade”, que minha opção pelo termo “espectador” se deve à tradição de seu uso em teoria do cinema, em oposição ao termo “audiência” da teoria da televisão. É justamente a ambigüidade do vocábulo português (que assume tanto o sentido abstrato – *spectator* – como o concreto – *viewer* – do inglês) que evita a identificação do termo tão-somente com o conceito setentista do espectador inscrito no texto, fazendo-o adequado tanto à teorização textualista como à contextualista.

nomádicos intensificados no contexto pós-moderno de recepção. Esta insuficiência teórica se deve, a meu ver, à verificação conjunta de três grandes fenômenos histórico-teóricos: o primeiro, a já indicada reticência da teoria do cinema em acolher os estudos de audiência culturalistas; o segundo, a sobrevivência de um considerável debate, no âmbito maior dos estudos de mídia, e internamente aos próprios Estudos Culturais, quanto ao mérito político e metodológico de seu contextualismo etnográfico; e o terceiro (e mais importante), a manutenção, por parte até mesmo dos estudos culturalistas mais avançados, da perspectiva projetiva característica do modernismo teórico da década de 70, manifesta, especialmente, em sua orientação pelo “politicamente correto”.

Quanto ao primeiro destes três fenômenos, vale confrontar a posição de Stacey com a de Mayne. Ao contrário desta última – que constata uma forte pressão culturalista sobre a teoria do cinema, em que pese o número modesto de trabalhos realizados – Stacey, escrevendo em 1993, queixa-se da marginalidade a que tem sido relegado o questionamento da condição hegemônica do texto e da análise textual, respectivamente como objeto e método, nos estudos de cinema.³⁴ Segundo ela, em razão da quase inexistência desta importantíssima discussão, permanecem menosprezadas, como objeto e método (consideradas ingenuamente empíricas), a audiência e a etnografia, especialmente na comparação com os estudos de televisão, campo preferencial de atuação dos Estudos Culturais.³⁵ Stacey faz menção à pesquisa realizada por *Camera obscura*, referida por Staiger e Mayne como exemplo da influência culturalista, para afirmar que, apesar das opiniões acadêmicas consultadas de que “há agora uma heterogeneidade de sentidos conferidos ao termo ‘espectadora’ (*female spectator*), segue havendo uma insignificante consideração pelo sujeito além do posicionamento textual”.³⁶ Uma explicação para esta divergência entre Stacey e Mayne, quanto à efetividade da influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do cinema, creio que pode ser elaborada a partir da citada afirmação de Ramos (feita em outro contexto de discussão), de que a “abordagem feminista [nos estudos de cinema] absorve progressivamente os temas e preocupações dos estudos culturais”.³⁷ O que Mayne identifica como um novo “horizonte de pesquisa” etnográfico para a teoria do cinema possivelmente deva ser entendido, tal como o descreve Ramos, mais como um aporte de temas e objetos de pesquisa, do que como um método propriamente dito (a etnografia).

Mas se a teoria do cinema se mantém particularmente reticente quanto aos estudos contextuais de audiência, o fato é que também no campo dos estudos de mídia, e no interior dos próprios Estudos Culturais, subsistem intensas disputas teóricas. Em reação à grande onda contextualista dos anos 80, formulam-se severas

34. Stacey, “Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship”, *Screen* 34, 3 (1993).

35. Com relação às diferenças entre os estudos de cinema e os de televisão, cumpre ainda notar que grande parte da reserva dos primeiros para com o culturalismo provém de seu uso extensivo da psicanálise como moldura teórica, o que não ocorre no campo vizinho. Neste sentido, o próprio trabalho de Stacey, bem como o de Walkerdine, em sua intenção de reunir psicanálise e etnografia, revela o peso do legado psicanalítico na teoria do cinema.

36. Stacey, “Textual obsessions”, p. 264.

37. Ramos, op. cit., p. 48.

restrições quanto ao valor político e metodológico dos estudos de audiência. Seus críticos denunciam o populismo que seria a marca registrada da corrente, qualificando a ela e a seus integrantes com expressões irônicas como “*voxpop style*” (Meaghan Morris), “celebradores revisionistas da democracia semiótica” (James Curran), ou “leituras redentoras do texto dominante” (Brunsdon).³⁸ O caso de Curran é significativo, por ser ele participante ativo na elaboração inicial das teses etnográficas. O mesmo sucede com Brunsdon e Radway, que comparecem com críticas de cunho metodológico. Brunsdon acusa a etnografia das audiências de reproduzir o determinismo textual que condena, ao reificar um novo texto, o da resposta das audiências, cuja leitura é produzida pelo crítico etnográfico da mesma forma como procede um analista textual para com seu filme. A corrente etnográfica defende-se afirmando nunca ter tido pretensões de acesso imediato às respostas das audiências. As acusações mais violentas, entretanto, são decididamente as de perfil político/ideológico. O ataque de William Seaman, por exemplo, centra-se sobre o que ele considera o pressuposto fundamental da “teoria da audiência ativa”, a “sugestão ... de que quanto maior o prazer experimentado [com o texto dominante], maior a resistência a ele”.³⁹ Assumindo uma atitude paternalista/elitista, Seaman argumenta que o prazer (oposicionista) com um texto, por parte de um punhado de leitores informados, não elide os terríveis efeitos que ele certamente causa sobre leitores “menos resistentes”.

O conteúdo da acusação de Seaman, que obviamente o associa a visões condenatórias da cultura popular, remete, paradoxalmente, àquela que em meu ponto de vista é a maior causa da insuficiência do processo de heterogeneização do entendimento da relação espectador/cinema popular. Trata-se da orientação privilegiadamente política e, de modo mais geral, projetiva, da corrente contextualista. Mesmo que teóricos mais retrógrados como Seaman discordem frontalmente da equivalência culturalista entre prazer e resistência, o fato é que, independente de seu mérito teórico, ao se apresentar como um dos pilares do programa dos Estudos Culturais, tal equivalência vem revelar a absoluta priorização do político-ideológico pela corrente. Claro, nem poderia ser de outro modo, em uma linha de trabalho diretamente filiada ao marxismo. Assim, é fácil constatar a permanente reafirmação desta índole projetiva pelos autores culturalistas. Hall, por exemplo, em 1980, refere que, já desde suas origens, “os Estudos Culturais são um conjunto engajado de disciplinas”, voltando a apregoar anos mais tarde o estudo “dos textos como fontes de poder, da textualidade como espaço de representação e resistência, questões que não se podem jamais eliminar dos estudos culturais”.⁴⁰ Já Radway prioriza “os esforços [culturalistas] para preservar e estimular a oposição

38. Meaghan Morris, “Banality in Cultural Studies”, *Block 14* (1986); Brunsdon, “Text and audience”, in Seiter et al. (org.). *Remote control: television, audiences and cultural power* (London and New York: Routledge, 1989); James Curran, “The new revisionism in mass communication research: a reappraisal”, *European Journal of Communication* 5 (1990).

39. William Seaman, “Active audience theory: pointless populism”, *Media, culture and society* 14 (1992), p. 304.

40. Hall, “Cultural studies and the centre: some problematics and problems”, in Hall et al. (org.). op. cit., p. 17, e “Cultural studies and its theoretical legacies”, in Lawrence Grossberg et al. (org.). *Cultural studies* (New York and London: Routledge, 1992), p. 278.

... [ao] capitalismo global”, conclamando a uma complementação da atividade de resistência que se dá por meio da oposição aos textos dominantes, com outras ações políticas.⁴¹ Mesmo Ang, alinhada entre as contextualistas mais radicais, indaga-se sobre o “sentido da compreensão etnográfica da audiência midiática ... qual é sua política?”⁴² Tal comprometimento necessário entre o teórico e o político nada mais faz que reprisar, ou melhor ainda, prover continuidade, a um alinhamento que é característica central da teoria da década de 70. Na verdade, como Bordwell bem demonstra em seus ataques à “*Grand theory*” que tem dominado o cenário da teoria do cinema nos últimos 30 anos, os Estudos Culturais são sem dúvida os herdeiros teóricos da “*subject-position theory*” setentista.⁴³ Isto torna absolutamente compreensível a manutenção da índole projetiva até mesmo no contextualismo etnográfico mais radical. Porém, do ponto de vista de uma compreensão plural e relativista do espectador, os resultados são bastante problemáticos. Passa-se a uma concepção em que os prazeres espetatoriais com o filme popular são, inegavelmente, valorizados, mas apenas se vinculados a estratégias de resistência aos significados textuais ou a elementos presentes no contexto de recepção.

A ação conjunta dos três fenômenos histórico-teóricos analisados – reserva da teoria do cinema para com os estudos culturalistas de audiência, reação teórica ao contextualismo etnográfico dos Estudos Culturais, e subsistência do comprometimento entre trabalho teórico e político inclusive no contextualismo mais avançado – determina um impasse no percurso rumo a teorias de perfil mais plural e afirmativo da relação espectador/cinema popular. Para isso, seria necessário escapar à unidimensionalização imposta pela análise político/ideológica compulsória. Nestas condições teóricas, de manutenção do político como prioridade da reflexão, o reconhecimento dos prazeres com o cinema popular vê-se reduzido à categoria do “resistente”. Em não sendo localizadas práticas de resistência perante o texto filmico *mainstream* ou a elementos contextuais, e manifestando-se, em lugar disso, tão somente ritos de celebração, mistificação ou alienação, os prazeres são condenados e vão sobreviver academicamente apenas como objeto de crítica.

UMA LEITURA MAFFESOLIANA DO CONTEXTO DE RECEPÇÃO PÓS-MODERNO

O processo de heterogeneização em curso desde o final da década de 70 encontra-se, pois, imobilizado pela manutenção da prioridade da teoria e da pesquisa na esfera projetiva do político/ideológico (e do estético e do moral que, via de regra, o acompanham). Os avanços observados infelizmente não contêm a disposição teórica de relativização e/ou pluralização desta matriz de prioridades tipicamente progressistas do modernismo. Tal redução ao projetivo de um fenômeno tão complexo como a espetatorialidade barra a compreensão de suas múltiplas nuances e

41. Radway, “The hegemony of ‘specificity’ and the impasse in audience research”, in James Hay et al. (org.). *The audience and its landscape* (Boulder: Westview Press, 1996), p. 243.

42. Ang, “Ethnography and radical contextualism in audience studies”, in Hay et al. (org.). op. cit., p. 252.

43. Bordwell, op. cit.

impede a construção de formulações teóricas mais afirmativas do gozo com o cinema popular, especialmente em sua variante nomádica pós-moderna. Em suma, se é verdade que as teorias do espectador da década de 80 podem ser qualificadas como “teorias da heterogeneidade”, em oposição às dos anos 70, entendidas como “teorias da homogeneidade”,⁴⁴ o caráter da relação entre as audiências e o cinematográfico é de tal forma multidimensional que exige ainda maior complexificação teórica, para além do que tem sido capaz de promover a influência dos Estudos Culturais sobre a teoria do cinema. E é através de uma relativização do político/estético/moral progressistas, de modo a compor espaços para o estudo afirmativo da celebração, mistificação e alienação a-projetivas e não-rationais, que entendo que deva ser conquistada esta complexificação.

Para tanto, gostaria de indicar, sucintamente, as possibilidades de uma crítica do contextualismo dos Estudos Culturais pelo pensamento de Maffesoli. A obra sociológica maffesoliana é escolhida por contemplar, de modo exemplar, as necessidades epistemológicas/metodológicas (relativismo, pluralismo) e disciplinares (o a-projetivo, o não-rationais como objetos de investigação) apontadas, em íntima relação com a pós-modernidade. A idéia é provocar o devido reconhecimento de um *contexto* pós-moderno de recepção filmica, *conforme sua descrição por Maffesoli*, para melhor compreender o nomadismo espectral contemporâneo e, a partir disso, submeter a epistemologia e a metodologia culturalistas à crítica relativista da modernidade empreendida pelo autor. A preocupação com as audiências pós-modernas efetivamente existe e é crescente por parte do culturalismo, porém sempre desde uma perspectiva política. Assim, embora os Estudos Culturais sejam freqüentemente identificados com o pós-modernismo teórico, certamente se mantêm entre as correntes mais pró-modernistas deste (vide a qualificação de Bordwell do culturalismo como herdeiro da *Grand theory* modernista-política, por exemplo). Entendo que a priorização do político (pró-modernista) mantida pelos Estudos Culturais resulta em uma *subativação* do enorme potencial teórico da reflexão contextual que a corrente introduz. O que proponho, pois, é que a relativização/pluralização antes reclamadas se instrumentalizem por meio de uma *ativação* teórica da própria categoria metodológica do contexto operada pelo culturalismo, que venha não apenas capacitá-la à compreensão da espectralidade nomádica pós-moderna, como também, mais que isso, relativizá-la epistemologicamente.

Devo apontar, inicialmente, que, ao contrário do que sucede na teoria do cinema (Mayne, por exemplo), o nomadismo espectral já tem sido objeto de preocupação por parte dos Estudos Culturais no campo dos estudos de televisão. Ao final da década de 80, Lawrence Grossberg introduz o conceito deleuzeano de “subjetividade nômade” para investigar “o conjunto complexo de simpatias e antagonismos sobrepostos” verificados entre os espectadores midiáticos, como o caso do “crítico de esquerda que ... sabia que devia odiar *Rambo*, mas adorou o filme desde a primeira cena”. De acordo com ele, é necessário construir um “novo vocabulário” teórico para compreender este tipo de “relação nomádica [do espectador] com a mídia”, típica do contexto fragmentário pós-moderno.⁴⁵ A origem teórica do conceito no

44. Mayne, op. cit.

45. Lawrence Grossberg, “The in-difference of television”, *Screen* 28, 2 (1987), p. 33-8.

pensamento de Gilles Deleuze, somada à sua assimilação por intermédio do conceito marxista de articulação, determinam, no entanto, uma compreensão culturalista, caracteristicamente política do nomadismo identificado. De tal forma é assim que Radway, ao apreciar a reflexão de Grossberg, descreve o processo de formação da subjetividade nômade como uma construção ativa por meio de “práticas de articulação”. E com base nesta concepção, busca um melhor entendimento dos sujeitos-espectadores pós-modernos, seguido da intervenção sobre os mesmos, por meio de um projeto de *desarticulação* e posterior *rearticulação* de suas identidades.⁴⁶ Ou seja, a investigação do caráter nomádico da subjetividade das audiências, ainda que existente, se associa à “posição recrutista” definida por Ang.

Em seu lugar, é possível elaborar uma posição relativista a partir de uma descrição maffesoliana do contexto pós-moderno de recepção. Maffesoli refere-se à relativização dos juízos políticos/estéticos/morais, característica maior do nomadismo espectral diante da obra cinematográfica, como um dos aspectos centrais da sensibilidade pós-moderna. Para ele, o político perde seu caráter racional, universal e teleológico e passa a ser fundado sobre o sensível, o local e o cotidiano. A falência das verdades universais em favor das soluções pontuais e grupais estimula uma tendência à “duplicidade ideológica”, uma capacidade do indivíduo de “crer e não crer” no mesmo movimento, de acordo com as circunstâncias de cada momento ou vivência. O estético, por sua vez, deixa sua fundação nos critérios racionais do bom gosto e encontra fundamento nas exigências afetuais da sociabilidade banal do dia-a-dia. O *aisthesis* é privilegiado em seu sentido etimológico de “estar junto com”, onde o que conta é o compartilhamento de emoções instaurado não somente pela obra de arte, mas por qualquer signo social. E por fim, o moral como dever-ser normativo e universal se enfraquece diante de uma “ética do instante” que valoriza a re-ligação cotidiana à comunidade ou a tribo, sendo toda a obrigação a de unir-se ao grupo e a única sanção a de dele ser excluído. Esta cimentação afetual favorece o uso individual dos prazeres, mesmo os mais perversos, cabendo, por isso, falar do consentimento comunitário em verdadeiros “imoralismos éticos”. Os prazeres nomádicos com o filme comercial, desde este ponto de vista, podem ser entendidos como os de um espectador que a um só tempo crê e não crê na ideologia dominante (duplicidade ideológica), empenha-se em rituais de fascinação coletiva por objetos da cultura de massa (*aisthesis* como “estar junto com”) e vivencia todos e quaisquer prazeres – incluindo os politicamente incorretos – que a imagem hollywoodiana possa lhe proporcionar (imoralismos éticos).⁴⁷

Cabe referir que, nesta passagem de uma compreensão política para outra relativista do nomadismo espectral, há um câmbio nas concepções de subjetividade envolvidas. Se bem que é verdade que o pensamento de Deleuze se caracteriza pela crítica programática às concepções clássicas (e modernas) da identidade, Maffesoli não somente descarta a lógica identitária moderna como

46. Radway, “Reception study: ethnography and the problems of dispersed audiences and nomadic subjects”, *Cultural Studies* 2, 3 (1988), e “The hegemony of ‘specificity’”.

47. Sobre duplicidade ideológica, ver, por exemplo, Michel Maffesoli, *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva* (São Paulo: Brasiliense, 1988), p. 90; sobre *aisthesis* como “estar junto com”, ver *No fundo das aparências* (Petrópolis, RJ: Vozes, 1996); e sobre imoralismos éticos, ver, no mesmo livro, p. 16.

constata a sua substituição, na pós-modernidade, por uma “lógica de identificações”. Estas são operadas durante o trânsito do indivíduo pelos múltiplos contextos tribais, comunitários, efêmeros de seu cotidiano. Para descrever estes movimentos paradoxais da subjetividade pós-moderna, Maffesoli elabora o conceito de “sinceridades sucessivas”, o qual, em meu entender, é perfeito para a compreensão do espectador nômade contemporâneo.⁴⁸ Com sua relativização dos juízos políticos, estéticos e morais a respeito das cinematografias, o espectador mostra-se sucessivamente sincero para com cada uma delas, ou seja, seu comprometimento pode ser a um só tempo completo e absolutamente provisório, pontual. Nas palavras de Maffesoli, é possível “entregar-se inteiramente ... mas a autenticidade posta em ação, nesta ‘doação’, é apenas momentânea, e, quando fica saturada, representa-se um outro papel”.⁴⁹ É este movimento, enfim, que habilita o espectador à sua peregrinação entre os universos de Glauber, *Rambo*, Chantal Akerman e Schwarzenegger.

Esta compreensão maffesoliana da espetatorialidade nomádica do contexto de recepção pós-moderno possibilita, creio eu, a formulação de uma crítica epistemológica e metodológica relativista da categoria culturalista do contexto. Claro, há que se reconhecer, antes de mais nada, que a autocrítica tem sido marcante no desenvolvimento do contextualismo dos Estudos Culturais. Desde a ruptura teórica estabelecida por Morley ao final da década de 70, a reflexão sobre a metodologia de pesquisa do contexto de recepção tem sido incessante. Mas é precisamente na esfera deste debate que eu gostaria de localizar minha intervenção. Meu ponto de vista é o de que há uma pluralidade inerente à categoria do contexto que, se não tem sido ignorada pela teorização contextualista, certamente também não tem sido ativada para além do modo político-ideológico dos Estudos Culturais.

O artigo de Ang, *Ethnography and Radical Contextualism in Audience Studies*, de 1996, compõe uma síntese perfeita do problema e de sua relação com o pós-moderno.⁵⁰ Para a autora, as consequências epistemológicas da mudança de foco da reflexão para os contextos cotidianos de recepção não têm sido suficientemente avaliadas, especialmente com respeito à constatação, pela pesquisa, da heterogeneidade e complexidade do consumo midiático. Estas decorrem do fato de que “os contextos não se excluem mutuamente mas se inter-relacionam, interagem, se superpõem uns aos outros e também proliferam indefinidamente”. A isto Ang denomina como um “contextualismo radical”, ou “a consciência da infinitude da intercontextualidade”. Preocupada com seus efeitos, que poderiam levar a pesquisa à paralisia, pela impossibilidade da presença do etnógrafo em todos os lugares ao mesmo tempo, Ang sugere abrir mão da “justiça epistemológica” e, citando Clifford Geertz, propõe que, ao invés de se falar desde “todos os lugares” (*everywhere*), se fale desde “algum lugar” (*somewhere*). Seu raciocínio passa a revelar, então, o que designei como a “priorização redutora” do político pelos Estudos Culturais, e que vai resultar, no caso, em uma concepção projetiva do contexto pós-moderno de

48. Sobre sinceridades sucessivas e lógica da identificação, ver, por exemplo, *A contemplação do mundo* (Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995), p. 44 e 75-9, ou ainda, *No fundo das aparências*, p. 18 e 37.

49. Maffesoli, *A contemplação do mundo*, p. 79.

50. Ang, in Hay, op. cit.

recepção. Ela afirma que são *políticas* as escolhas que é preciso fazer “quanto a que posição tomar, ... quais contextos desejamos privilegiar como especialmente relevantes, e quais poderíamos ... deixar inexplorados”. E, em função desta opção pelo político, define como “o mais urgente contexto global para o estudo da audiência” o quadro de “transnacionalização da indústria midiática”, que implica “significativas e complicadas transformações nas condições multicontextuais das práticas e experiências de audiência”, e responde pela cada vez maior complexificação, indeterminação e dificuldade de acesso às audiências pós-modernas.⁵¹ Em suma, ao mesmo tempo que pede reconhecimento à imensa complexidade e pluralidade implicadas na categoria do contexto, Ang opta pela redução teórica desta ao político, em plena pós-modernidade.

Creio que a leitura maffesoliana do nomadismo espectral habilita à produção de um antídoto eficaz contra tal redução programática do contextualismo culturalista. A epistemologia relativista de Maffesoli é consequência do reconhecimento, por parte do cientista, do relativismo constitutivo do objeto social pós-moderno. Em um movimento análogo, parece-me que a constatação dos modos nomádicos pós-modernos de espectralidade – relativistas com respeito às cinematografias – deveria levar a uma correspondente relativização da atitude científica que os investiga. Maffesoli recomenda um “movimento pendular” entre as pesquisas do racional (o político, por exemplo) e do não-racional. Ele afirma que “uma e outra atitudes [científicas] possuem regras próprias e, portanto, eficácia específica – o que as conduz a escolher os objetos a que vão se aplicar. Claro está que só poderiam ser complementares”.⁵² Por isso, ele entende que “uma compreensão social deve utilizar simultaneamente todas as abordagens possíveis – e que, de acordo com as ocorrências e as situações, [esta] pode ser afirmativa, negativa ou interrogativa”.⁵³ Ora, este é precisamente o caso da relação espectador/cinema popular: ela deveria ser ora afirmada, ora negada, ora interrogada, pelo teórico ou pesquisador. Tal como o são as cinematografias pelas suas audiências pós-modernas.

Ou seja, para usar a metáfora de Ang/Geertz, este “outro lugar” contextual desde onde se falar (o contexto pós-moderno segundo Maffesoli) demonstra que, apesar da inviabilidade da presença do etnógrafo em “todos os lugares”, a teoria e a pesquisa contextuais não têm porque se reduzir a “um lugar” exclusivo (o do politicamente correto), podendo-se constituir, alternadamente, desde “múltiplos lugares”. Isto promoveria, certamente, uma compreensão bastante mais adequada da relação multi-dimensional estabelecida entre as audiências e o cinema de massa.

CONCLUSÃO

Acredito que esta crítica maffesoliana à subativação teórica da categoria culturalista do contexto possa proporcionar, portanto, não apenas melhor abordagem aos modos nomádicos pós-modernos de espectralidade, como também os subsídios para uma revisão epistemológica do reducionismo ao político

51. Idem, *ibidem*, p. 253-9.

52. Maffesoli, *O conhecimento comum*, p. 22.

53. Idem, *ibidem*, p. 93.

implementado pelos Estudos Culturais. Mas é preciso salientar que tal introdução do pensamento de Maffesoli à teoria do cinema constitui tão-somente um exemplo das possibilidades de trabalho dentro de um marco teórico mais amplo que gostaria de reivindicar para a reflexão sobre o espectador. Em minha opinião, somente uma relativização programática das prioridades políticas/estéticas/morais modernistas da teoria, que venha pluralizar as abordagens teóricas e, com isso, promover a investigação mais afirmativa dos aspectos não-rationais, a-projetivos dos prazeres com o cinema popular, pode conduzir a uma compreensão realmente efetiva do espectador cinematográfico. Dentro deste marco, algumas linhas de trabalho que já têm sido abertas na teoria do cinema, mas que nela são mantidas, geralmente, em posição marginal, poderiam ser (re)ativadas. É o caso dos estudos de Morin na década de 50⁵⁴ e, mais recentemente, da corrente em teoria dos gêneros cinematográficos a que Mauro Baptista denomina “abordagem ritual”.⁵⁵ De outra parte, caberia também a introdução, à teoria do espectador de cinema, do pensamento de outros autores do campo socioantropológico além de Maffesoli, como, por exemplo, Gilbert Durand (sobre o imaginário), Jean Duvignaud (sobre o lúdico) e Georg Simmel (sobre a sociabilidade).⁵⁶

Creio que um entendimento mais complexo da relação espectador/cinema popular há de se impor, mais cedo ou mais tarde, em teoria do cinema, sendo a evolução dos modos de espectadorialidade o maior responsável por isso. O paradoxo é que uma compreensão mais autorizadora dos prazeres a-projetivos, não-rationais, com o cinema *mainstream*, deve contribuir para a própria reflexão política/estética/moral sobre o cinema. E, mais que isso, para o próprio desenvolvimento da produção cinematográfica política, estética ou moralmente comprometida.

54. Morin, op. cit., e também “Recherches sur le public cinématographique”, *Revue Internationale de Filmologie* 12 (1953).

55. Mauro Baptista, “Notas sobre os gêneros cinematográficos”, *Cinemais* 14 (1998). Em seu estudo, Baptista destaca em especial as obras de John Cawelty, *The six gun mistique* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1970) e Thomas Sobchack, “Genre film: a classical experience”, in Barry Keith Grant (org.), *Film genre reader II* (Austin: University of Texas Press, 1995).

56. Por exemplo, Gilbert Durand, *A imaginação simbólica* (São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988); Jean Duvignaud, *Le jeu du jeu* (Paris: Balland, 1980); e Georg Simmel, *Sociologie et epistemologie* (Paris: PUF, 1981).

O GÂNGSTER: UM MONSTRO AMERICANO MODERNO

FERNANDO SIMÃO VUGMAN

Universidade Federal de Santa Catarina

A chegada do século XX testemunhou a transição dos Estados Unidos de um país rural para uma nação urbana. Em seu livro *Gunfighter Nation*, o historiador Richard Slotkin menciona o discurso proferido por Frederick Jackson Turner em 12 de julho de 1893 num encontro de historiadores americanos e que “acabou por tornar-se símbolo de uma virada na história e na historiografia americana”.¹ Esse discurso afirmava que o ano de 1890 marcava o fim de uma época de expansão da fronteira agrária que vinha sustentando os triunfos democráticos e econômicos nos Estados Unidos. Apesar de equivocado quanto à idéia de que a ocupação física do território americano houvesse chegado ao fim, Turner estava certo em sua percepção de mudança, conforme observado por Slotkin:

A ordem social imaginada pela ideologia republicana e o Mito da Fronteira era uma ordem em que as tensões de classe eram desarmadas pela ampla difusão da riqueza e poder, pela diferenças relativamente pequenas entre os ricos e as classes trabalhadoras e pela promessa de mobilidade para uma situação social superior. Por volta de 1890 estava claro que a industrialização do país havia produzido uma ordem social em que a riqueza e o poder ficariam cada vez mais concentrados nas mãos de relativamente poucos homens e de uns poucos trusts financeiros e industriais e poderosos (e até monopolistas)² (GN 31).

De fato, enquanto o capitalismo industrial americano adquiria ímpeto como a principal força organizadora do país, os americanos começavam a enfrentar os conflitos e ansiedades de um novo ambiente e das novas relações sociais que dele nasciam. Agora, o sonho americano precisava abrir espaço para uma competição mais acirrada no mercado, além de ter que lidar com os problemas da cidade grande, como o aumento das taxas de criminalidade, causados pela disputa entre riqueza e pobreza pelo apertado espaço urbano. A cidade também trouxe um gosto pelo consumo e o germe da indústria cinematográfica americana. Em outras palavras, a virada do século marcou o surgimento do contexto perfeito para o aparecimento do criminoso urbano,

1. Todas as passagens citadas de livros em inglês foram traduzidas para o português neste artigo pelo seu autor. As citações são apresentadas no original nas notas de fim: “a meeting of American historians... [that] has come to symbolize a turning point in American history and historiography” (*Gunfighter Nation* 29).

2. The social order envisioned in republican ideology and the Frontier Myth was one in which class tensions were disarmed by the broad diffusion of wealth and power, by the relatively slight differentials between wealthy and working classes, and by the promise of upward mobility. By 1890 it was clear that the industrialization of the country had produced a social order in which wealth and power would increasingly be concentrated in the hands of a relatively few men, and a few powerful (and even monopolistic) industrial and financial “trusts” (Slotkin GN 31).

o gângster. Também surgia na tela o Western e o filme de gângster.

Conforme observado pelo crítico Thomas Schatz, a “mitologia do filme clássico de gângster, assim como a do Western, diz respeito à transformação da natureza em cultura sob os auspícios da civilização moderna” (*Hollywood Genres* 82).³ Diferentemente do Western, porém, que narra uma história situada em um contexto distante, tanto geograficamente quanto no tempo, quando a natureza ainda era o ambiente predominante para a maioria dos americanos, o filme de gângster liga mais diretamente a platéia ao ambiente urbano em que viviam. Ao contrário do Western, lembra Schatz, “[n]ão existe o horizonte sem fim, o pôr-do-sol ao longe para o renegado urbano (HG 83).⁴ Para Schatz, a

passagem gradativa de uma nação primariamente agrícola-rural para uma nação industrial, combinada com a Depressão e a Lei Seca, além de outras extravagâncias da vida nas cidades, gerou uma considerável confusão cultural e provocou uma extensa revisão de nosso sistema tradicional de valores (HG 84).⁵

De fato, ao compararmos o Western e o filme clássico de gângster, poderemos ver que ambos “encontram-se no limite entre dois regimes e eras, um ligado a um passado violento, o outro olhando para um futuro de progresso” (Slotkin *GN* 261-2).⁶ Mas o progresso ansiado pela sociedade branca já havia chegado e, junto com o fechamento da fronteira ocidental para o seguimento da expansão territorial, abriu caminho para a criação de um herói “progressista” bastante distinto do westerner. Posto de outra forma, forçados a enfrentar uma significativa transformação histórica provocada pela chegada do capitalismo industrial como principal força organizadora no país, os americanos viram-se obrigados a reexaminar seu sistema de valores tradicional. Pode-se dizer que tentavam uma redefinição dramática do que é certo e errado, do bem e do mal na terra onde a civilização branca finalmente vencera as forças obscuras da Natureza. É num tal contexto cultural que sociedades humanas têm tentado ao longo dos tempos atribuir todo o mal a uma única figura: o monstro. E é a metáfora do gângster como o monstro americano do século XX que será aqui apresentada como alternativa para a imagem comumente escolhida pelos críticos que enxergam no gângster o lado sombrio do empreendedor capitalista.

A caracterização do gângster americano como o mau capitalista está baseada numa visão em que tudo no mundo pode ser reduzido a oposições binárias. Assim, o mundo estaria dividido entre claro e escuro, civilizado e primitivo, bom e mau e assim por diante. Tal postura costuma levar a uma visão bastante tendenciosa e restrita. O emprego da oposição bom/mau, por exemplo, nos faz ver o gângster como o capitalista mau, o que implicaria a existência do capitalista bom e, conseqüentemente, um capitalismo bom, conceito que, acredito, poucos se apressariam em

3. “mythology of the classic gangster film, like that of the Western, concerns the transformation of nature into culture under the auspices of modern civilization” (HG 82).

4. “[t]here is no limitless horizon, no sunset in the distance for the urban renegade” (Schatz HG 83).

5. America’s gradual shift from a primarily rural-agricultural to an urban-industrial nation, compounded by the Depression, Prohibition, and the other vagaries of city life, generated considerable cultural confusion and caused an extensive reexamination of our traditional value system. (HG 84).

6. “stand on the border between two regimes and eras, one bound to a violent past, the other looking to a progressive future” (Slotkin *GN* 261).

defender. É comum encontrarmos o gângster caracterizado como o lado negro do homem de negócios, ou representando a face negativa do capitalismo. Stuart Kaminsky, por exemplo, nota que o “ambiente de negócios do filme de gângster reflete nossa visão dos negócios americanos em geral, mesmo quando somos parte de uma estrutura de negócios que não se enquadra nesta visão” (*American Film Genres* 23).⁷ John Hess afirma que no “filme de gângster convencional, os personagens representados por Robinson, Muni e Cagney partem em buscas patológicas por riqueza e poder; ao representá-los como “anomalias”, argumenta Hess, sua destruição final fica justificada, enquanto a “relação direta entre eles e o capitalismo é mascarada por esta distorção” (“*Godfather II: A Deal Coppola Couldn’t Refuse*” 88).⁸ E comentando sobre o filme *Little Caesar*, John Raeburn nota que numa cena em que o gângster protagonista Rico está sendo homenageado por seus companheiros de crime, o banquete que lhe oferecem é “uma imitação de cerimônias semelhantes àquelas patrocinadas por homens de negócio ou políticos” (“*The Gangster Film*” 49).⁹

Não obstante o quanto essas leituras possam ser esclarecedoras, elas tendem a pôr as coisas em termos de oposições como claro/escuro, bem/mal e positivo/negativo, conforme sugerimos acima, sofrendo, assim, todas as limitações que este tipo de análise carrega. No caso do gângster, a discussão fica restrita à oposição entre o bom e o mau capitalismo. Mas a existência de um capitalista bem intencionado é algo que o gângster da tela ao mesmo tempo afirma e resiste em reconhecer. Na discussão a seguir, tentaremos demonstrar de que modo a metáfora do monstro pode se revelar mais útil para a análise do gângster, em vez de se tentar situá-lo num universo estruturado com base em oposições binárias.

Na presente discussão, a utilidade da metáfora do monstro está menos em suas características como um elemento no gênero gótico do que em seu significado cultural ou função social em geral. Toda cultura cria seu monstro para definir a normalidade: o monstro é o anormal, o mal, o socialmente inaceitável. Através da história os monstros têm representado a fronteira que separa o humano do não-humano, o civilizado do não-civilizado, o bem do mal. Enquanto fazem o papel do “outro”, os monstros funcionam como uma referência, embora negativa, do que significa ser humano, bom ou civilizado. Outra característica do monstro como representante do mal é seu latente desejo de cruzar a fronteira que o separa de todos os valores positivos. Ao atravessar esta fronteira, o monstro a dissolve, trazendo consigo todo o mal supostamente rejeitado pela sociedade que o criou. Para ele, trata-se do retorno às suas origens; para a sociedade, sua volta representa a impossibilidade de negar que o mal a permeia. Naturalmente, à sociedade-mãe resta proceder a uma radical revisão de seus valores, ou caçar e expulsar ou destruir o monstro, permitindo-se o alívio temporário de poder acreditar haver-se livrado de todo o mal.

7. “the business milieu of the gangster film reflects our view of American business enterprise in general, even if we happen to be part of a business structure which does not conform to this view” (*American Film Genres* 23).

8. John Hess observes that in the “conventional gangster film, the characters played by Robinson, Muni, and Cagney set out pathological quests for wealth and power”; by depicting them as “freaks”, Hess reasons, their final destruction is justified, while the “direct connection between them and capitalism is masked by this distortion” (“*Godfather II: A Deal Coppola Couldn’t Refuse*” 88).

9. “an imitation of similar ceremonial occasions sponsored by businessmen or politicians” (49).

O crítico John Cawelti, por exemplo, afirma que o “mito subjacente deste gênero [do gângster] reafirma os limites da agressão individual numa sociedade que tolera e, mesmo, encoraja um alto grau de empreendimento pessoal e ambição” (“*Chinatown* and Generic Transformation” 241).¹⁰ Mas quando o gângster é definido como monstro, é-se tentado a argumentar que o que ocorre no filme de gângster é exatamente o oposto, isto é, mostra que reafirmar os limites da violência numa sociedade que a encoraja como ferramenta válida na busca do progresso constitui uma tarefa intransponível. Desse modo, torna-se difícil concordar com Cawelti quando ele conclui que o “gângster torna-se uma figura trágica não por ser inerentemente mau, mas porque ele falha em reconhecer os limites” (241).¹¹ Afinal, como monstro, o gângster é a própria encarnação do mal; é a personificação de tudo o que é mal numa sociedade lutando para encontrar seu caminho nas grandes cidades da América industrializada.

Mas deve-se notar, porém, que ver o gângster como monstro não exclui entendê-lo como um “herói trágico”, conforme expressão cunhada por Robert Warshow em seu artigo “The Gangster as Tragic Hero”. Para Warshow, num país em que a busca da felicidade é um dever do Estado e uma obrigação de cada um, em que o otimismo está na base da sua cultura, o “gângster fala por nós, expressando aquela parte da psique americana que rejeita as qualidades e as exigências da vida moderna, que rejeita o próprio ‘americanismo’” (130).¹² Uma tal visão do papel do gângster não difere muito do papel social do monstro, conforme aqui definido. Do mesmo modo que o personagem descrito por Warshow, o gângster como monstro também mina o otimismo, sustentado pela crença de que o mal pode ser destruído, que está na base do próprio americanismo.

Entretanto, Warshow prossegue nos lembrando que mesmo se a “atividade do gângster constitui de fato uma forma de empreendimento racional, envolvendo objetivos razoavelmente claros e várias técnicas para atingi-los” (131),¹³ tudo isto “é, geralmente, não mais do que um pano de fundo vago... [e] sua atividade transforma-se numa espécie de pura criminalidade: ele fere pessoas” (131). Warshow argumenta, ainda, que não obstante a resposta do público “ao filme de gângster ser mais consistentemente e mais universalmente uma resposta ao sadismo... [em que] usufruímos da dupla satisfação de participar de modo vicário no sadismo do gângster e então vê-lo voltar-se contra o próprio gângster” (131-2), existe um “outro nível [em que] a qualidade de brutalidade irracional e a qualidade do empreendimento racional se tornam uma só coisa” (132).¹⁴ Este argumento serve para corroborar a

10. “underlying myth of this [gangster] genre affirms the limits of individual aggression in a society that tolerates and even encourages a high degree of personal enterprise and ambition” (“*Chinatown* and Generic Transformation” 241).

11. “gangster becomes a tragic figure not because he is inherently evil, but because he fails to recognize these limits” (“*Chinatown* and Generic Transformation” 241).

12. “gangster speaks for us, expressing that part of the American psyche which rejects the qualities and the demands of modern life, which rejects ‘Americanism’ itself” (“The Gangster as Tragic Hero” 130).

13. “gangster’s activity is actually a form of rational enterprise, involving fairly definite goals and various techniques for achieving them” (131), all that “is usually no more than a vague background... [and] his activity becomes a kind of pure criminality: he hurts people” (131).

14. “response to the gangster film is most consistently and most universally a response to sadism; [in

tese defendida por Richard Slotkin de que na tradição americana a violência constitui um meio necessário e válido para o sucesso.¹⁵ E Warshow conclui:

*Nas camadas mais profundas da consciência moderna, todos os meios são ilegais, toda tentativa de sucesso é um ato de agressão, deixando-nos sozinhos e culpados e indefesos em meio a inimigos: somos punidos pelo sucesso. Este é nosso intolerável dilema: que o fracasso é uma espécie de morte e o sucesso é perigoso e mau, é – em última instância – impossível. O efeito do filme de gângster é o de incorporar este dilema na pessoa do gângster e resolvê-lo através de sua morte. O dilema é resolvido porque se trata da morte dele, não a nossa. Estamos seguros; por ora, nós podemos consentir em nosso fracasso, nós podemos optar pelo fracasso (133).*¹⁶

Assim, pode-se dizer que o gângster é um herói trágico porque ele está fadado a perecer para que o público possa, mesmo que por um momento, fugir do inescapável dilema americano. E poderíamos acrescentar que o gângster, herói e monstro, é de fato uma figura trágica porque seu destino é personificar todo o mal, e sua grandeza reside em aceitar este papel e, em nome disto, morrer só.

BIBLIOGRAFIA

- CAWELTI, John G. "Chinatown and Generic Transformation". *Film Genre Reader II*. Univ. of Texas Press: Austin, 1995. 227-45.
- HESS, John. "Godfather II: A Deal Coppola Couldn't Refuse". *Movies and Methods vol. I*. Bill Nichols (ed.). University of California Press: Berkely, Los Angeles, London, 1976. 81-90.
- KAMINSKY, M. Stuart. *American Film Genres – Approaches to a Critical Theory of Popular Film*. Pflaum Publishing: Dayton, Ohio. 1974. 232p.
- RAEBURN, John. "The Gangster Film". *Handbook of American Film Genres*. Wes D. Gehring (ed.). Greenwood Press: New York, Westport, Connecticut, London. 1988. 47-63.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Random House: N. Y. 1981. 1-149.
- SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press: Norman, 1998 (1st. ed. 1992).
- WARSHOW, Robert. "The Gangster as Tragic Hero". *The Immediate Experience*. Atheneum: N. Y., 1979. 127-33.

which] we gain the double satisfaction of participating vicariously in the gangster's sadism and then seeing it turned against the gangster himself" (131-2), there is on "another level [in which] the quality of irrational brutality and the quality of rational enterprise become one" (132).

15. Para saber mais sobre esta tese, ver a trilogia do autor:

Regeneration Through Violence – The Mythology of the American Frontier, 1600-1860. HarperPerennial: N.Y., 1973.

The Fatal Environment - The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890. Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1985.

Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1992.

16. In the deeper layers of the modern consciousness, all means are unlawful, every attempt to succeed is an act of aggression, leaving one alone and guilty and defenseless among enemies: one is *punished* for success. This is our intolerable dilemma: that failure is a kind of death and success is evil and dangerous, is – ultimately – impossible. The effect of the gangster film is to embody this dilemma in the person of the gangster and resolve it by his death. The dilemma is resolved because it is *his* death, not ours. We are safe; for the moment, we can acquiesce in our failure, we can choose to fail (133).

A ANTROPOFAGIA EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* E *TRISTE TRÓPICO*

GUIOMAR RAMOS
Universidade de São Paulo

Meu propósito aqui é discutir como a noção de antropofagia aparece nos filmes *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar.

Essas duas produções apresentam um tipo de formato e abordagem bastante diferentes. O filme de Nelson conta, por meio de uma narrativa linear, as “desventuras” de um viajante francês – Jean, que é aprisionado por índios antropófagos no Brasil do século XVI e acaba por ser devorado por eles depois de 10 meses de convívio. *Triste trópico* faz uma paródia ao documentário tradicional e, de forma muito fragmentada e difusa, relata a trajetória de um médico burguês, o dr. Arthur, que vai viver entre os nativos, tornar-se um líder entre eles, acabando por ser morto em circunstâncias misteriosas. Esses filmes, apesar de completamente diferentes quanto ao estilo, podem ser inseridos dentro de um núcleo temático comum – o da retomada do imaginário do descobrimento do Brasil na busca por uma identidade nacional, já pontuado pelo tropicalismo e pela Semana de 22.

Neste início da década de 70, outras produções, como *Pindorama* (1972), de Arnaldo Jabor, *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, *O monstro caraíba* (1974), de Júlio Bressane, *Prata Palomares* (1971), de André Farias, também trabalharam neste eixo de retomada do imaginário do descobrimento do Brasil, mas é nos filmes de Nelson e de Arthur Omar que podemos apontar com maior clareza para a presença da antropofagia.

A questão da antropofagia aparece contextualizada aos relatos de viagem dos cronistas do século de XVI e a idéia do que pode ser considerado como civilizado ou bárbaro é tema desses filmes. A viagem – da Europa para a América, era o ponto de partida para que os cronistas, jesuítas ou simplesmente viajantes do século XVI, relatassem e emitissem opinião sobre a terra estranha, sobre os costumes dos nativos, dentro do parâmetro do que é civilizado (cultura européia) ou bárbaro (cultura nativa). O canibalismo surge em meio às várias descrições de viagem que incluem: impressões da vinda da Europa para a América, o primeiro contato com os nativos, a fauna e a flora, o sistema de casamento, a guerra e a viagem de volta. Esses itens eram referência obrigatória no diário dos viajantes.

Porém, dentro das referências ao Novo Mundo, os rituais antropofágicos dos nativos já eram um assunto polêmico dos cronistas: Hans Staden descreve, em *Duas viagens ao Brasil*, com a ênfase de quem viveu na eminência de ser canibalizado a experiência da antropofagia, “... golpeiam o prisioneiro na nuca, de modo que lhe saltam os miolos, e imediatamente levam-lhe as mulheres o morto para o fogo, raspam-lhe toda a pele, fazendo-o inteiramente branco, e tapando-lhe o ânus com

um pau a fim de que nada dele se escape”.¹ Jean de Léry (com mais distanciamento), em *Viagem à terra do Brasil*, depois de descrever cenas de canibalismo relativiza a violência do ato ao dizer que : “... existem entre nós (europeus) criaturas muito mais detestáveis do que os que só investem contra nações inimigas de que têm vingança a tomar. Não é preciso ir à América para ver coisas extraordinárias e monstruosas. Temo-las cá em nosso país”.² Montaigne em *Os canibais*, questiona a dimensão de ato bárbaro do canibalismo ao comparar a antropofagia aos procedimentos similares ou piores utilizados pela Europa do século XVI, diz ele: “... estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquarterar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, a pretexto de devoção e fé ... e isso é bem mais grave do que assar um homem previamente executado”.³ Além dos relatos, existiam as ilustrações, as gravuras que acompanhavam os textos (de Teodoro de Bry, por exemplo), que serviram, de acordo com o historiador americano Thomas Skidmore,⁴ para afirmar a existência de uma barbarismo que, ao longo dos séculos XVI e XVII, dava aos portugueses mais legitimidade para dizerem que estavam levando a civilização aos selvagens.

A partir do século XX, a antropofagia, deslocada dessa visão dos cronistas do século XVI, vai se transformar em metáfora, por meio da apropriação do termo por Oswald⁵ e Mário de Andrade, ou em análise histórica e antropológica por Alfred Métraux (*A religião dos tupinambás*, 1928), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, 1937), Florestan Fernandes (*A função social da guerra na sociedade dos tupinambás*, 1948), Lévy Strauss (*Tristes trópicos*) etc., até sua reutilização nos movimentos culturais da década de 60 e nos estudos referentes a esse assunto.⁶ O retorno aos preceitos modernistas na década de 60 surge por meio do Movimento Tropicalista (1968), da peça *O rei da vela* (1967) – ambos inspirados pelo filme *Terra em transe* (1967). Vários outros filmes foram influenciados por essa estética tropicalista-antropofágica – *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, *O bandido das luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla etc. Mas é com a adaptação de Joaquim Pedro de Andrade do livro *Macunaíma* (1969), de Mário de Andrade, que aparece pela primeira vez a imagem do canibalismo como devoração cultural no cinema brasileiro.

Dentro desse contexto, temos dois tipos de antropofagia: a que é articulada como fato histórico (que expõe a origem do termo) e a que é trabalhada como apropriação cultural. A antropofagia histórica nos remete aos estudiosos que, no século XX, por meio da literatura quinhentista, redimensionam o ato canibal e, por consequência, a relação entre o primitivo e o civilizado. A antropofagia cultural nos remete à Oswald

1. Staden, Hans. *Duas viagens ao Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Edição da Universidade de São Paulo, 1974.

2. Léry, Jean. *Viagem à terra do Brasil*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1926, p.168.

3. Montaigne, Michel de. “Dos Canibais”. *Ensaíos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 107.

4. Skidmore, Thomas, *Uma história do Brasil*, Paz e Terra, São Paulo, 1998.

5. Essa noção de antropofagia, recorrente para Oswald e para esses historiadores (que é apoiada na literatura quinhentista), está se referindo sempre ao canibalismo ritualístico dos índios tupinambás. Sim, porque há outros tipos de antropofagia ritual, como a dos índios Tapuias, por exemplo, que comiam seus mortos.

6. Na Europa, o canibalismo apareceu nos Movimentos de Vanguarda: em 1902 pode ser visto em Alfred Jarry, Apollinaire, Cendrars e nos Dadaístas. Picabia lança em 1920 a revista *Cannibale*.

de Andrade que, utilizando-se de fontes semelhantes, fixa-se no ritual antropofágico, estabelecendo uma nova relação entre a cultura brasileira e a estrangeira.

E aqui voltamos, para a questão desta palestra: como essas “noções” de antropofagia aparecem inseridas em *Como era gostoso o meu francês* e em *Triste tópicico*.

A ANTROPOFAGIA EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

Como era gostoso o meu francês baseia sua história no livro de Hans Staden – *Duas viagens ao Brasil*, o artilheiro alemão que, no século XVI, fica prisioneiro dos índios antropófagos que queriam comê-lo. Consegue, por meio de muita astúcia, sobreviver para contar a história – seu relato é publicado no ano de 1557 na Alemanha. Quer dizer, a antropofagia aparece inserida a partir de um relato, a princípio, verídico, Hans Staden viveu a experiência da antropofagia na própria pele. Porém, Nelson, ao adaptar esse relato para o cinema, muda o destino final de seu protagonista: Jean, apesar de muito esperto (como Hans Staden, também engana os selvagens em relação a seu poder de fazer chover), é devorado em ritual de canibalismo.

O filme contextualiza o ato antropofágico a partir de um relato verídico mas introduz modificações importantes a esse relato. Além da morte do protagonista, existem outras modificações, estas se baseiam no livro de outro viajante do descobrimento: *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry.

Até aqui temos a antropofagia como fonte do relato do diário de dois conhecidos cronistas da época: Hans Staden e Jean de Léry, ambos do final do século XVI.

Em relação ao livro de Jean de Léry, o filme se aproveita, principalmente, dos trechos que se referem à nacionalidade e à condição na qual o viajante francês aqui chegou: fazia parte de uma expedição que vinha encontrar o almirante Villegagnon, governador da *Antártica Francesa*, ponto de colonização da França no Brasil do século XVI. Léry, logo depois de sua chegada, acompanhou brigas e dissidências entre os próprios franceses – católicos versus protestantes, que culminaram na expulsão do grupo rebelde da ilha de Villegagnon.

Então, partindo da idéia que Nelson tem como base a experiência do alemão Hans Staden (que viveu como prisioneiro dos Tupinambás), chamo a atenção para as modificações relacionadas com a nacionalidade do protagonista (como francês, Jean representa uma das nações colonizadoras – se fosse alemão, sua posição seria bem mais “neutra”), com a circunstância na qual o viajante francês aqui chegou, (veio encontrar um grupo francês que se encontrava em conflito) e principalmente com seu destino final (é devorado pelos índios tupinambás). Esses pontos que se diferenciam do livro no qual a narrativa se apóia revelam a intenção do diretor em colocar seu personagem, desde do início do filme, em uma situação de conflito que não terá solução e que é representativa de um choque entre diferentes povos.

O conflito, entre as nações colonizadoras, no caso Portugal e França, e entre os grupos colonizados, os Tupiniquins e Tupinambás, aparece por meio da guerra. A guerra vai surgir no filme em dois momentos distintos. A primeira cena de guerra (que seria mais de combate do que propriamente guerra) revela a existência de uma disputa entre quatro partes interessadas: os portugueses, aliados dos índios tupiniquins, contra os franceses, aliados dos tupinambás.

Por meio das relações entre as duas alianças temos contato com algumas características de cada povo, e podemos perceber o descontrole e a confusão reinantes no processo pelo qual os conquistadores tentavam dominar os nativos.

Podemos ver que os franceses são desunidos entre eles: o protagonista é expulso e jogado ao mar por seu próprio grupo; mais adiante, ao ser preso pelos tupinambás que, apesar de serem os amigos de seu país, o confundem com um português, pede a um compatriota seu que o ajude confirmando sua nacionalidade francesa, mas este o abandona à própria sorte.

Os portugueses, perante os índios tupinambás, aparecem como medrosos – choramingam de medo na eminência da morte. Os índios tupiniquins, quando estão junto com os portugueses, (o que é mostrado na cena de captura de Jean), têm seus valores enfraquecidos: são batizados, não têm mais o direito de ter o inimigo que capturaram como escravo, por isso não podem mais praticar a antropofagia.

Quer dizer, nessa “espécie” de avaliação dos quatro grupos envolvidos no processo colonizador, são os tupinambás, (que nos são mostrados livres da influência dos conquistadores), que o filme vai privilegiar, e de certa forma enaltecer.

A ANTROPOFAGIA COMO ATO BÁRBARO E COMO RITUAL

O primeiro combate então nos mostra a confusão reinante nas relações entre conquistadores/conquistados, destaca os tupinambás como uma raça forte e introduz a antropofagia. O ato canibal aparece como um costume selvagem e bárbaro que causa medo; por exemplo: alguns prisioneiros são abatidos friamente com o tacape e se fala que serão devorados.

Na segunda cena de guerra, os envolvidos são só os índios – tupiniquins e tupinambás, sem a interferência dos colonizadores. Nesse momento, toda a mise-en-scène que envolve o embate entre as tribos parece construída para dar a idéia de um ritual: sob uma música típica de luta indígena, os guerreiros de ambas as tribos se movimentam de maneira precisa com suas armas. Essa idéia de um ritual, de um procedimento que se repete sempre, parecendo estar inserido dentro de um histórico de relações codificadas entre as duas tribos, é reforçada pela cena que antecede a guerra: os índios procuram o pajé e participam de um culto religioso que dará forças para sua luta contra o inimigo.⁷ Agora a antropofagia surge como consequência da guerra, como mais um ritual pertencente à tradição daquela cultura, em que comer o inimigo está necessariamente incluído.

Essa visão que interliga a guerra e a antropofagia como rituais pertencentes à cultura de um povo reflete também a maneira com a qual os historiadores e antropólogos, mais especificamente Alfred Métraux e Florestan Fernandes, trabalharam esse assunto.⁸ Esses povos não entravam em conflito para conquistar novos terri-

7. A cena da visita ao pajé antes da guerra, por exemplo, é reproduzida, literalmente, a partir do texto de Alfred Métraux, *A religião dos Tupinambás*, 2 ed. Companhia Editora Nacional, 1979, p. 149: “...o primeiro cuidado dos tupinambás, antes da partida para a guerra, era consultar o pajé. Este, geralmente, aconselhava-o a prestar atenção aos sonhos... se viam em sonho um moquéim assando carne dos inimigos, podiam marchar sem temor; se percebiam os próprios corpos torrando na grelha, o acontecimento não pressagiava nenhuma vitória”.

8. Fernandes, Florestan. *A organização social dos Tupinambás*. 2 ed., São Paulo, Hucitec/UNB, 1989: 322.

tórios, a guerra se justifica em torno da consumação da vingança contra seus inimigos. E Florestan refere-se aí a um sentimento de vingança mais complexo do que o sentido corriqueiro. Vingiar um antepassado morto significava relacioná-lo magicamente à vítima de antropofagia, de maneira a poder trazê-lo de volta à comunidade; o guerreiro se apropriava dos poderes incorporados à personalidade da vítima. Comer o inimigo significava restabelecer e fortalecer o clã que havia ficado desfalcado com a morte de um de seus membros.

Sem entrar em detalhes sobre a descrição do ritual, a maneira como ele aparece contextualizado nos leva a pensar que o filme aborda a antropofagia histórica.⁹

O CANIBALISMO EM *TRISTE TRÓPICO*

O filme de Omar também trabalha com citações ao universo do descobrimento: fazem parte da trajetória do estranho médico dr. Arthur – protagonista do filme. Por exemplo, algumas gravuras antigas de cenas de canibalismo (como as utilizadas no filme de Nelson), ilustram o início do convívio de dr. Arthur com os nativos. Vemos um homem amarrado pela cintura por vários índios que o rodeiam, enquanto a voz *over* nos relata: “nas festas municipais dr. Arthur era obrigado a comer carne humana dos inimigos, os quais, antes de morrer, eram obrigados a dizer: ‘eu sua comida estou chegando’”.

Essa frase final é do diário de Hans Staden, mas aparece completamente fora do contexto da descrição do viajante alemão. Misturando o ato de comer carne humana com uma referência a um local civilizado: “nas festas municipais... ele era obrigado a comer carne humana”, Omar parece institucionalizar o ritual indígena tirando-o de sua dimensão de estranhamento e exotismo (que presenciamos nos relatos dos cronistas): comer carne humana se torna um hábito como outro qualquer.

Há outras citações ao universo do descobrimento. O filme se utiliza por duas vezes (do que consegui localizar) de trechos de Jean de Léry, presentes no livro *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss. O antropólogo francês abre o capítulo sobre a Guanabara com Léry contando sobre a briga entre protestantes e católicos do grupo de Villegagnon (trata-se do mesmo momento da história utilizado pelo filme de Nelson). As divergências religiosas chegavam ao ponto de discutirem sobre a interpretação da Santa Ceia “...eles se envolviam em loucas discussões de como se deve interpretar a Ceia...”¹⁰ Exatamente este trecho (com a imagem em letras grandes da palavra Ceia) é usado, no filme de Omar, para ilustrar o tipo de comportamento do grupo messiânico que dr. Arthur lidera.

O outro fragmento de Léry, aproveitado pelo filme, refere-se ao carregamento de coisas típicas do Brasil por um comerciante francês: “...300 peles de leopardo, macacas e macacos e seiscentos papagaios já sabendo algumas palavras de francês”. Omar coloca essa lista de mantimentos (que parece literalmente inventada) como coisas a serem vendidas por dr. Arthur para manter seu grupo de seguidores.

9. E de maneira a confirmar, explicitar o universo do descobrimento do Brasil, o filme exhibe trechos, que aparecem escritos na tela, de outros cronistas e jesuítas, como André Thevet, Padre Manoel da Nóbrega, Anchieta, e mantém todos diálogos do filme na língua original dos índios – o tupy (com a supervisão do diretor Humberto Mauro, que havia dirigido na década de 30 *O descobrimento do Brasil*).

10. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*, “Guanabara”, Editora Anhembi, São Paulo, 1957, p. 82.

Alfred Métraux, autor do livro *A sociedade dos tupinambás* (já mencionado em relação ao filme de Nelson), também é bastante utilizado por Omar: a trajetória messiânica de dr. Arthur (e principalmente a idéia de um messianismo indígena e não cristão) é toda construída com trechos deste livro. A voz *over* faz citações à busca do paraíso pelos guaranis dizendo "...sobre o paraíso terrestre havia um roteiro de peregrinação à terra sem mal que os guaranis já haviam procurado desde o século XVI.", fala em seguida do messianismo dos tupinambás: "Em 1549 os tupinambás fogem de um aldeamento jesuíta na Bahia, guiados por dois pajés". Há um outro trecho, também deste livro de Métraux, aplicado pelo filme de maneira a parecer uma informação completamente absurda, que fala do ato de matar e comer crianças batizadas. Métraux refere-se à descrição de um cronista espanhol sobre a experiência com índios paraguaios no século XVIII.¹¹

Esses trechos utilizados por *Triste trópico* exemplificam o diálogo com os autores que reviram o Brasil a partir de um retorno ao universo quinhentista.¹² Nesse sentido poderíamos pensar que *Triste trópico* aproxima-se de *Como era gostoso o meu francês* chegando a citar os mesmos autores: como o historiador Alfred Métraux, e os cronistas Hans Staden e Jean de Léry.

No entanto, ao contrário do filme de Nelson Pereira dos Santos, a referência constante de *Triste trópico* é a antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

A PRESENÇA DA ANTROPOFAGIA CULTURAL DE OSWALD DE ANDRADE

O início de *Triste trópico* parodia a viagem de Oswald de Andrade à Europa nos anos que antecedem a criação do Manifesto Pau-Brasil em 1924. A voz *over* esmiúça coincidências do encontro de Oswald e dr. Arthur: "Em 1922, quando eclodiu a Semana de Arte Moderna em São Paulo, era um obscuro recém-formado em Paris, sua existência boêmia o levava a frequentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Eluard, Max Ernest e André Breton... André Breton iria incluir sugestões suas no Manifesto surrealista de 1924". Ilustra esta fala o desenho da bandeira do Brasil, escrito na faixa do centro: "Pau-Brasil" (nome do Manifesto cultural criado por Oswald em 1924).

O referencial a Oswald, além de delimitar o início da trajetória do protagonista de *Triste trópico*, é indicador do formato escolhido pelo filme, reforçando a noção de antropofagia cultural. O imaginário do descobrimento, presente em *Triste trópico*, pode ser visto como referência direta ao universo de Oswald.

A antropofagia oswaldiana presentifica-se na maneira como o *Triste trópico* "deglute", criticando duramente um tipo de estrutura filmica: a do documentário

11. Métraux, Alfred, op. cit., p. 191: "...três importantes caciques da região do Tape mataram e devoraram as crianças batizadas, atraindo à sua roda inúmeros partidários...". É interessante lembrar que, no filme de Nelson, a menção ao batizado cristão é mostrada como uma limitação às tradições indígenas: os tupiniquins, no caso, pelo fato de terem sido batizados, não podiam mais ter seus prisioneiros como escravos, muito menos praticar a antropofagia.

12. O nome de Euclides da Cunha, bem como os trechos de sua obra mais conhecida, *Os sertões*, também são aproveitados pelo filme. Não estarei fazendo menção a eles pois não se referem ao universo do descobrimento.

padrão. Vale lembrar que, na época em que o filme foi realizado – 1974, o documentário ainda não havia assumido tantos formatos alternativos, como hoje em dia. A paródia ao documentário se estabelece por meio de uma voz *over*, masculina (a voz do ator Othon Bastos), que em um tom falsamente preciso, sempre grave e neutro, parece ir complementando o significado das imagens durante toda a narrativa. Esse tipo de voz, que nos documentários tradicionais é significativa do “saber”, em *Triste trópico* emite um conteúdo extremamente dúbio, que nunca complementa as imagens a não ser para ironizar, questionar ou duplicar seu sentido. A relação paródica ao formato documentário também se impõe quando ouvimos um diálogo entre o ator emissor (Othon Bastos) e o diretor (Arthur Omar), sobre a entonação da voz *over*: “você quer que eu continue naquele mesmo tom? Então vamos lá”. Mais adiante o próprio diretor indica o tom apropriado para Othon Bastos continuar sua fala: “... a enumeração da relíquias tem que ser totalmente sem ênfase”.

A antropofagia cultural também pode ser vista por meio do tipo de envolvimento que protagonista estabelece com o mundo dos nativos. Sua vivência com o primitivo acaba por resultar em uma série de comportamentos invertidos¹³ em relação ao que se identifica com o que é civilizado ou bárbaro, ou com o que pertence ao mundo do conquistador e do conquistado. A inversão se dá a partir das experiências do protagonista, estas nunca são determinadas pelo prisma do civilizado e sim do nativo.

Dr. Arthur, não só deixa de ter um consultório na cidade (como a voz *over* anuncia) como mergulha totalmente nesse universo que lhe é estranho. A idéia da busca do paraíso perdido, presente nos escritos dos cronistas do século XVI, como experiência dos descobridores em contato com o Novo Mundo, é vista sob a ótica indígena, dr. Arthur procura o paraíso dos índios tupy. Modifica medicamentos “da civilização” adaptando-os às condições locais, torna-se um líder messiânico, saindo em busca do paraíso indígena (e não cristão).¹⁴ Em relação à antropofagia, como já foi dito, é apresentada, sem estranheza, nem exotismo: o protagonista experimenta comer carne humana como quem assimila um costume local.¹⁵

13. A série de inversões realizadas por Omar, nos remete novamente a Oswald, e à *Revista de Antropofagia*. Maria Eugênia Boaventura, em *A vanguarda antropofágica*, São Paulo, Ática, 1985, p. 24, aponta na *Revista de Antropofagia* “as citações, colagens, antianúncios, anticomunicados, textos truncados... a presença dos “anti-qualquer coisa”.

14. Ao recusar o ponto de vista religioso dos cristãos, Omar nos remete aqui a um trecho do Manifesto Antropofágico que diz: “Nunca fomos catequizados... fizemos Cristo nascer na Bahia ou em Belém do Pará”.

15. É interessante ver como isso é colocado no filme: *Voz over*: “...o tema central: a busca do paraíso, a terra sem mal, aí as sociedades arcaicas se reencontrariam com as tradições perdidas e se poderia assistir novamente à criação das espécies vivas, das ilhas e mares, da terra firme, dos grupos humanos e suas instituições. No paraíso corria um dinheiro sobrenatural, sem cara nem coroa”. Imagem de um garoto fantasiado de *cowboy* que apita e grita: “*money, quero money; money, money, money*”. A imagem do menino fantasiado de *cowboy* (referência à cultura norte-americana) falando com um sotaque exagerado “*eu quero money, money*” explicita a idéia da antropofagia, depois aproveitada pelo tropicalismo, de como o subdesenvolvido pode devorar o desenvolvido, a deglutição da cultura americana (país colonizador) pelo Brasil (país colonizado).

A ANTROPOFAGIA CULTURAL EM *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS*

Essa inversão da oposição civilização/barbárie, típica da proposta oswaldiana, também pode ser encontrada em *Como era gostoso o meu francês*. Neste caso, vamos apontá-la, por meio do tipo de relação estabelecida entre Jean (identificado com o civilizado) e os índios tupinambás (identificados com a barbárie). Vou, a seguir, mostrar, como neste filme, a partir da inversão dessa oposição civilização/barbárie, modifica-se a noção de antropofagia histórica que estava sendo apresentada pelo filme de Nelson.

Jean é o elo de ligação entre o espectador e essa cultura que nos é estranha. Portanto, travamos contato com os habitantes originais de nossa terra, através do olhar de um europeu. É com o francês que nós vamos ter identificação. Jean pode ser visto como um cronista, como um estudioso dessa cultura, ele aparece trabalhando com os índios, se inteira de suas figuras míticas, torna-se, inclusive, por alguns instantes (enquanto voz *off*) o narrador dessas imagens. Ele é o apresentador-tradutor dos costumes indígenas, nos quais compreender e aceitar essa cultura parecia significar uma possibilidade de salvação. Se envolve também emocionalmente com o povo tupinambá, parece ter afeto por Seboipep, a mulher que lhe é oferecida nos meses que antecedem seu sacrifício. Quer dizer, Jean é, além de tudo, simpático.

Mas a narrativa parece construída para pregar uma “peça” no espectador, pois todo o processo de interação que o protagonista estabelece com a tribo e com Seboipep não tem o poder de salvá-lo. E aqui o filme novamente surpreende. A morte do francês nos é apresentada dentro de um parâmetro realista, de acordo com o ritual já mostrado antes: Jean aparece com o corpo pintado, os índios dançam e cantam, vemos a chegada do matador e acompanhamos sua morte com a batida do tacape. Porém, o ato de canibalismo em si, não leva a um desfecho trágico: há algo de carnavalizado¹⁶ na antropofagia dos índios tupinambás apresentada por Nelson. A começar pela ironia explicitada no próprio título do filme. O nome, *Como era gostoso o meu francês*, é bastante sarcástico, faz referência a um fato já acontecido (o verbo ser no passado já dá o fato como consumado) e ainda aponta para a degustação (gostoso) do corpo de Jean pelos índios.

A idéia de uma inversão, de uma antropofagia carnavalizada, se dá mesmo, nos dois últimos planos, anteriores à carta de Mem de Sá; estes, destoam da veracidade com a qual o filme vinha se desenvolvendo, e nos apresentam imagens condensadas de significados e dirigidas diretamente ao público. Temos o *close* do rosto provocativo de Seboipep que, enquanto nos fita, devora um pedaço do corpo de Jean, e dois planos iguais que o antecedem e precedem: Cunhambebe, com expressão de eufórica vitória, corre, segurando sobre os ombros os dois pequenos canhões que pertenciam à Jean. A cena da índia Seboipep, comendo um pedaço do corpo de Jean, não nos é mostrada junto aos outros de sua tribo, cumprindo o ritual de devoração

16. Refiro-me aqui ao conceito de carnavalização de Bakhtin apontado por Robert Stam em *Subversive Pleasures*, Johns Hopkins Paperbacks edition, London, 1992, em que o carnavalesco é a metáfora do que é anti-ritual, do que é inversão do ritual.

antropofágica. O *close* em seu rosto (chamando atenção para sua boca que mastiga provocativamente uma parte do corpo de Jean), é destacado da ação do resto da tribo, a qual não vamos ver mais. O mesmo ocorre com a outra cena citada: a maneira como Cunhambebe corre, vitorioso com os dois canhões, símbolos da astúcia de Jean (ele dominava o uso da pólvora), ainda com o som, bem exagerado, de estouro, não é simplesmente a representação do comportamento de um índio após o ritual de devoramento.

Ambas as cenas, descontextualizadas da festa ritualística indígena e apresentadas de maneira eufórica, surgem como alegoria e, condensando outros significados, nos remetem muito mais à releitura que Oswald de Andrade fez dos costumes indígenas com seu manifesto antropofágico do que à antropofagia histórica que estava nos sendo apresentada.

CONCLUSÃO DOS PERCURSOS

Podemos pensar que o final de *Como era gostoso o meu francês* não mostra um acordo possível entre o “primitivo” e o “civilizado”, pois Jean é morto e devorado, mas as cenas finais de canibalismo e comemoração extrapolam a narrativa realista (mais coerente com o restante do filme). E, por meio da representação da antropofagia cultural nas figuras (que se tornam alegóricas) de Seboipep e Cunhambebe, a devoração do inimigo (com o qual nos identificávamos) pode e deve ser motivo de festa e comemoração.

Como era gostoso o meu francês faz todo o seu percurso de maneira a justificar o ato canibal dentro de um contexto histórico, mas opta por um final onde prevalece a antropofagia cultural, se destacando a visão de uma antropofagia carnalizada. Vemos, no filme, a antropofagia histórica transformar o que seria um gesto bárbaro em gesto legítimo de um povo. Esse gesto é “tão legítimo” que faz esse povo (no caso os Tupinambás) comer o francês que representa uma visão conciliatória do mundo civilizado sobre o mundo primitivo. Podemos dizer então que é a visão européia,¹⁷ presente na figura do protagonista – referência aos cronistas Hans Staden e Jean de Léry, que é devorada.

O que é sugerido pelo título e pelas cenas finais do filme de Nelson, em *Triste trópico*, é radicalizado. O que para Nelson surge no final, para Omar é ponto de partida.

A carnavalização em *Triste trópico* se dá não só em relação a como os fatos históricos aparecem, invertidos e debochados, mas, principalmente, pela presença literal da figura de linguagem escolhida por Bakhtin. Imagens de um carnaval de rua do Rio de Janeiro aparecem, alternadas a outras, do início ao fim do filme. O carnaval surge então como festa típica, mas essa festa é também utilizada como metáfora; as imagens dos foliões são submetidas às operações de linguagem nomeadas por Bakhtin como carnavalização. A festa serve para ilustrar diferentes

17. Esse olhar europeu sobre o Brasil é calcado na visão crítica de um Montaigne, de um Jean de Léry, dos estudiosos que reviram a literatura quinhentista. E é esta visão que Nelson parece querer atingir. Depois de ser expulso por seus compatriotas, ser salvo pelos tupinambás significaria uma possibilidade de trégua, de acordo com o conflito entre civilizado/primitivo. A morte de Jean é a recusa desse acordo.

aspectos da trajetória de dr. Arthur. A voz *over*, por exemplo, aponta para a presença de 72 messias, vemos então um grupo carnavalesco, vestido com batas (camisolões) vermelhas, movimentar-se pelas ruas; a montagem acrescenta o som de uma música erudita, de maneira que podemos relacionar os foliões com os messias. Em outro momento, o nome do surrealista André Breton é ligado à imagem de um homem fantasiado. Mas é com a figura do nativo, oposição do civilizado, que os carnavalescos aparecem mais diretamente identificados; a frase “Dr. Arthur come carne humana, adocicada e macia” é ilustrada por um homem que dança com a cara todo pintada de branco como um típico nativo.

Triste trópico estabelece, desde o início e concretamente, uma relação com a antropofagia cultural de Oswald. A narrativa “devora” fragmentos dos textos dos cronistas, dos historiadores e dos antropólogos quinhentistas, não respeitando o contexto no qual foram escritos, descaracterizando-os, juntando-os a uma gama de materiais imagéticos e sonoros enlouquecedoramente diversificada. Temos imagens de fotografias de época, anúncios antigos, vinhetas, um filme doméstico da década de 30 e imagens do carnaval de rua do Rio; e as expressões sonoras como falas de índios, cantos gregorianos, vozes em latim, melodias sintéticas, músicas da América-Latina mais os efeitos diversos sobre essas sonoridades.

Em *Triste trópico* tudo é material bom para ser devorado: descontextualizado, fragmentado, colado a outros fragmentos, para ir formando novos sentidos. Tudo é ironia e provocação às referências do universo do descobrimento, como a frase do Manifesto Antropofágico “Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”, que parece influenciar toda a narrativa, com a figura do primitivo, do colonizado, representada pelas imagens carnavalescas.

Porém, todo esse clima carnavalizado não salva *Triste trópico* de um fim trágico, que nada tem a ver com a ironia e escracho propostos pelo devorar oswaldiano. O filme emudece abruptamente o carnaval e a carnavalização: no plano que antecede o final temos a imagem impressionante de um grupo pulando carnaval ao som da voz inconfundível de Hitler. Omar opta por um desfecho sinistro: o último plano mostra uma senhora com uma expressão impressionante de dor acompanhada de uma criança que segura uma bandeirinha do Brasil. A idéia de tragédia presente neste fim de *Triste trópico* é alusão ao momento político do Brasil de 1974. O filme de Omar trabalha com esse diagnóstico de um país triste.

O último plano de *Como era gostoso o meu francês*, a imagem de um trecho da carta do Governador Geral do Brasil, Mem de Sá, relatando o massacre dos índios – “...lá no mar pejejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua” -, aponta para a vitória da violência do colonizador sobre o colonizado, porém, não desmente o contexto carnavalizado, não anula o destaque das imagens que o antecedem – Seboipep saboreando o peçoço de Jean.

Nesse sentido, embora os percursos de *Como era gostoso o meu francês* e *Triste trópico* sejam muito diferentes, o que está em pauta é o choque de culturas, a violência, a tragédia, em que a premissa é a não conciliação. Os dois filmes assumem a violência inevitável do engolir o outro. A metáfora da antropofagia é a solução.

CINEMA E TELEVISÃO – HETEROTOPIAS E HETEROCRONIAS

LUIZ AUGUSTO REZENDE

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Este trabalho parte de uma preocupação com o problema das condições de recepção de imagens, do espaço (cinematográfico ou televisual) em que essa recepção pode se dar e da postura demandada ao espectador para a concretização da atividade receptiva. É também uma tentativa de relacionar os conceitos de *heterotopia* e de *heterocronia* de Michel Foucault (descritos na conferência “Des espaces autres”) aos de *memória* e *reconhecimento* de Bergson (descritos em *Matéria e memória*) para, a partir daí, traçar um esboço de uma proposta para um trabalho futuro sobre a recepção de imagens.

HETEROTOPIAS E ESPAÇOS DE RECEPÇÃO

Segundo Foucault (1984), as heterotopias são espaços que “têm a curiosa propriedade de estar em contato com todos os outros” espaços, e, onde “todos os outros locais (emplacements) reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão representados ao mesmo tempo, contestados e invertidos”.

As heterotopias têm 5 princípios fundamentais:

1. Todas as culturas criam algum tipo de heterotopia, mesmo que sob formas variadas.
2. As sociedades podem fazer “usos” diferentes de uma determinada heterotopia através da história: uma mesma heterotopia pode servir a propósitos diferentes, de acordo com “a sincronia da cultura na qual ela se encontra”, como aconteceria com os cemitérios, por exemplo.
3. O terceiro princípio, que nos interessará especialmente aqui, diz respeito ao poder que as heterotopias têm de justapor em um só lugar vários espaços incompatíveis em si mesmos, conferindo-se vizinhança ao que antes se definia pelo afastamento. É o caso dos jardins zoológicos, do teatro e da sala de cinema.
4. As heterotopias funcionariam plenamente quando “os homens se encontram em um tipo de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”, isto é, quando uma dada heterotopia se liga a uma *heterocronia* correspondente. As relações entre heterotopia e heterocronia podem se dar seja sob a forma da acumulação do tempo em um espaço (museus, bibliotecas), seja sob a forma do aparecimento cíclico no espaço, como, por exemplo, no caso das grandes festas e feiras, ou dos balneários de férias.
5. Por último, as heterotopias guardam ainda um sistema de “passagem” ou de “entrada e saída” capaz de, ao mesmo tempo, isolá-las e torná-las penetráveis.¹

1. De acordo com esse princípio, só se pode aceder ao domínio de uma heterotopia quando se tem uma certa permissão, se realiza um determinado número de gestos, se detém determinadas características, ou quando se é submetido a ritos e a purificações.

As heterotopias exercem, ainda, segundo Foucault, uma função em relação ao espaço restante. Elas podem desempenhar tanto o papel de “criar um espaço de ilusão que denuncia como ainda mais ilusório todo espaço real, todos os lugares (emplacements) no interior dos quais a vida humana está fechada”, quanto de, ao contrário, criar um outro espaço real mais perfeito e mais bem arranjado, a tal ponto que faz com que o espaço “exterior” em que vivemos se torne mal organizado ou “rascunhado”.

De acordo com esses conceitos de Foucault, poderíamos ver no espaço da sala de cinema uma heterotopia bastante característica. *Grosso modo*, a sala de cinema, com suas conhecidas condições específicas de espaço de recepção de imagens/sons, tanto é capaz de congregiar informações e elementos díspares e incompatíveis, avizinhando o que estava distante (terceiro princípio), quanto empreende uma ruptura na temporalidade tradicional da vida do espectador, para lançá-lo em um regime temporal – o do filme – inteiramente próprio (quarto princípio). Além disso, poderíamos imaginar seja “sistemas de passagem” próprios à sala de cinema, entre os quais o ingresso é o mais comum, seja “funções”, tanto no que diz respeito à criação de um espaço de ilusão que se remete ao espaço real para denunciá-lo, quanto de invenção de utopias e “espacializações” ideais.

Com relação a este último ponto, principalmente, fica difícil separar a sala de cinema (o cinema, o espaço físico) e o filme exibido (o cinema como discurso). Tanto a sala quanto os filmes são responsáveis por esta função do cinema. É claro que o filme é o mesmo, onde quer que ele seja visto. Mas a experiência da sala de exibição é única e bastante diferente daquela relacionada à televisão, por exemplo. De qualquer forma, quando nos referimos ao cinema, ou ao vídeo, como heterotopias, estamos compreendendo aí não só o espaço propriamente dito em que se atualizam, mas, de maneira geral, o “espaço de significação” que tais meios formaram para si próprios. Por isso, o que passaremos a denominar a partir de agora como “espaço cinematográfico” e “espaço televisual” diz respeito ao conjunto formado pelo espaço físico da recepção propriamente dito e aos elementos discursivos e/ou narrativos próprios a cada um deles. São estes espaços de significação e de recepção – ou de recepção de significação – que nos interessam aqui.

Se a heterotopia da sala de cinema é capaz de produzir uma temporalidade própria, ou seja, de produzir uma ruptura no modo como o indivíduo está acostumado a experimentar a passagem do tempo, isso parece se dever, em grande parte, à demanda que tal espaço tem de uma certa “postura” do corpo do indivíduo, de um corpo tão próprio quanto o tempo que ali se passa. Em outras palavras, o espaço da sala de cinema funciona de maneira a criar um “corpo de espectador” para o indivíduo que se coloca em frente da tela. O espaço engendra um “corpo”, que engendra uma temporalidade, que é fundamental para o sucesso do espetáculo cinematográfico. E o corpo, ao mesmo tempo que também inventa o espaço, só se faz possível nele.

Esse corpo de espectador é, sem dúvida, possibilitado pelas condições de recepção da sala de cinema: o ambiente escuro, a tela panorâmica, o isolamento acústico, a poltrona, etc. Mas, no fundo, estas condições foram criadas apenas para favorecer e realçar uma certa atitude perceptiva. É a uma experiência de percepção a mais “pura” possível que elas visam. A temporalidade própria da sala de cinema é fruto dessa imersão do espectador numa experiência perceptiva que tende à pureza

absoluta. Neste ponto, gostaríamos de introduzir os conceitos de *memória e reconhecimento* formulados por Bergson.

A MEMÓRIA E OS DOIS RECONHECIMENTOS PARA BERGSON

Bergson define duas formas de memória: a primeira, que poderia ser chamada de motora ou habitual, é adquirida pela repetição de um mesmo esforço e, “como todo exercício habitual do corpo, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (*Matéria e memória*). Esse tipo de memória seria o do aprendizado de cor, do reconhecimento dos lugares, das pessoas, etc.

A segunda forma de memória, ao contrário, simplesmente imprime-se de imediato, podendo ser chamada, por isso, de memória espontânea. Ela seria a responsável pelo armazenamento de todos os fatos de nossas vidas: seria a lembrança por excelência, memória como representação cerebral. A memória habitual, no entanto, não é criada pela acumulação de várias “memórias” espontâneas. Elas são separadas por aquilo que Bergson chama de uma diferença de natureza, e não apenas por uma diferença de grau. Elas têm, portanto, funções diferentes. Bergson dá o exemplo do estudante que decora uma lição. Ele pode se lembrar de cada vez que a leu, e ser capaz de relacionar cada uma destas leituras a uma data ou a uma referência sensitiva qualquer (memória espontânea). No entanto, não é se lembrando de cada momento da leitura que ele é capaz de fazer um teste, e sim recorrendo à memória (habitual) que se formou através da percepção repetida da lição.

Assim, a formação de uma memória habitual teria uma utilidade imediata para a vida, pois ela prolongaria nossas percepções em ações úteis: ela abrevia o mecanismo da percepção para tornar mais rápida a reação ao estímulo percebido. Como, para Bergson, é em meio a um número limitado de objetos e seres – que se apresentam à nossa percepção com maior ou menor frequência – que a nossa existência se dá, é importante que tenhamos armazenadas determinadas maneiras de agir (hábitos) em relação a eles. Assim podemos responder com maior velocidade, o que é essencial para a sobrevivência e para as necessidades humanas.²

Mas a formação da memória se relaciona também ao mecanismo do reconhecimento. Por isso, aos dois tipos de memória descritos por Bergson correspondem dois tipos de reconhecimento: o *reconhecimento automático* e o *reconhecimento atento*. No reconhecimento automático, temos “movimentos que prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido” (*Matéria e memória*), ou seja, é o reconhecimento que permite que o indivíduo “saiba servir-se”, imediatamente, de um ser ou objeto que se lhe apresenta,

2. É desta forma que, à percepção de cada um destes objetos ou seres, se seguem movimentos pelos quais nos adaptamos a eles – agimos sobre eles ou somos “agidos” por eles. Com a repetição destes movimentos, cada vez que tal ou tal objeto se mostrasse à nossa percepção, criaria-se um mecanismo, uma memória, um hábito, que determinam em nós “atitudes que acompanham automaticamente nossa percepção das coisas” (*Matéria e memória*). As percepções habituais prolongam-se em ações habituais, movimentos de costume, como os denomina Deleuze, que estão intimamente ligados a uma memória habitual e que ocorrem automaticamente.

como diz Bergson. Esse tipo de reconhecimento teria como base os movimentos e percepções organizados pela memória habitual dos quais ele proviria como um reflexo. Trata-se, enfim, do reconhecimento dos objetos e pessoas familiares, dos lugares, etc. O reconhecimento automático seria um reconhecimento de ordem prática, aquele que se prolonga em ação imediata, e que, por isso, não se concentra na descrição – na “memorização” – das características dos objetos, que já criaram, por suas repetidas aparições, uma memória habitual e um movimento de costume correspondentes, que são, por sua vez, utilizados quando quer que determinada percepção torne a aparecer.

No reconhecimento atento, ao contrário, somos “reconduzidos ao objeto para sublinhar seus contornos”. A este tipo de reconhecimento correspondem os mecanismos da memória espontânea, sendo, neste caso, de grande importância no processo a participação das lembranças-imagens. Quando não temos uma memória habitual de uma percepção – a percepção “nova” – quando não “reconhecemos” um objeto ou ser, somos reconduzidos a este para dele retirar algumas características. A atenção se deposita no objeto e se “redeposita” nele sucessivamente, implicando, portanto, “uma volta para trás do espírito, que renuncia a perseguir o resultado útil da percepção presente” (*Matéria e memória*). Há, portanto, uma inibição do movimento, uma ação de detenção inicial, que, posteriormente, irá continuar em movimentos sutis de recuperação das lembranças-imagens. Nossa memória empreenderá, então, um trabalho de análise e de síntese escolhendo, por hipóteses, “diversas imagens análogas que lança em direção à percepção nova”, possibilitando-se o reconhecimento (*Matéria e memória*).³

O RECONHECIMENTO NO CINEMA E NA TELEVISÃO

Estes dois tipos de reconhecimento, presentes em qualquer atividade perceptiva, encontram, no entanto, formas diferentes de “hierarquização” em cada atividade humana. No cinema, os mecanismos do reconhecimento atento e da memória espontânea parecem dominar a experiência perceptiva. Quando vemos um filme numa sala de cinema, ou em algum lugar onde as suas condições estejam reproduzidas aproximadamente,⁴ precisamos “extrair alguns de seus traços característicos”. Tentamos reter alguns traços em nossa memória para reutilizá-la quando, por ventura, esta percepção reaparecer.

Somos reconduzidos, então, sucessivamente ao objeto percebido – o filme – e concentramos nossa atenção na formação mental de imagens dele, que estarão continuamente sendo substituídas por outras (cf. Deleuze). Como a atenção está ocupada em guardar o objeto, a percepção não se prolonga em ação útil. Inibe-se o movimento, a ação torna-se ação de detenção para, posteriormente, continuar na recuperação das lembranças-imagens, inclusive de outros filmes, e de imagens análogas que se relacionem à nova percepção.

Temos, na experiência cinematográfica, uma situação de percepção e atenção “puras”, na qual a ação se encontra paralisada, para que a mente faça uma descrição

3. Para Deleuze, o que fazemos no reconhecimento atento é, simplesmente, uma descrição do objeto.

4. E mesmo que façamos isso habitualmente.

do objeto percebido. Parece ser, justamente, esta dominância do mecanismo do reconhecimento atento que permite que o “espaço do cinema” faça, do *indivíduo* que assiste a um filme, um *espectador*, proporcionando, a este, um *corpo* adequado a tal propósito. É este corpo que, voltando sucessivamente a um objeto, para fazer dele uma descrição, guarda-lhe uma memória (espontânea) e busca lembranças-imagens que lhe possam estar relacionadas. Somente *este* corpo pode experimentar a *heterocronia* do cinema, sua temporalidade própria, uma vez que só ele se encontra imerso num mecanismo mental (o do reconhecimento atento) que – apesar de cotidiano – se apresenta, então, se não em estado “puro”, em um estado de especial experimentação.

É claro que não se quer dizer com isso que o reconhecimento automático, por sua vez, esteja ausente da experiência cinematográfica – há apenas uma preponderância do reconhecimento atento. O reconhecimento automático é responsável por um outro aspecto. É por meio dele que podemos “redirecionar” a nossa atenção para todo dado novo que aparece, permitindo que simplesmente passemos pela informação que se repete. Por exemplo, não precisamos *reconhecer atentamente* o rosto de um ator sempre que ele aparece. Depois que já o fizemos algumas vezes, passamos a ser capazes de reconhecê-lo automaticamente. A partir daí, nossa atenção se dirige sempre para a informação nova que vier a surgir.⁵

Se, por um lado, os mecanismos da memória habitual e do reconhecimento automático também atuam na “leitura” do filme, quando o espectador se “familiariza” com o ambiente do drama, por outro, é antes às lembranças-imagens dos outros filmes vistos que ele deve recorrer para, colocando-as junto ao novo filme, compreendê-lo, ou numa expressão mais bergsoniana, reconhecê-lo. Pode-se dizer que o reconhecimento automático se remete ao “interior” do filme, mas é o reconhecimento atento que busca as referências “exteriores” para decifrá-lo.

Por sua vez, a compreensão dos chamados códigos cinematográficos – ou daquilo que é vulgarmente chamado linguagem cinematográfica – está estreitamente relacionada com o reconhecimento atento e com as lembranças-imagens. A cada nova informação fornecida, o espectador busca lembranças-imagens de outros filmes (e de sua própria vida também) que possam ser relacionadas à imagem atualmente percebida. Por comparação entre essas imagens ele lhes atribui significado. A idéia de sincronicidade da montagem paralela, por exemplo, só pode ser “entendida” como tal porque, ao perceber uma seqüência cinematográfica montada desta forma, o espectador retira-lhe algumas de suas características e, remetendo-as às lembranças-imagens similares de outros filmes vistos, pode compará-las e atribuir-lhes, então, um valor, de acordo com a maior ou menor proximidade entre a lembrança-imagem e a imagem atualmente percebida. Dentro de certos limites, o valor, o significado e o sentido da nova imagem percebida passam a ser os mesmos da lembrança-imagem guardada de outro filme.

Como no cinema estas coincidências se encontram disseminadas pela existência de um código bastante homogêneo,⁶ tal mecanismo parece ser muito comum quando

5. É neste ponto, justamente no que envolve a participação da memória habitual, que encontramos a parte “ativa” da situação de espectador: a passagem e a seleção dos pontos de informação. Ainda que esta passagem e esta seleção estejam em grande parte determinadas de antemão pelo filme, se o espectador não souber “fazê-las” o filme se torna incompreensível.
6. Ao mesmo tempo que são estas coincidências que fazem o código.

se assiste a um filme, ainda mais porque a maioria de nós teve sua formação de espectador baseada nos cânones deste código, que nos é explicado desde muito cedo, quando iniciamos nossa experiência de espectador.

Como foi dito antes, é o mecanismo do reconhecimento atento, através das lembranças-imagens, que torna o código possível e compreensível. Mas a incompreensão de uma nova associação de imagens (uma desconstrução da linguagem) também é dessa ordem: a inexistência, em nossa memória, de uma lembrança-imagem correspondente, similar, a uma nova imagem percebida, torna esta impossível de ser decodificada à primeira vista. A incompreensão que certos filmes que “burlam” o código cinematográfico suscitam se dá justamente desta maneira.⁷ De qualquer forma, a compreensão ou incompreensão são posteriores ao reconhecimento e representam toda uma outra questão.

No caso do “espaço televisual”, ao contrário, a experiência de recepção parece se dar sob o domínio dos mecanismos da memória habitual e do reconhecimento automático. A postura perceptiva do telespectador, apesar de similar, à primeira vista, à do espectador de cinema, é bastante diferente.

Se no cinema existe um corpo que, imerso em uma atividade perceptiva atenta, se prostra em uma ação de detenção, no espaço televisual o telespectador se conforma a um hábito de corpo. Esse hábito, formado pela repetição sucessiva da percepção de uma certa ordem de imagens e sons, implica a execução de um determinado número de movimentos de costume e de ação-reação à percepção.

Se pensarmos na programação da maior parte dos canais de televisão (telejornais, o modelo novela/folhetim, por exemplo), veremos que elas repetem um mesmo padrão de imagens segundo uma ordem habitual. E a repetição, aqui, também não é do mesmo tipo daquela que forma o código cinematográfico. A repetição que forma o código está relacionada à permanência e à “duração” das lembranças-imagens como memória.⁸ São imagens inteiramente diferentes que, no entanto, encontram um número mais ou menos limitado de lembranças-imagens que a elas podem corresponder.

A repetição na televisão, naquilo que ela tem de distinto do cinema, é a repetição regular das mesmas imagens, ou seja, de um conjunto de imagens que se encontram numa ordem predeterminada (a programação) que as torna localizáveis no tempo. Essa repetição em ciclos diários ou semanais, em geral, acaba por descrever uma repetição regular também no espaço televisual, que se estende, para o telespectador, em uma continuidade física virtualmente construída. Mas, o que difere na recepção televisual é justamente o fato de conhecermos este espaço e de nos enveredarmos por ele de uma maneira automática, segundo um hábito de corpo.

É segundo uma forma aprendida, ou habitual, de ação-reação que o telespectador experimenta diariamente o espaço televisual. Fomos dotados de uma memória que não tem data nem nenhuma marca que revele sua origem, e que está mais no presente do que no passado, pois serve antes aos interesses da sobrevivência imediata, e determina uma forma “aprendida” de agir-reagir a um certo estímulo.

7. A preponderância do mecanismo de reconhecimento atento não é exclusiva, portanto, de alguns filmes, mas pode-se dizer que ela está presente no ato de assistir a qualquer filme.

8. Como Bergson diz, as lembranças duram e não estão “estocadas” portanto.

Mas todo hábito de corpo não deve prolongar-se, segundo Bergson, num movimento de costume? Para onde se dirigiria este movimento, se a televisão demanda uma postura contemplativa e atenta ao invés de uma ação em resposta? Ao associarmos a recepção televisual ao reconhecimento automático e à memória habitual criamos uma contradição: se a televisão nos oferece um grande volume de percepções repetidas – das quais temos uma memória habitual e reconhecemos automaticamente – qual o movimento de costume que a essas percepções estaria associado? A princípio, nenhum, tal movimento parece não existir.

No entanto, esta contradição pode explicar porque a televisão tem um tempo de captura⁹ tão mais baixo em comparação com os meios ditos de alta definição e também porque é bastante comum comer, cozinhar, ler, falar ao telefone, conversar, e, principalmente, zapear assistindo à tv: muitas vezes não suportamos apenas contemplar o aparelho. A televisão demanda uma resposta – uma interatividade – que não tem onde se atualizar.¹⁰

BIBLIOGRAFIA

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
 ———. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1979.
 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
 ———. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992.
 ———. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
 FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: , 1984. v. IV.
 MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
 PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
 SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

9. Captura esta que freqüentemente falha.

10. Ela consegue maior sucesso, ou seja, menos falhas na captura da atenção do telespectador, quando imita os chamados meios de alta definição – como o cinema – com filmes, novelas, séries. É claro que a televisão também pode criar situações que impliquem mecanismos de reconhecimento atento para o telespectador, mais parecidos com os do cinema. Mas o cinema não parece capaz de imitar a televisão no que ela tem de mais próprio – as transmissões ao vivo, por exemplo. As transmissões em tempo real, principalmente as esportivas (jogos de futebol, por exemplo) parecem, ao contrário, ser um exemplo de como esse paradoxo também pode se dissolver sem que se tente recriar, na televisão, um mecanismo de recepção cinematográfico. Uma partida de futebol – percepção tão habitual para nós brasileiros – reconhecida tão automaticamente, nos prende a atenção apenas porque esperamos o momento de atualizar o movimento de costume e o hábito de corpo que é a comemoração do gol!!!

NO PAIZ DAS AMAZONAS: A GLÓRIA DA IMAGEM REALIZADA

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

INTRODUÇÃO

A RELAÇÃO PALAVRA/IMAGEM E A GRAFIA FÍLMICA

O cinema, desde o mudo, já se utilizava da escrita na forma de intertítulos. Eisenstein foi, talvez, antes de Godard, o cineasta que mais se dedicou a pensar a expressividade imagética da palavra escrita. Mais que isso, Eisenstein deu ao cinema um estatuto de escrita figurativa. Outros também levantaram a discussão da grafia fílmica. Walter Benjamim chegou a tratar da verticalização da escrita com o advento do filme. Alexandre Astruc propôs a tese da câmera-caneta. E Metz, em *Cinema e linguagem*, dedica todo o último capítulo à discussão do tema.

O objetivo deste artigo é tratar da relação palavra/imagem no filme mudo de Silvino Santos *No paiz das amazonas*. Pensando a relação palavra no intertítulo e imagem no cinema mudo, Deleuze afirma que o ato de fala, escrito na imagem, tinha a forma do intertítulo e se portava no estilo indireto do discurso verbal: “Ele diz que vai matá-lo”. Essa escrita, ainda na argumentação de Deleuze, adquiria uma universalidade e exprimia uma lei. Mas se, por um lado, a escrita se encarregava do aspecto cultural-simbólico, por outro, a imagem se encarregava da Natureza das coisas e dos seres. Dava-se uma naturalização da dimensão simbólica expressa pela lei (Deleuze, 1990: 267-77).

Quais as relações entre a palavra escrita e a imagem no filme de Silvino Santos? Poderíamos pensar em uma grafia da imagem?

SOBRE O CINEASTA E SUA PRODUÇÃO

Depois da feliz redescoberta, no final da década de 60, por parte de Cosme Alves Neto do cineasta conhecido nos anos 20 como o maior documentarista amazonense, os pesquisadores Selda Vale da Costa e Narciso Júlio Freire Lobo publicaram o livro *No rastro de Silvino Santos*, em 1987, uma pesquisa pioneira sobre o trajeto do cineasta que teve o grande rio Amazonas como principal tema e metáfora de sua produção fílmica. O filme de Aurélio Michiles, *O cineasta da selva*, proporcionou, a uma camada mais extensa da população, o conhecimento da existência e do trabalho do cineasta amazonense. A mais recente publicação é de Márcio Souza: *Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha*. Bela edição trilingüe, *O cineasta do ciclo da borracha* conta, fundamentalmente, a história do ciclo econômico que criou riquezas na Amazônia e produziu dois únicos nomes na cultura da selva considerados pelo autor, o romancista Ferreira de Castro e o cineasta Silvino Santos. Em termos

de cultura cinematográfica, o livro de Márcio Souza tem o grande mérito de nos oferecer *No paiz das amazonas* em papel, com fotogramas de plano a plano do início ao fim do filme.

Antes de *No paiz das amazonas* (1922), produzido pela firma J. G. Araújo, Silvino Santos, fotógrafo por profissão, já havia rodado dois filmes: *Rio Putumayo* (1914) e *Amazonas, o maior rio do mundo* (1918-1920). O primeiro, nunca exibido devido ao afundamento do navio que levava os negativos para os Estados Unidos com o objetivo de serem copiados, foi produzido pela empresa Peruvian Amazon Rubber Company do seringalista Júlio César Arana, acusado em Londres pelos massacres de índios que trabalhavam em suas terras no Putumaio, fronteira entre o Peru e a Colômbia. Esse foi um momento pioneiro no cinema da região, no qual Silvino Santos já se encontrava envolvido. Segundo a avaliação de Selda Vale da Costa:

Manaus e seus arredores haviam sido já filmados por cinegrafistas estrangeiros; parte da Amazônia começava a ser fixada na câmera do major Thomaz Reis, da comissão Rondon, mas a obra a que Silvino se propôs realizar permanecia inédita no cinema da Amazônia (Costa, 1996: 159).

O segundo filme de Silvino Santos, *Amazonas, o maior rio do mundo*, não teve sorte melhor. Produzido pela Amazônia Cine-film, agência formada pela aliança entre Estado e capitais privados, o *Amazonas* teve seis mil metros de negativo filmados para um longa-metragem que teria seis partes. Os três anos de trabalho, que documentava as plantações, a navegação, Manaus, Marajó, o gado, a borracha, os índios parintins e, outra vez, o Putumaio, foram em vão. Os negativos que haviam sido levados para Londres foram vendidos a uma empresa de turismo e nunca mais foram vistos por ninguém (Costa, 1996).

Outros muitos filmes integram a vasta filmografia de Silvino Santos: 83 curtas-metragens, 5 documentários e 8 longas-metragens, segundo o cômputo de Márcio Souza (1999: 79). Além de *No paiz das amazonas*, o mais conhecido é *No rastro do Eldorado* (1925), rodado durante a expedição do Dr. Hamilton Rice ao rio Branco em 1924/1925. O filme impressiona pela travessia perigosa da expedição através das águas do grande rio e pela concentração de esforços para essa ação. Ficou conhecido como o primeiro filme a produzir tomadas aéreas no Brasil, com a utilização de uma câmera acoplada a um hidroavião da expedição (Costa, 1996).

Quanto ao *No paiz das Amazonas*, impressiona a destreza com que Silvino Santos trabalha, no documentário, o realismo da imagem-ação, onde o meio natural e selvagem exige a ação do homem para transformar esse espaço e torná-lo lugar da cultura. O clássico do documentário da imagem-ação tem sido considerado na história do cinema o belo filme de Robert Flaherty, *Nanook do norte*, de 1922. A imagem paradigmática do duelo entre o homem e o meio, que levou André Bazin a formular sua lei da “montagem proibida”, vem desse filme: a seqüência de Nanook na caça da foca. Que lugar teria, na história do cinema, o filme *No paiz das Amazonas*, houvesse sido visto como o foi *Nanook do norte*? Qual lugar teria tido na história da cultura cinematográfica a imagem do duelo entre o homem e seu meio, houvesse o mundo visto a seqüência dos arpoadores de *No paiz das Amazonas*?

Toda cogitação desse tipo mostra a nostalgia de um tempo perdido, de um lugar ausente, de uma inserção inexistente na história da metrópole. Trata-se aqui não de

prender-se ao tempo nostálgico do “tarde demais”. Trata-se, ao contrário, de pensar o filme *No paiz das Amazonas* por meio das relações palavra/imagem e rever a escrita de um cineasta que, na selva, lutou para fazer cultura.

DO FILME *NO PAIZ DAS AMAZONAS*

É curioso notar a presença do rio Amazonas ou de suas filiais na obra de Silvino Santos: *Amazonas o maior rio do mundo* (1920) e *No rastro do Eldorado* (1925) demonstram o interesse pelo rio já no título. O *Rio* atualiza as potências de um meio, a força que está na matéria mesma das imagens, nos brilhos abundantes, nos movimentos panorâmicos que o cineasta-fotógrafo produziu realizando uma imagem horizontal da Amazônia (ainda que, materialmente, na verticalidade da tela de projeção), através da qual a verdade construída torna-se natureza e o imaginário desvela-se figurando uma realidade da experiência.

Importa, no filme de Silvino Santos, atualizar e realizar um descobrimento das potências daquele rio, daquele meio. São as potências do desvelamento que o viajante-narrador encarna, ainda que num espaço *off*, fora do campo visível da tela. Mas tal invisibilidade é justamente o que produz toda a força do filme de Silvino Santos, fazendo com que o próprio meio se desvele como que por si mesmo, sem a necessidade de uma ação. Mas como todo desvelamento implica um velamento como constituição da verdade, o filme esconde seu agente fundador, o narrador-viajante, a figura mesma da ação que produz o descobrimento do meio.

Desse modo, para que o “país das Amazonas” atualize toda sua capacidade produtiva como potência natural do meio; para que o meio seja realizável como produção, proveniente da natureza (pesca) ou da cultura (a indústria da castanha); para que a imagem e o imaginário tenham a realidade da experiência como origem; enfim, para que tudo isso ocorra é preciso, em *No paiz das amazonas*, esconder, pelo menos no âmbito da visibilidade, o agente produtor do descobrimento, a ação desveladora dessa realidade. É preciso, portanto, dissimular o centro que produz o horizonte como fim: aquela prosperidade de um Brasil unido. Assim diz a legenda final: “Terminaram as campeadas, os vaqueiros regressam às fazendas e passando por uma elevada rocha, fortes e unidos, reunindo as terras que se abraçam com o horizonte, soltam o patriótico brado: VIVA O BRASIL”.

Ainda que estando no espaço invisível, é justamente a ação do viajante o que mais aparece, seu descobrimento. Aí essa palavra tem duplo sentido: diz do desvelamento de algo oculto, mas também da realização da imagem buscada. Imagem essa que é a própria forma de pensar: a viagem tem o sentido de descobrir, de dar a ver uma imagem do pensamento que vincula, que une o Mundo ao Homem, a Natureza ao Pensamento, a realidade à imagem.

A primeira imagem de *No paiz das amazonas* é composta pelas águas vastas do rio e um sol no horizonte longínquo que se reflete sobre as águas. Sobre essa imagem, o título do filme em cor branca contrasta com o escuro da alvorada que coincide com a abertura do filme. Logo após os dois únicos créditos (“fotografia de Silvino dos Santos” e “legendas de Agesilau de Araújo”), um longo texto continua a Abertura. O texto tem linguagem simples mas floreada, toda enfeitada com uma quantidade enorme de adjetivos grandiosos em relação ao rio Amazonas (“majest-

tosas”, “resplandescente”, “luxuriante”), com metáforas por símiles (“como um gigante adormecido”, “como guardas avançadas”). Acredita-se numa “riqueza incalculável” do rio que é “quase um continente”. Com efeito, o rio Amazonas é um mundo, um meio cujo horizonte reúne tudo e guarda todos. Esse é um meio cujas qualidades são atualizadas nas séries que o filme produz: a cidade, a pesca, a castanha, o fumo, a caça, a borracha, o guaraná, os vaqueiros.

Segue essa Abertura, um plano em Íris. Uma panorâmica móvel para a direita nos mostra, à distância, casarios na margem do rio. A imagem é quase impressionista pelos reflexos e brilhos na água. Tal impressionismo indica uma imagem que é sensação do olho, reflexo que se dá no olho como centro que regula a percepção em prol de uma harmonia que paira na atmosfera despovoada do rio. Essa serena tranqüilidade lembra paisagens naturalistas da pintura pré-impressionista, obviamente acrescentando o movimento da panorâmica. É bom lembrar que Silvino Santos foi também pintor amador, o que torna as comparações com a pintura pertinentes.

A essa primeira panorâmica são somados novos planos da margem, dos barcos, dos navios e dos casarios no mesmo tom impressionista-naturalista que regula todo o olhar do filme enquanto os intertítulos vão ordenando o mundo em séries determinadas. Há planos próximos no filme e alguns deles são reenquadrados por Íris retangulares ou redondas que compõem melhor a identificação de um elemento qualquer daquela natureza harmônica. Distante ou próximo, nas margens do rio ou no centro da atividade econômica das fazendas, as imagens apresentam as “linhas graciosas”, “resplandescentes”, “luxuriantes” da natureza, toda ela envolvida por aquele horizonte visto na Abertura.

Um intertítulo anuncia:

“Extraordinário é o volume de água do rio Negro, cuja variação de nível entre as vazantes e enchentes anuais, ultrapassa 5 metros”.

Novo intertítulo:

“Vamos ver submergir-se totalmente na enchente, a muralha enorme do cais”.

Uma panorâmica, agora para a esquerda, mostra a muralha aparente (ou seja, durante a vazante, antes ou depois da enchente). Trata-se de um processo de harmonização entre o que se lê e o que se vê como se a palavra escrita tendesse para a imagem e vice-versa. Essa tendência tem uma direção, um sentido: determinar uma imagem pela reunião e fixação de seus reflexos. Adequando a linguagem designativa à imagem, reúne-se igualmente o homem e a natureza, a percepção à ação. Ainda que um estranho *raccord* permita uma panorâmica retornar para a esquerda quando o movimento desde o início era para a direita, isso não torna o movimento de modo algum aberrante. Um todo está sendo construído ainda que algo desordenado possa sempre estar à espreita, rondando a ordenação do todo operada pelas séries. O todo não exclui os movimentos estranhos, os elementos distantes. Pelo contrário, é o estranho mesmo que precisa ser identificado. Assim o movimento da panorâmica é em si mesmo duplo: abrir para abrigar. Conhecer novas séries, descobrir novos espaços implica colocá-los sob o horizonte e a perspectiva do olhar do viajante.

A distância e a diferença, tanto entre os domínios da expressão como entre os elementos do meio e da imagem, são justamente o que permite a equivalência entre eles, proporcionando uma imagem determinada, isto é, uma imagem realizada da

Amazônia. É o pensamento acreditando que a imagem seja uma imitação do mundo e da ação, imitação figurativa de textura metafórica.

A diferença entre o que se lê (informação no presente sobre a muralha na época da enchente) e o que se vê (a muralha aparente antes ou depois da enchente) existe em prol da totalização de um presente, o presente da ação do viajante-narrador, um tempo continuamente aberto pelo novo presente que se apresenta. Essa temporalidade se duplica na lógica que ordena as séries do filme. As séries não estão soltas no tempo, mas organizadas num *continuum* espaço-temporal que se abre a cada instante, discernindo-as e formalizando-as (a cidade, a pesca, a castanha, o fumo, a borracha etc.).

Na primeira das várias séries do filme, na qual se descreve pela palavra a cidade de Manaus como “centro de atividade e progresso”, o narrador-viajante mostra-nos pela imagem o porto e os vapores, a comunicação entre o cais e a terra como explica a legenda da seqüência sobre os *roadways*. Essa comunicação que se dá entre as águas e a terra é a mesma que permite ao homem se reunir com a selva. Ser um com as cobras, os tamanduás, os jacarés, os bois, as castanheiras, as seringueiras etc. Mas essa reunião natural pressupõe a ação que é fundadora da cultura, ação de desvelar ou descobrir como o faz o viajante-narrador. É então a própria união do homem e da terra que é naturalizada pela imagem concebida como documento. O filme de Silvino foi realizado sob o patrocínio da firma J. G. Araújo com o objetivo de documentar e representar o Estado do Amazonas na festa comemorativa do centenário da independência do Rio de Janeiro. Ainda que percorra “os mundos da imaginação e da fantasia” (Costa, 1987: 64), como diz o livro *No rastro de Silvino Santos*, o filme *No paiz das Amazonas* realiza esse imaginário simbólico como realidade natural.

Ainda na Abertura, o filme nos apresenta a “Praça Oswaldo Cruz, ostentando, à entrada da cidade, sua imponente catedral”. Novamente uma panorâmica apresenta a cidade do alto. São exploradas as linhas da arquitetura, especialmente quando compostas no horizonte contra os céus, produzindo sombras e luminosidades, composições paisagísticas dignas de um conhecedor da história da pintura.

Na primeira série sobre a cidade de Manaus banhada pelo rio Amazonas, o desdobrimento que ordena inicia com as imagens do porto e o seguinte intertítulo:

Mesmo assim o porto de Manaus oferece franco acesso, em qualquer época do ano, a grandes transatlânticos.

O pacote inglês “Hildelbrand” manobrando para partir.

O plano que segue as palavras reduplica à risca e mostra a manobra do pacote inglês. A imagem, porém, tem o movimento que a escrita não tinha, brilhos e reflexos. A natural identidade entre o visto e o lido, entre o sensível e a linguagem é impossível, ainda que a dimensão designativa insista em naturalizar um determinado estado de coisas. As paisagens são vistas de uma certa distância nos dando sempre uma composição em profundidade com claro-escuro. A terceira dimensão da paisagem inscrita na superfície do filme, porém, só aparece como ordem do simbólico quando a escrita dos intertítulos nos joga obrigatoriamente para a superfície forçando nossa leitura. Mas esse movimento tem o objetivo de regular o nosso olhar, impedir que ele se demore demasiado nos reflexos e, então, anuncia o mais importante: é apenas o pacote inglês manobrando para partir. De resto, tudo é natural e harmonicamente ordenado.

A seqüência do porto de Manaus tem quatro planos. No primeiro, vê-se a manobra do alto, o cais e o pier em linhas perpendiculares, uma e outra formando o

ângulo de 90 graus da composição daquela paisagem arquitetônica. No terceiro plano, essa arquitetura aparece em sua plenitude: a linha horizontal do cais ao fundo com a linha perpendicular do píer, um perfeito *trompe l'oeil* de paisagem arquitetônica que mostra do alto o movimento na profundidade do píer com pessoas-recém saídas do navio que partiu.

Toda a seqüência tem a lógica de um estado de coisas percebido: um porto, um navio que parte e as pessoas que foram lá provavelmente dizer adeus aos viajantes. Mas as imagens têm muito movimento produzido pela própria composição: a câmera em *pan*, o navio que parte, as pessoas que caminham, o movimento das linhas em perspectiva, o claro-escuro que reforça as linhas perpendiculares e ainda a montagem que agrupa a seqüência. Todo esse movimento é, entretanto, controlado pela palavra escrita que reduz a potência da imagem e a força à identidade da designação daquele estado de coisas. Mas como diz Barthes: “É impossível à palavra ‘duplicar’ a imagem; pois na passagem de uma estrutura para a outra, elabora-se, fatalmente, significados segundos” (1990: 20).

A exploração de numerosas panorâmicas do início ao fim de *No paiz das amazonas* ratifica uma determinada temporalidade, um domínio do tempo da percepção. Sua composição delicada é rica no que diz respeito à cultura da imagem e fértil na variedade dos movimentos, mas a percepção é sempre o centro que recebe e de onde partem as imagens. Sejam os planos fixos ou móveis, uma perspectiva se manifesta centralizada. Um centro que ordena a narração e as séries está claramente denotado, ainda que invisível. É a partir dele que das águas se pode avistar a margem e da terra se pode perceber o rio. Sobretudo, é pela existência mesma desse centro que a imagem se dá como ordem.

O primeiro bloco do filme é a apresentação do espaço urbano com seu teatro Amazonas, a matriz e o porto. O segundo bloco diz respeito à produção econômica da região e começa com uma cartela que traz o título *As pescas*. Mas entende-se que há uma geografia que está sendo percorrida, uma viagem que está sendo traçada, uma ação, ainda que o agente esteja fora do campo visível da tela. O intertítulo agora já explica:

Deixamos a nossa pequena chata para subir, com todo conforto e segurança, o agitado rio Solimões, em demanda do rio Purus, no “Belém”, um dos grandes vaticanos da The Amazon River Steam Navigations Co., (1911) Ltd.

Com esse intertítulo pode-se entender que as panorâmicas (fixas e móveis) determinam, com efeito, um centro para a perspectiva da imagem que vem sendo construída. Elas previam, desde o início, este olhar móvel de alguém que segue uma viagem. Algumas legendas durante o filme nos lembram este fato da aventura em busca da imagem: “Partindo de Manaus, baixamos o caudaloso Amazonas, em direção a Parintins”. Uma imagem precisa ser realizada por isso se fazem travessias perigosas sobre as águas ou sobre a terra. Este que viaja chega a Maués numa fazenda de Guaraná, retorna a Parintins e finalmente chega a São Luís, uma espécie de *far-west*, como explica a legenda.

Mas ainda que seja preciso atravessar fronteiras, a imagem não pode ficar a errar sem que a palavra lhe dê regras e determinações. Enquanto a palavra regula designando, o olho ordena o movimento dado a ver na imagem. É a escrita da imagem

aproximando séries distintas e identificando dimensões distantes: as margens e o centro, o fundo e a superfície, a paisagem e a palavra, o reflexo e o sol. Elementos simétricos distantes são aproximados em prol de uma identificação sólida, de um todo que vai se produzindo, ainda que se abrindo em função das séries.

A cultura, a arquitetura urbana, a produção econômica, o modo de produção, tudo, enfim, é simbolizado por metáforas que identificam ao mesmo tempo que naturalizam a designação que a escrita propõe do estado de coisas. Tudo legalizado pela nomenclatura científica: o peixe-boi é *Manatus Americanus*, o tambaqui é *Myletes Bidens*, jacaré é *Calman Niger*, o pirarucu é *Sudis Gigas* etc. A naturalização da dimensão cultural-simbólica toma mais força no filme, portanto, porque é ressaltada a legalidade científica de suas designações: os nomes da vegetação e dos animais aparecem escritos em tipos alfabéticos distintos das outras legendas. É a dimensão figurativa da palavra escrita reforçando, pela tipificação, a Natureza da cultura. Todo o pensamento cinematográfico de Silvino Santos tem aquela disposição do saber produzido pela história natural que Foucault chamou de “discurso da natureza”, “saber que ordena o conhecimento dos seres segundo a possibilidade de representá-los num sistema de nomes” (Foucault: 1987: 173).

O que possibilita essa ordenação é o horizonte distante, a imagem que dá origem e possibilita todo o discurso ordenador do filme. O distante é o que está no começo, mas também o que está no fim. Se o sol é uma alvorada distante no horizonte, a escrita é a origem que se distancia no tempo. A última parte de *No país das amazonas* mostra “a célebre Pedra Pintada” que possui inscrições que datam de 600 anos a.C. Vê-se como o horizonte da Abertura tem textura metafórica: é aquilo que se vê no começo, a riqueza incalculável da região, mas enquanto “mistérios” que “serão desvendados” no fim. O tom grandioso e eloqüente da Abertura introduz esse tempo da ação do descobrimento feita pelo viajante que percebe tudo à distância, distanciamento necessário para que se possa operar a ordenação segundo um sistema de nomes que regule a visão, isto é, que lhe dê regras. Ordenar e regular faz parte da experiência de apropriação do imaginário da Amazônia engendrado pela escrita de Silvino Santos. O filme de Silvino não é, portanto, um mero “registro histórico” proveniente da “capacidade do documentário em registrar uma realidade”, tal como diria Aurélio Michiles em pronunciamento para a mostra “Visões da Amazônia” produzida por Stella Penido no CCBB-RJ.¹ Segundo Michiles, “essa Amazônia que o Silvino registrou é uma Amazônia que não existe mais”. Com efeito essa Amazônia nunca existiu. Ela fez parte de um imaginário ordenado e regulado segundo o ponto de vista do viajante em “busca da aventura das imagens”, para citar mais uma vez Michiles ao lembrar a lenda que cerca Silvino Santos. Reza a lenda que o garoto português, ainda em seu país de origem, teria se apaixonado, aos 14 anos, pela Amazônia a partir de uma gravura. Foi essa imagem que o homem-cineasta veio buscar encontrar. Não podendo mais deixá-la oscilar entre ser e ser uma imagem, Silvino transformou a Amazônia numa belíssima realidade cinematográfica, identificada, porém, pelo nome e naturalizada pela imagem.

1. O conteúdo dos pronunciamentos das duas mesas-redondas que integraram a mostra *Visões da Amazônia* (CCBB, 1999), “Experiências cinematográficas na Amazônia” (Aurélio Michiles, Dominique Gallois e Murilo Santos) e “O imaginário Amazônico” (Selda Vale da Costa, Ricardo Arnt, Renato Pereira, Geoffrey O’Connor), foi publicado pela revista *História, Ciências Saúde: Manguinhos* (Penido, 2000).

Ainda que ambas tenham estruturas tão distintas, a imagem e a palavra escrita se relacionam, no filme de Silvino Santos, de modo simétrico, isto é, o movimento da passagem de uma dimensão para a outra, chega a cessar devido à adequação proporcionada pela própria escrita da imagem que modela o imaginário segundo a ação e a percepção do viajante.

Sob o título *A pesca*, conhecemos os movimentos da pesca do peixe-boi proveniente daquela natureza exuberante e generosa. Mas o que se vê, existe sempre em prol de uma ação que deve se desenrolar e que está vinculada ao que se viu. Nessa série, vêem-se uns pescadores, depois o peixe-boi, depois a técnica do pari e então o grande movimento no qual o peixe puxa o barco do pescador. Nesse momento a habilidade da câmera de Silvino impressiona o espectador. Silvino não titubeia. Parece mesmo prever o movimento imprevisível do peixe-boi que carrega o pescador e seu barco em volteios no lago generoso. Depois dessa cena, a série da pesca nos apresenta a técnica cultural de mosquear (“forma de assar o peixe ou a carne”, segundo a legenda), mostrando a comunidade de pescadores comendo perto do fogo, todos harmonicamente reunidos entre si e com o mundo selvagem a sua volta. Mas essa série da pesca ainda não termina nesse ponto de tranqüilidade depois da agitada ação da pesca. Ela é o fim de uma seqüência mas não o fim da série que novamente se abre com a situação do retorno dos pescadores para a sua comunidade. A legenda diz que “não se pesca sem resultado, nos lagos do Amazonas”. Um plano de três barcos ancorados à margem dá início à nova seqüência aberta na série. Então, vê-se o tratamento (cultura) do peixe-boi (corte, salgamento e secagem). Os restos não aproveitados do enorme peixe são dados aos jacarés, cena que se desdobra numa nova seqüência. Mas a série ainda não fecha nesse ponto dos jacarés devorando os restos não aproveitáveis do peixe-boi. Em outros momentos, Silvino utiliza imagens de animais (a preguiça, os pássaros, a onça) para pontuar séries ou ligar seqüências no interior de uma mesma série que, assim, parece abrir-se infinitamente, duplicando o movimento das panorâmicas. É o que ocorre depois da cena da devoração do peixe pelos jacarés. Uma nova pesca é apresentada, agora a do “famoso pirarucu”. Aí veremos os ritmos da pesca, as linhas dos arpões à espera do peixe e novamente o movimento do poderoso pirarucu puxando o pequeno barco do pescador em belíssimo plano-seqüência. Após essa seqüência dos arpoadores, como a nomearia Márcio Souza, mostra-se, mais uma vez, o tratamento de conservação dos resultados da pesca.

O comando lógico de Silvino Santos em relação a uma montagem, cujo fim é um todo determinado por imagens relacionadas que constroem essa Amazonas aberta para a ação produtiva do homem, é impressionante. Especialmente, se pensarmos que, historicamente, o grande clássico internacional do documentário de ação, *Nanook of the north*, de Robert Flaherty, é do mesmo ano que *No paiz das amazonas*. As séries se abrem e as panorâmicas mostram novas regiões, tudo ordenado pela perspectiva do viajante e regulado pela escrita da imagem, essa que pode exprimir as leis da natureza e naturalizar as leis do mundo humano. Esse movimento de ordenar e regular é um “segundo sentido”, uma conotação:² um sentido que “vem à frente”,

2. Barthes em outro texto, define o sentido óbvio das significações culturais-simbólicas (denotação e conotação) como esse que vem à frente, “que se apresenta naturalmente ao espírito”. Ao passo que o sentido obtuso da significância “parece desdobrar suas asas fora da cultura” (Barthes, 1990: 47)..

como diria Barthes, enquanto é figura aproximada de uma realidade que é fundo distante. Ordenar e regular é vincular as imagens às nomenclaturas científicas tornando próxima uma realidade estranha. O pirarucu é o *Sudis Ciga* e a borracha é a *Hévia Brasilienses* do mesmo modo a firma J. G. Araújo e Co. Ltda. dedica-se à indústria da castanha descascada em grande escala”. Tudo o que é visto pelo viajante é nomeado, segundo o senso comum da comunidade amazonense ou da comunidade científica. Com efeito o que importa são as designações e as relações que produzem um todo indiretamente dado pela composição e pela montagem que vinculam literal ou metaforicamente imagens e palavras. Vinculações que promovem a escrita e a imagem a uma unidade ou meio bem ordenado e bem regulado pressuposto para a ação. Diríamos que entre a palavra escrita e a imagem há uma adequação que permite a ordenação do mundo visando a ação produtiva.

O filme de Silvino, com efeito, trata da comunidade entre o homem e o mundo, da harmonia entre o falar e o ver, entre a designação e o estado de coisas designado, entre a escrita e a imagem, dimensões sempre reguladas pela repetição e pelo retorno à serialização. Silvino Santos, com isso, produz um pensamento que se abre e se totaliza, sempre reabrindo para fechar um mesmo que é a identidade entre o visível e o nome. A escrita da imagem para Silvino é essa operação de totalização que a adequação simétrica entre elementos distintos pode produzir. Todo o interesse de Silvino pela panorâmica demonstra esse processo de pensamento que é o abrir-se para totalizar, infinitamente. Com a panorâmica Silvino inscreve o distante invisível (o extracampo relativo) no interior do campo visível, o que torna o infinito uma medida do finito. É este mundo de distâncias infinitas mensuradas pelo finito que o pensamento cinematográfico de Silvino Santos constrói: a margem ordenada pelo centro, o infinito regulado pelo finito, a imagem determinada pela linguagem. A escrita de uma imagem é a busca da figura que erra na distância indeterminada do imaginário. Para Silvino buscar a imagem mesma da Amazônia seria a experiência da cinematografia na selva. Realizando, porém, o imaginário da Amazônia vinculado à ação, Silvino perdeu a capacidade de visionamento da face desrealizada da imagem. Limitando o imaginário ao espaço da experiência, Silvino criou o tempo da selva como tempo humano da ação. Regulando e ordenando os reflexos da imagem, Silvino desrealiza a Amazônia como espaço da busca inatingível da imagem para torná-la lugar natural da ação produtiva do homem.

O imaginário filmico, a dimensão figurativo-cinematográfica, torna-se uma imagem realizada, uma figura delimitada, identificada à experiência e à ação do viajante-narrador, uma figura que corresponde ao nome que lhe dá o viajante. De tão crente na glória do nome, o viajante vangloria a figura encontrada com seu grito de eureka no último letreiro do filme: “Viva o Brasil”. A imagem identifica-se como figura de um território, enraíza-se pelo horror à errância.

Silvino Santos apaixonou-se pelo imaginário filmico, ou melhor, pela dimensão figurativa da escrita cinematográfica, isto é, o Tempo. Silvino realizou o tempo do Amazonas no ciclo da borracha, porém, como figura relativa à ação, como tempo do homem no mundo, tempo natural à visão, por isso chamou de “célebre” a pedra pintada com inscrições de 600 a.C. que surge no interior do filme. No mesmo movimento que celebrava o passado das inscrições, inscrevia a independência do Brasil no tempo do mundo, no horizonte da ação. Sobretudo, realizava a imagem

como presente que se abre para um futuro promissor marcado na origem como um horizonte que se realiza nesse tempo que passa. A glória da imagem realizada pela escrita de Silvino Santos, é, portanto, o fim do reflexo, o limite da oscilação da imagem, oscilação que se estabiliza segundo a perspectiva da ação: reunir os espaços e os tempo para não perdê-los de vista. É o que diz, de outro modo, a metáfora do último letreiro do filme: “reunir as terras e abraçá-las ao horizonte”.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*, ensaios sobre a fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COSTA, Selda Vale e FREIRE LOBO, Narciso Júlio. *No rastro de Silvino Santos*. Manaus: SCA/Edições Governo do Estado, 1987.
- COSTA, Selda. *Eldorado das ilusões, cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- PENIDO, STELLA (org.). O cinema na Amazônia. In: *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*. Número Especial, Suplemento vol. VI. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casas de Oswaldo Cruz, 2000.
- SOUZA, Márcio. *Silvino Santos*, o cineasta do ciclo da borracha. Rio de Janeiro: Ministério da cultura, Funarte: 1999.

É TUDO MENTIRA!

REDESCOBRINDO ORSON WELLES

LUIZ NAZÁRIO

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Poucos diretores reconhecidamente grandes tiveram a carreira tão mutilada quanto Orson Welles (1915-1985). Mas se o mercado não perdoa os que abalam os fundamentos da sua mediocridade, os gênios tampouco perdoam, e vingam-se, mais cedo ou mais tarde. Assentada a poeira, assistimos a uma redescoberta do continente Orson Welles. E podemos agora perceber que seus filmes nunca foram “realistas”. Das cenas antológicas do cinema, a da morte do magnata em *Citizen Kane* é de todas a mais citada, comentada, estudada e, finalmente, *a menos vista como efeito cinematográfico*. Se o filme de Welles parece realista, é que sua encenação ainda ilude os espectadores. Kane está só em seu quarto quando agarra o globo de cristal e pronuncia “Rosebud”; *nenhuma personagem do filme ouve Kane proferir a palavra*, que o moribundo apenas sussurra. Ninguém, a não ser a platéia do cinema. A enfermeira entra no quarto *depois*, ao ouvir *o som dos estilhaços do peso de cristal quebrando-se nos degraus da escada*. O significado de “Rosebud” só será revelado na cena final, e também *apenas para os espectadores*. Somente a platéia ouviu Kane sussurrar “Rosebud” e apenas ela poderá saber o que “Rosebud” significa. O “realismo” de *Citizen Kane* é pura fantasia. Esse filme *noir* e fantástico só existe em função de um jogo cinematográfico que faz o espectador mergulhar na tela como um personagem da trama, integrando visão e visor numa dimensão que só existe graças a uma ilusão. Assim é toda a obra de Orson Welles.

Se, como escreveu Gilles Deleuze, a história do cinema é um martiriológico, Orson Welles (1915-1985) foi um dos seus artistas mais crucificados. Poucos diretores reconhecidamente grandes tiveram a carreira tão mutilada quanto a dele. É como se um deus invejoso, humilhado pelas maravilhas que ele podia criar quando deixado à vontade, chegasse sempre de surpresa para tirar a varinha de condão de suas mãos, rasgando suas visões de musselina a golpes de tesoura, espalhando pedaços da trama pelos quatro cantos do planeta, num furioso ritual de vingança. Embora o mundo do cinema tivesse Orson Welles por um de seus maiores criadores, depois do “fracasso” de *Touch of evil* (1957-1958), os estúdios de Hollywood fecharam-lhe as portas, e 20 anos se passaram sem que ele pudesse aí filmar, só retornando com a inconclusa produção de *The other side of the wind* (1970-1976), não por acaso uma crônica arrasadora de Hollywood – segundo os que puderam vê-lo. Mas se o mercado não perdoa os que abalam os fundamentos da sua mediocridade, os gênios tampouco perdoam, e vingam-se, mais cedo ou mais tarde.

Assentada a poeira, assistiu-se, nos anos 90, a uma redescoberta do continente Orson Welles. Depois de 24 anos de gravações e manuscritos trocados, corrigidos, reescritos, perdidos e reencontrados, o grande livro de entrevistas entre Welles e Peter Bogdanovitch, *This is Orson Welles* (1992), foi finalmente editado. Diversos escritores voltaram a esmiuçar o espólio do artista, produzindo, na trilha de *Orson Welles, a biography* (1985), de Barbara Leaming, novas biografias de formato monumental, dentre as quais vale citar *Rosebud – the story of Orson Welles* (1996), de David Thomson; *Orson Welles – The road to Xanadu* (1996), de Simon Callow; a reedição revista e ampliada de *Orson Welles* (1996), de Joseph McBride, além das descrições genéticas da obra-prima do cineasta em *Citizen Kane* (1992), de Laura Mulvey, e *The making of Citizen Kane* (1997), de Robert Carringer. No cinquentenário de *Kane*, a Paramount relançou uma cópia restaurada da obra. Depois de 40 anos de invisibilidade, *Othello* foi exibido em gloriosa restauração; e o até então inédito *Don Quixote* (1955-1973), filmado no México, na Espanha e na Itália, foi recuperado e, ainda que imperfeitamente, permitiu-nos apreciar o humor característico de Welles, em seqüências como a de Don Quixote e Sancho Pança perdidos no tráfego da Espanha contemporânea. Em 1993, depois de anos de pesquisa e restauração, o documentário *It's all true* (1942) foi lançado nos cinemas. Em 1995, o documentário *Orson Welles: The One-man Band*, dirigido por Vassili Silovic, com o apoio de Oja Kodar, recuperou cenas de diversos filmes invisíveis do diretor. Em 1997, Michael Epstein revelou, no documentário *The battle around Kane*, preciosas imagens das montagens teatrais de Welles, como sua revolucionária concepção de *Macbeth* (1936), encenada no Harlem, com *all-black cast* e ação deslocada para o Haiti, o *voodoo* substituindo a bruxaria, num ambiente retomado no abortado projeto de *Heart of darkness*, baseado no romance de Joseph Conrad, e que deveria ser seu primeiro filme na RKO; e da sua igualmente revolucionária releitura de *Julius Caesar*, com iluminação expressionista e vestuário alegórico, remetendo ao terror nazista, numa mensagem política reiterada em *The stranger* (1946).

Finalmente, em 1998, a Universal relançou o “amaldiçoado” *Touch of evil* de acordo com as instruções originais de Welles. O ator Charleston Heston conservara uma cópia do memorando de 58 páginas, redigido pelo cineasta em forma de súplica, detalhando seu plano de montagem então desprezado pelo estúdio; a versão restaurada foi exibida no *Festival de Telluride*, em que Janet Leigh, a estrela do filme, declarou, emocionada, após a sessão: “Orson foi finalmente vingado! É o filme que rodamos, com o ritmo, o suspense, o humor negro. Se Orson pudesse ter lançado o filme com sua montagem, ao invés de um filme massacrado, pergunto-me quantos outros ele nos teria dado” (Claudine Mulard, *Le cinéma plane au Festival de Telluride*, in *Le Monde*, 11 de setembro de 1998). Contudo, não cessam de surgir novas pesquisas, restaurações e relançamentos – da filmagem do roteiro *The big brass ring*, que George Hickenlooper e F. X. Feeney escreveram com base num *script* de Welles, que o mesmo não pôde filmar, sobre um jovem senador cotado para a presidência dos EUA, que se torna o objeto da paixão de seu mentor, ex-assessor de Roosevelt e de tiranos africanos, ao “docudrama” RKO 281, produzido pela HBO, sobre a realização *Citizen Kane*. A vingança póstuma de Welles apenas começou.

INVASÃO DE MARCIANOS

Uma voz no rádio, em edição extra, transmitida na noite de 30 de outubro de 1938 pela CBS, levou o pânico aos lares americanos: “Os marcianos estão invadindo a Terra! Pousaram numa fazenda de Nova Jersey, na Costa Leste, e em poucos minutos dominaram quase todo o país com suas armas de raios!”. Os ouvintes queriam salvar-se do apocalipse e o tumulto provocou engarrafamentos, colisões, atropelamentos e até tentativas de suicídio. Em Nova Jersey, 20 famílias saíram às ruas com lenços úmidos cobrindo o rosto, para não se sufocarem com os “gases mortíferos” que já estavam sentindo. Em Mount Vernon, um paralítico que há anos não movia a perna saiu correndo aos saltos e desapareceu no automóvel da família, estarrecida.

As redes telefônicas colapsaram; pelo menos um milhão de ouvintes na costa norte dos EUA acreditaram que a invasão dos marcianos realmente ocorria: abandonaram suas casas e escritórios, com malas feitas às pressas, deixando o rádio ainda ligado, sem saber para onde ir, com medo de que o mundo fosse ser, num átomo, “reduzido a cinzas”. Tratava-se da novela radiofônica *The war of the worlds*, baseada na novela *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, mas transmitida com gritos horríveis e bombásticas técnicas de sonoplastia por Paulo Stewart e pelo jovem ator e diretor do Mercury Theatre de Nova York, Orson Welles. Os “boletins noticiosos”, cada vez mais terríveis, regularmente interrompidos por um pianista tocando *Clair de lune*, de Beethoven, sugerindo catástrofes indizíveis, teriam estraçalhado os nervos excitados dos norte-americanos. O incidente ficou conhecido como o “Halloween Boo”. As massas eram jovens, ingênuas e crédulas.

Contudo, segundo o pesquisador Robert Bartholomew, da Universidade James Cook, na Austrália, a rádio-novela de Welles não transmitiu tanto pânico quanto se imagina; muitos preocuparam-se pensando que os alemães estivessem atacando a América com algum novo tipo de armamento; a própria mídia teria criado a lenda de uma histeria coletiva provocada pela mídia... Lendas com fundo de verdade, mentiras baseadas em fatos históricos, verdades inventadas pela imaginação, realidades com sabor de ilusão, a carreira de Welles aparece-nos, desde o começo, como um labirinto de espelhos. Como disse o próprio cineasta, quem tivesse provocado tal confusão iria, em qualquer país do mundo, para a cadeia; nos EUA, ele foi para Hollywood com um contrato principesco, para dirigir, com toda a liberdade, aos 25 anos de idade, seu primeiro filme, *Citizen Kane*, até hoje considerado, pela unanimidade da crítica americana, dentre os mais de 26 mil longas-metragens de língua inglesa realizados desde o início do sonoro, o melhor de todos.

A VERDADE SOBRE “ROSEBUD”

Em *Citizen Kane*, o personagem de Charles Foster Kane foi sabidamente inspirado na vida do magnata da imprensa americana Hearst, cujos detalhes biográficos Welles conhecia pelas relações de amizade entre o jornalista e seu pai, Richard Welles. Além disso, num dos jornais da cadeia de Hearst trabalhava um crítico de teatro que freqüentava sua casa e que o inspirou para a criação do personagem de Joseph Cotten, que funciona como a “consciência crítica” do ambíguo herói. O co-roteirista do filme Herman Mankiewicz teria contado a Welles que Hearst

tinha o hábito de chamar o clitóris de sua amante de “Rosebud”, e decidiram fazer Kane sussurrar essa palavra antes de morrer, substituindo contudo o objeto aludido pelo treinó com que o magnata brincava na infância e que lhe foi violentamente arrebatado pelo mundo adulto ao tornar-se órfão – o próprio Welles perdera a mãe quando tinha 9 anos.

Mas o maior achado de Welles e Mankiewicz foi fazer girar o filme em torno da fama de Kane. Tudo o que sabemos da vida do protagonista é narrado pelos personagens secundários, que têm cada qual uma visão parcial de Kane, uma “versão” de sua história, que se vai desenhando na tela como um quebra-cabeças. Isso dá ao filme um caráter *jornalístico*, como se assistíssemos a uma reportagem sobre uma personalidade morta, cuja verdade parece inapreensível. E é só na cena final, quando se esclarece o enigma de *Rosebud*, a última peça do *puzzle*, que a verdade de Kane vem inteira à tona, diante de nós, para ser enterrada para sempre.

Esse caráter de enigma é reforçado no *trailer* que o próprio Welles realizou para a divulgação do filme. Nele, um microfone avança até o primeiro plano de dentro de uma névoa criada nos estúdios e aí permanece, enquanto Welles apresenta, na posição em que se encontra o espectador, os principais personagens da trama, seus atores e técnicos. Quando todos esperam a apresentação de Welles como Kane, o diretor-ator se despede, o microfone mergulha novamente na neblina, deixando o espectador a imaginar o rosto invisível do protagonista. Também um dos cartazes originais do filme mostrava a figura de Kane, jovem, no alto, e de cada lado rostos lançando gritos contraditórios: “Eu o odeio!”, diz a mulher da esquerda; “Eu o amo!”, diz a da direita; e os homens, respectivamente: “Ele é um canalha!”, “Ele é um santo!”, “Ele é louco!”, “Ele é um gênio!” – numa irresistível propaganda.

Tendo até então realizado apenas dois ensaios de estudante de cinema, *The hearts of age* (1934), de 4 minutos, que já revelava seu gosto pelo expressionismo nos ângulos insólitos da câmera, na iluminação, na maquiagem, na direção do grupo e sobretudo em sua própria interpretação; e *Too much Johnson* (1938), de 40 minutos, ao que parece desaparecido para sempre, a última cópia conhecida tendo sido destruída num incêndio, em 1970, na villa espanhola de Welles, o jovem gênio pediu a Gregg Toland que lhe explicasse as técnicas básicas da câmera: 4 horas teriam sido suficientes. Além disso, antes de assumir a direção na RKO, Welles passou seis meses trancafiado numa cinemateca assistindo ao maior número de clássicos, absorvendo a linguagem de Griffith, Chaplin, Murnau, Lang, Stroheim e sobretudo Ford, seu cineasta preferido. Todo o resto ele aprendeu observando os técnicos durante as filmagens.

Welles interessou-se especialmente pela profundidade de campo que Billy Bitzer obtivera em *Intolerance* (1916), de Griffith, com uma abertura estreita do diafragma. Com a sofisticação das lentes, os fotógrafos passaram a usar grandes aberturas para filmar com menos luz, até que Gregg Toland desenvolveu o *pan-focus*, que permitia à câmera apreender a ação de uma distância de 50 centímetros até a profundidade de 700 metros, concedendo o mesmo relevo e a mesma nitidez aos personagens e à ação do primeiro plano ao extremo fundo, possibilitando ao espectador escolher o foco de sua atenção no desenrolar das cenas. Welles aplicou, em *Citizen Kane*, todos os conhecimentos recém-adquiridos. Além de adotar o *pan-focus*, o jovem diretor teve a idéia de dotar cada cenário de um teto inteiriço; depois

de vários testes, foi escolhida uma musselina como forro: acusticamente porosa, ela podia encobrir os microfones sem abafá-los, permitindo que as cenas de interior fossem filmadas em *contre-plongée*. Certo plano custou quatro dias de filmagem, pela dificuldade de conciliar uma mesa e cadeiras que se moviam sobre rodas, um menino que recitava o texto com dificuldade e os movimentos da câmera, que tudo registrava sobre a grua de três toneladas, manobrada por nove maquinistas.

Inútil enumerar as seqüências brilhantes do filme: quase todas o são. As mais citadas: a deterioração do casamento de Kane por meio de uma série de pequenos diálogos entre ele e a esposa durante o café da manhã; o fracasso estrondoso das apresentações operísticas da amante Susan Alexander; o tétrico piquenique dos milionários, em que até técnicas de animação foram utilizadas para a criação das aves que sobrevoam a caravana de automóveis negros... Mas a seqüência mais fantástica de *Citizen Kane* é a que se desenrola depois da abertura: o velho magnata agoniza com um peso de cristal nas mãos dizendo “Rosebud”; seus lábios entreabertos, emoldurados pelo bigode, preenchem toda a tela. Os espectadores ouvem a palavra quase como se ela fosse sussurrada em seus ouvidos; em sobreimpressão, o peso de cristal contendo uma casinha nevada rola escada abaixo até explodir em mil pedaços. Entra então uma enfermeira que constata a morte de Kane. Logo se inicia o documentário preparado pelos jornalistas, que decidem, no final da projeção, pesquisar o significado da palavra “Rosebud”.

Das cenas antológicas do cinema, essa é de todas a mais citada, comentada, estudada e, finalmente, *a menos vista como efeito cinematográfico*. Embora o filme de Welles pareça realista, é por esse efeito que ele se coloca dentro de uma redoma fantástica. Sua encenação foi capaz de iludir gerações inteiras de espectadores, que viveram sob o encanto do “efeito Rosebud” até que Pauline Kael descobriu o truque e publicou sua descoberta no ensaio *Raising Kane*, publicado no *The New Yorker*, em 1971 (cf. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000). Na verdade, Kael não tira as conclusões necessárias do “erro lógico do roteiro”, dirigindo seu foco a transferir de Welles a Mankiewicz alguns méritos do filme, como a idéia original da história prismática, contada de vários pontos de vista; o roteirista teria conhecido Hearst na intimidade e seria o único capaz de escrever uma história baseada em fatos pouco conhecidos da vida do magnata, o que foi contestado por Welles. Essa polêmica ofuscou a descoberta da “falha” do roteiro, que permaneceu ignorada até pelos editores do *script*, como no prólogo de Ricardo Díaz-Delgado para a edição espanhola do roteiro (cf. *Ciudadano Kane, de Orson Welles*. Barcelona: Aymá, 1965). Pois a verdade a respeito da morte de Kane é que ele está sozinho em seu quarto em Xanadu quando agarra o globo de cristal e pronuncia “Rosebud”. Ou seja: *nenhum personagem do filme ouviu Kane sussurrar “Rosebud”*. Ninguém, a não ser a platéia do cinema. A enfermeira entra no quarto depois, ao ouvir o som dos estilhaços do peso de cristal quebrando-se nos degraus da escada, e não a última palavra dita pelo moribundo. No fim do filme, o mordomo revela ter ouvido Kane sussurrar “Rosebud”, mas seu testemunho é tardio, desmentido pelas imagens da morte do magnata apresentadas no início.

O “efeito Rosebud” é tão poderoso (o *big-close-up* dos lábios de Welles enchendo toda a tela e nossas almas) que, sem mais aquela, a palavra secreta torna-se, imediatamente, de domínio público: logo todos os jornalistas sabem que o

protagonista disse “Rosebud” ao morrer e o filme passa a girar em torno dessa palavra, apresentada como a chave do enigma da frustração essencial do magnata, que tinha o mundo a seus pés e o vazio no coração. O significado de “Rosebud” só será revelado na cena final, e também *apenas para os espectadores*. Somente a platéia ouviu Kane sussurrar “Rosebud” e apenas ela pode descobrir o que “Rosebud” significa. Os personagens “realistas” de *Citizen Kane* não passam de fantasmas, que investigam uma palavra que somente a *platéia do cinema* ouviu ser pronunciada e cujo significado aqueles jamais conhecerão. Esse filme *noir* e fantástico existe única e exclusivamente em função de um jogo cinematográfico que faz o espectador mergulhar na tela como um personagem da trama, integrando visão e visor numa dimensão que só existe graças a uma ilusão, a um feitiço, a um encanto. Com seu “efeito Rosebud”, Welles atingiu a perfeição da alquimia cinematográfica.

A MORTE E A MORTE DE JACARÉ

Tudo o que Welles rodou depois de *Citizen Kane*, o único filme que fez com inteira liberdade, ficou mutilado, prejudicado, inacabado, incompleto, desaparecido. Depois de concluir seu segundo filme, *The magnificent Ambersons* (1942), Welles veio rodar no Brasil dois episódios de um filme ambientado na América Latina, encomendado à RKO por Nelson Rockefeller, coordenador de assuntos inter-americanos, dentro do programa de aproximação entre as Américas durante a Segunda Guerra, para que o continente apoiasse o esforço militar norte-americano contra as forças do Eixo. Getúlio Vargas ainda não se decidira se apoiava ou não a Alemanha nazista. As filmagens de *It's all true* foram interrompidas por uma série de escândalos e boatos: Welles estaria aproximando-se de comunistas, filmando favelas do morro ao invés de buscar o lado mais pitoresco e colorido do Rio; estaria torrando dinheiro do orçamento em noites alegres no Cassino da Urca, com bebidas e mulheres atrasando as filmagens; estaria, enfim, rodando um filme sem roteiro, numa demonstração inadmissível de “amadorismo”. Welles teve um caso com Linda Batista, a estrela do *Cassino da Urca*, enquanto mandava bilhetes ao camarim de Emilinha Borba, nos quais dizia que faria dela uma estrela, assinando “O Rei do Café”, até que o ciumento namorado da cantora abordou-o anunciando-se como “O Rei da Porrada” (*Folha de S. Paulo*, 4 de abril de 1994). Além disso, Welles urinou em público numa rua de Ouro Preto, escandalizando o pintor Portinari, e teria pedido a um amigo brasileiro que lhe trouxesse homens negros para seu quarto, reforçando as suspeitas de sua homossexualidade, já apontada por William Alland, que registrara uma ligação amorosa do cineasta com o ator Francis Carpenter. As acusações de desperdício revelaram-se falsas, como o demonstrou Richard Wilson, no artigo *It's not quite all true*, baseado em cerca de quinze gavetas de memorandos, telegramas frenéticos, cartas explicativas e sucessivas versões de roteiros referentes ao filme, numa documentação adquirida em 1979 pela Universidade de Indiana, e que se encontra em sua Lilly Library (cf. Orson Welles e Peter Bogdanovich, *Moi Orson Welles*. Paris: Belfond, 1992, p. 184-6). Restam os motivos relacionados ao comportamento libertino para os padrões morais da época e às posições políticas de esquerda assumidas por Welles.

Com 10 mil dólares no bolso e uma equipe reduzida a 5 pessoas, Welles tentou terminar seu documentário; mas, ao voltar aos Estados Unidos, foi despedido pela

RKO, perdendo qualquer direito de montar o material, o qual ele nunca pôde ver, afastado do projeto simultaneamente pelo DIP e pelo governo americano, censurado por ter colocado negros demais em cena nas suas filmagens do carnaval carioca. Passou os 4 anos seguintes tentando comprar seu filme, até que o estúdio respondeu que o havia destruído. Fanático por Welles, Rogério Sganzerla tentou resgatar esse filme perdido numa série de abordagens: o semidocumentário *Nem tudo é verdade* (1986), com o parecido Arrigo Barnabé no papel de Welles, e Guará no de Jacaré, recusando-se, por precaução, a entrar no mar para “evitar algum mal-entendido do destino”; *O perigo negro*, baseado num roteiro escrito por Oswald de Andrade dedicado a Welles, tratando da Copa do Mundo de futebol; os documentários *Linguagem de Orson Welles e Tudo é Brasil*; além do projetado longa-metragem de ficção *Sob o signo do caos*.

As mentiras de *It's all true* recomeçam em 1985, quando, subitamente, as latas (entre 300 e 400, conforme os diversos *releases*) contendo os negativos do filme foram encontradas por Fred Chandler numa saleta fechada dos depósitos da Paramount, que havia comprado o acervo da RKO. As latas não estavam catalogadas e traziam apenas o título *Bonito*, mas ao ver as imagens dos jangadeiros, Chandler soube o que tinha nas mãos. Numa entrevista ao *Jornal da Tarde*, a 7 de junho de 1994, o crítico Bill Krohn assumiu a descoberta por ter desencadeado a busca ao pedir à Paramount que localizasse um raro filme curto de Welles para uma retrospectiva na França. As condições ambientais adequadas conservaram o copião em nitrato em perfeitas condições por mais de 40 anos. Devido à secura, os rolos foram mergulhados em óleo quente por 24 horas e copiado na Universidade da Califórnia. Projetadas pela primeira vez, as imagens brilhavam como se o filme tivesse sido rodado na véspera.

It's all true não fora, pois, destruído, e Richard Wilson, assistente de direção da velha equipe do filme, associou-se a Bill Krohn e Myron Meisel e, com a ajuda de diversas instituições internacionais, como o Canal Plus e o Ministério de Cultura da França, pode reconstituí-lo da maneira mais fiel às intenções originais de Welles, no documentário *It's all true: based on an unfinished film by Orson Welles* (1985-1993). Os críticos não destacaram a participação da atriz Jeanne Moreau no documentário; na versão americana consta na ficha técnica o nome de Miguel Ferrer; na cópia exibida nos cinemas brasileiros, contudo, ouvimos claramente a inconfundível voz da Moreau, velha amiga de Welles, que a dirigiu em *Le procès* (1962), *Falstaff* (1966) e *Histoire immortelle* (1968).

O documentário começa com uma entrevista de TV, em que Welles apresenta o retrato de um “pai-de-santo” (mais parecido com um pajé) com o qual teria tido uma discussão. Welles prometera-lhe filmar o ritual da macumba, mas impedido pela interrupção das filmagens, ele teria pedido desculpas ao “pai-de-santo”. Como este se mostrasse inconformado, tendo gasto por conta em roupas novas, o cineasta tentou telefonar para os produtores. Ao voltar ao escritório, o “pai-de-santo” havia desaparecido, e sobre a mesa havia uma cópia do roteiro do filme, com uma agulha, amarrada a um pano vermelho, atravessando-o da primeira à última página. O filme havia sido amaldiçoado pelo macumbeiro. A expressão facial de Welles ao dizer tamanha mentira não deixa margem a dúvidas. Esse gênio é um mentiroso, que mente tão sinceramente que chega a crer verdadeiras as mentiras por ele próprio inventadas.

Segundo Myron Meisel, a história do vodu ocorreu, mas não com Welles, e sim com Richard Wilson (cf. “*co-diretor fala da reconstituição do filme inacabado de Welles*”, in *Folha de S. Paulo*, 16 de fevereiro de 1994). E estamos apenas rolando, tobogã abaixo, como o policial de *The lady from Shanghai*, para dentro do labirinto de espelhos de *It's all true*.

O projeto inicial do filme teria nascido de algumas conversas de Welles com Duke Ellington, que o incitara a contar a história do jazz. Incluía dois episódios: *My friend Bonito*, filmado em 1941, no México, pelo assistente Norman Foster e o cinegrafista Floyd Crosby, segundo o roteiro de Robert Flaherty e instruções de Welles; e *The story of samba* (Carnaval), que Welles rodaria em 1942, no Rio de Janeiro, com Pery Ribeiro, Herivelto Martins e Grande Otelo no elenco. Meses antes de sua viagem, Welles leu na revista *Time* uma reportagem que o fascinou e inspirou a acrescentar ao filme um terceiro episódio, *Four men on a raft*: a história dos quatro jangadeiros que viajam 2.500 km, de Fortaleza até a baía da Guanabara, numa jangada, sem instrumentos, durante 60 dias, para pedir a Getúlio Vargas o reconhecimento de sua profissão. O estúdio parece ter autorizado o novo episódio e, em 8 de fevereiro de 1942, Welles chegou ao Brasil como “embaixador cultural americano”.

Contam todos os cronistas e críticos que, quando Welles e seu fotógrafo George Fanto filmavam a reconstituição da longa viagem de jangada, com os próprios participantes da aventura, Jerônimo André de Souza, Raimundo Correia Lima, Manuel Pereira da Silva e o líder Manuel Olímpio Meira, o “Jacaré”, este foi levado por uma onda, e morreu afogado. Escreveu Joseph McBride em seu livro: “Manuel (Jacaré) Olímpio Meira morreu a 19 de maio de 1942, durante a filmagem da chegada dos jangadeiros na Baía de Guanabara no Rio”. Luiz Zanin Oricchio, de *O Estado de S. Paulo*, repetiu a história: “O filme, já marcado por sucessivos impasses, ganhou dimensão de tragédia quando um dos pescadores, o Jacaré, se afogou durante a reconstituição da chegada ao Rio”. Marco Chiaretti, da *Folha de S. Paulo*, buscou mais coerência: “Welles se interessa pela odisséia (dos jangadeiros). Conhece os heróis. Quando decide refazer e filmar a chegada da jangada na baía da Guanabara, o líder, Jacaré, morre afogado. A tragédia é o golpe final na vontade da produtora em financiar o filme. Welles fica sem dinheiro. Sai com uma câmera na mão e uma idéia na cabeça. Filma a história dos jangadeiros. Volta ao Ceará. Produz uma obra-prima”. Aqui, fica implícita a sugestão de que *Four men on a raft* foi rodado após a morte de Jacaré, sem a sua participação. No entanto, a confusão se instaura: se Jacaré morreu durante as filmagens da “chegada da jangada na baía de Guanabara”, teria Welles começado o filme pelo fim da viagem? E, depois da tragédia, teria ele decidido refazer tudo desde o começo, voltando ao Ceará? Chiaretti não esclarece.

Em *Rosebud*, David Thomson forneceu mais detalhes: “Em 19 de maio, o assistente Leo Reisle, acompanhado dos quatro pescadores, foram ao *Fluminense Yacht Club* colocar sua jangada na água para preparar a tomada da cena de sua triunfante chegada ao porto do Rio. Welles estava no cais, tentando supervisionar. Uma equipe de câmera estava pronta para filmar. Mas houve problemas no funcionamento de um sistema de sinalização para os jangadeiros. Jacaré, o líder dos quatro, trouxe a jangada para mais perto do cais, para ver melhor os sinais. Uma onda tremenda fez a jangada virar e Jacaré se afogou”. Esta versão é mais coerente, e coincide com os depoimentos recolhidos por Richard Wilson em seu documentário,

em que uma testemunha relembra que o acidente fora algo de inacreditável: “Todos esperávamos os jangadeiros com festa, na praia, mas logo que eles se aproximaram da costa, uma onda imensa cobriu a jangada e eles foram lançados ao mar. Três dos jangadeiros conseguiram ser resgatados. Jacaré não voltou”. Um dos jangadeiros sobreviventes acrescenta, então, que Jacaré acenou com a mão antes que o mar o tragasse para sempre. Mas permanece o mistério: como poderia o mais experiente dos jangadeiros afogar-se na praia, enquanto os outros três se salvavam? E por que teria Welles começado o filme pelo fim, filmando a chegada dos jangadeiros no Rio de Janeiro antes de sua partida de Fortaleza?

Uma observação de Thomson parece ser a chave do enigma: um dos assistentes-chefes de Welles, Lynn Shores, rebelou-se contra a filmagem do episódio, não encontrando sentido na história dos jangadeiros, alegando que ninguém queria ver “um bando de pretos”. Esse racismo seria contido se partissem apenas de um membro da equipe; ao manifestar-se tão fortemente, este certamente escudava-se numa deliberação da própria RKO. Em junho, já sem o apoio da companhia, Welles, Richard Wilson, um cinegrafista, George Fanto, e dois outros foram filmar em Fortaleza a partida dos jangadeiros. Eles encontraram um substituto para Jacaré. Segundo Wilson, a morte de seu já amigo Jacaré teria obcecado a tal ponto Orson Welles que ele tomara a decisão de concluir seu filme custasse o que custasse. Afinal, Jacaré “tinha dado sua vida pelo filme”.

Na seqüência final de *Four men on a raft*, os quatro jangadeiros chegam ao Rio e são recebidos com acenos e pulos de alegria pelos cariocas, marinheiros, jornalistas, todos participando com vibração no filme. Nenhum acidente, nenhuma onda levantando-se para jogar os jangadeiros no mar, todos os quatro resgatados pela marinha em festa, num final feliz. De fato: nenhum dos jangadeiros ali tinha qualquer semelhança com Jacaré, mostrado nas fotos e reportagens do documentário de Wilson. Welles não rodará *Four men on a raft* com Jacaré, a não ser que ele já tivesse filmado desde Fortaleza a viagem de 60 dias dos jangadeiros. Mas se isso fosse verdade, onde estariam os negativos da “primeira versão” de *Four men on a raft*? É George Fanto quem fornece uma nova chave para o enigma do episódio da morte de Jacaré:

Silvia Oroz: *Você diz que Jacaré não morreu...*

George Fanto:

Dick Wilson diz que ele morreu, porque um homem de consciência, como Jacaré, não abandonaria sua família. Eu penso que um pescador esperto como ele não poderia ter morrido na baía de Botafogo. Creio que se salvou, mas um homem como ele não poderia voltar à rotina de sua vida de pescador. Tinha uma personalidade incrível. Isso não quer dizer que seja um irresponsável com sua família. É outra coisa. Dick vive em Los Angeles, gosta muito de Hollywood, é muito pragmático. Talvez por isso pensa nesta super-responsabilidade com a família. Eu sou mais pelo lado da fantasia. Um homem com a coragem de Jacaré não volta para aquela vida. Ele foi um herói maior que os astronautas ou Colombo, porque eles estavam preparados para a aventura que enfrentaram e Jacaré tinha apenas sua jangada... Todas as histórias foram exageradas e preparadas para prejudicar Orson. O mesmo ocorreu com os rumores sobre o

desaparecimento de Jacaré (cf. Silvia Oroz, George Fanto, Fotógrafo e Amigo de Orson Welles, in *Caderno de Crítica*, nº 4, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987).

Eis a versão dos fatos que melhor combina com as imagens de *It's all true*. Orson Welles não filmou *Four men on a raft* com Jacaré. E Jacaré não morreu tragado por uma onda gigantesca levantando-se na praia de Botafogo ou da Baía de Guanabara ou do *Fluminense Yatch Club*. Myron Meisel reafirma que Fanto “duvidava da morte de Jacaré e reprovou-nos por afirmarmos que ele morrera mesmo naquele trágico acidente durante a reconstituição de sua chegada no Rio” (cf. “*Codiretor fala da reconstituição do filme inacabado de Welles*”, in *Folha de S. Paulo*, 16 de fevereiro de 1994). O filme brasileiro de Welles não foi interrompido pela suposta “tragédia”, nem ele decidira rodar *Four men on a raft* numa homenagem ao herói que “deu sua vida por meu filme”. Vítima de uma intriga política, que o obrigou a interromper o episódio brasileiro por um racismo que vinha “de cima”, Welles não hesitou em dar a Jacaré uma mãozinha para que ele recomeçasse sua vida em outra parte. Welles “inventou” a morte de Jacaré e “fantasiou” seu sacrifício, envolvendo *It's all true* numa aura de catástrofe e maldição. Deu uma chance ao amigo para desaparecer do mapa, depois do feito que o tornou famoso; deixou que o jangadeiro submergisse na onda do anonimato, para escapar da miséria do Nordeste, e aventurar-se pelo mundo. Criou para Jacaré uma morte fictícia, divulgada como real, em seu filme invisível. A morte de Jacaré foi outro maravilhoso “efeito Rosebud”.

FIGURAS DE PODER E FALSOS NARIZES

Enquanto Welles rodava no Brasil, a RKO mandou Robert Wise remontar *The magnificent Ambersons* a fim de torná-lo “comercial”. Wise teve que reduzir sua metragem a um terço da duração original. Afirmou, depois, jamais ter visto um filme tão belo. Foi o primeiro e último homem na Terra a assistir à versão integral dessa obra-prima, antes de destruí-la para sempre, pois o estúdio sequer conservou as seqüências extirpadas, atirando-as ao lixo.

Durante a guerra, Welles prosseguiu sua carreira de ilusionista em *shows* de magia; numa apresentação para soldados americanos, serrou Marlene Dietrich em duas – número que ficou famoso. O período macartista deu nova dimensão política à sua obra. Se em *Citizen Kane* e *The magnificent Ambersons* ele atacava a plutocracia, nas suas novas produções ele passará a atacar o Estado, cujo poder agora lhe parecia mais perigoso e perverso que o do dinheiro. Sua atitude tornou-se quase uma solução estética: como a caça às bruxas bania das telas o realismo crítico, os diretores e roteiristas mais conscientes da época refugiaram-se no relativismo moral, no niilismo e na sordidez do filme *noir*, baseado nos romances policiais de Dashiell Hammet, Raymond Chandler e Mick Spilane. A violência urbana e as transgressões formais da estética *noir* eram um bom antídoto contra o róseo *american way of life* das novas produções de Hollywood.

“Todo filme policial é um filme político”, declarou então Orson Welles, demonstrando sua asserção em *Journey into fear* (1943), co-dirigido por Norman Foster, remontado e lançado com apenas 71 minutos, retirado de circulação, remontado novamente por Welles e relançado sem sucesso; em *The stranger*, em

que Loretta Young mostrava-se, contra todas as evidências, politicamente cega pela paixão que sentia pelo genocida nazista que desposara; e sobretudo em *The lady from Shanghai* (1948), em que a estrela e *sex-symbol* Rita Hayworth era abatida a tiros num labirinto de espelhos. Praticando todos os malabarismos cinematográficos (plano inclinado, *big-close-up*, longos *travellings*, montagem fragmentada), Welles criava nessas produções de baixo orçamento, universos de pesadelo, barrocos e irrealis, encontrando na estilização da imagem o correlato visual das perversões do submundo.

Shakespeare também era para Welles uma fonte inigualável de estímulos visuais e caricaturas do poder: escolheu encenar e filmar *Macbeth*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Falstaff* para dar sua interpretação pessoal a esses caracteres. Embora a apresentação das bruxas em *Macbeth* e sua violência crua sejam fascinantes; ainda que Welles esteja hilariante nas grandes seqüências de batalha de *Falstaff*, foi em *Othello* que o cineasta atingiu o máximo da estilização cinematográfica. O filme começou a ser rodado em 1949. Após problemas de financiamento, que fizeram Welles trocar inúmeras vezes de locações e atores, chegou-se ao fim das filmagens em 1952. Driblando as dificuldades, Welles recorria a planos curtos, campo-contra-campo, com dublês de costas, com capuzes, porque não conseguia reunir todo o elenco ao mesmo tempo diante da câmara: o filme teve quatro Jagos e seis Desdêmonas... Certa cena inicia-se com um ator numa rua de Veneza, e continua com outro, representando o mesmo personagem, de costas, atravessando um pátio num estúdio de Roma, para terminar, com outro ator ainda, fechando a porta em algum lugar do Marrocos... Para concorrer em Cannes, Welles teve que se decidir pela representação de um dos muitos países em que o filme fora produzido. Decidiu-se pelo Marrocos, o que provocou mal-estar na cerimônia, já que os organizadores do festival não dispunham do hino nacional daquele país para tocar na entrega do prêmio. *Othello* recebeu a Palma de Ouro em 1952, e foi engavetado. Transformou-se num clássico invisível por quase quarenta anos.

Em 1989, a filha caçula de Welles, Beatrice Welles-Smith decidiu recuperar o filme, e passou meses à procura dos negativos, encontrando-os num depósito da Fox em Nova Jersey. O material foi restaurado quadro a quadro e a trilha completamente regravada pela Chicago Symphony Orchestra e a Chicago Lyric Opera. A nova versão foi lançada em 1991, em Nova York, numa sessão de gala, com a presença de Suzanne Cloutier, a intérprete final de Desdêmona, e do fotógrafo George Fanto. Nunca Iago foi tão perverso, nenhuma Desdêmona mais inocente. Seu enterro, abrindo e fechando o filme, filmado em planos inclinados, tem a grandeza de um mito, cujo impacto é aumentado pela perspectiva, a paisagem, a coreografia dos figurantes que seguem o cortejo fúnebre. A comparação com Eisenstein é inevitável, com a diferença de que, em Welles, os ângulos insólitos, os choques de perspectiva e todas as inovações narrativas correspondem a uma vontade lúdica, a uma fantasia barroca desligada de compromissos políticos, ao puro prazer estético que as belas imagens propiciam.

Welles disse uma vez que “no teatro clássico francês distinguem-se dois tipos de atores: aqueles que faziam o papel do rei e os outros. Eu sou daqueles que interpretam o rei”. Desde *Kane*, Welles sempre reservava para si os papéis que simbolizavam figuras do poder. Para assumir a máscara do poder, Welles difarçava-se. E seu disfarce predileto, desde que o maquilador de *Kane* modificou a aparência de seu nariz para que ele fotografasse melhor, eram os narizes falsos. É possível

interpretar simbolicamente a preferência de Welles pelos narizes postiços: quem não se lembra do nariz de Pinocchio, que crescia a cada mentira que ele contava? Há também quem explique a mania de Welles em chave freudiana, por um complexo de “nariz pequeno” de que ele parecia sofrer. O fato é que a maquiagem emprestava a Welles uma nova face e um novo nariz a cada filme: o nariz gordo do velho Kane, o nariz adunco de Macbeth, o nariz proeminente de Arkadin, o nariz mouro de Otelo, o nariz tremendo de Falstaff... Cada uma de suas personificações do poder possui um nariz característico.

A obsessão welliesiana pelos narizes falsos era apenas uma faceta de sua obsessão maior pela mentira, o truque, a magia. O cinema foi sua varinha de condão. Da cartola de Welles saíam coelhos maravilhosos. Embora não houvesse mais lugar para um gênio no mercado do filme, ele preferia vender sua imagem e sua voz, como ator e narrador (atuou em uma centena de filmes e comerciais), a dobrar-se, como diretor, aos padrões comerciais que aparam as arestas dos cineastas de sucesso. É de duvidar, como sempre repetem os jornalistas, que os filmes nos quais Welles atuou sejam desprezíveis: de *Jane Eyre* a *Malpertuis*, de *The third man* a *Moby Dick*, de *Compulsion* a *Paris brûle-t-il?*, de *Oedipus king* a *RoGoPag*, Welles sabia bem escolher seus papéis – geralmente figuras de poder, em tramas fantásticas, envolvendo magia e prestidigitação – e seus diretores, cuja listagem evoca não o cinema comercial, alimentar, mas um cinema autoral, criativo: Anthony Asquith, Jack Arnold, Claude Chabrol, René Clement, James Frawley, Richard Fleischer, Abel Gance, Bert Gordon, Sacha Guitry, Henry Hathaway, John Huston, Henry King, Harry Kumel, Mike Nichols, Brian de Palma, Pier Paolo Pasolini, Gregory Ratoff, Nicholas Ray, Carol Reed, Tony Richardson, Martin Ritt, Robert Siodmak, Robert Stevenson, Fred Zinemann... Outro mito a ser derrubado: o de que Welles só atuaria por dinheiro; na verdade, ele fazia dessa lenda mais um de seus truques de prestidigitação, num lance de mágica ainda não revelado, requerendo apenas uma retrospectiva de suas interpretações em filmes de outros diretores para prová-lo.

O ÚLTIMO MISTÉRIO

O último filme que Welles lançou nos cinemas foi *F for fake* (1973), uma tese sobre o valor da arte falsificada: perderia a catedral de Chartres algo de seu esplendor pelo fato de ter sido criada por artistas anônimos? Seriam menos belas as pinturas perfeitamente executadas por geniais falsários no estilo de Picasso? Em seu filme, Welles toma deliberadamente o partido da magia, da ilusão, do efeito, do truque, da falsificação. É também uma maneira de justificar seus inúmeros projetos inconclusos, sua carreira genial e atravancada, suas declarações semi-mentirosas de novas produções que nunca vêm à luz: sempre dependente de produtores inconstantes, Orson deixou diversos filmes em estado de invisibilidade, como o curta *The fountain of youth* (1958); o trailer de 9 minutos de *F for fake* (1978); ou o documentário *Filming "Othello"* (1978); e inacabados, como *The deep* (1967-1969); *The other side of the wind* (1970-1976) e *The dreamers* (1980-1982).

É possível que, resolvidos os problemas de direitos autorais, possamos ver ainda *The other side of the wind*, cujos pedaços o obcecado produtor Frank Marshall foi juntando ao longo das três últimas décadas. Segundo Marshall, uma parte dos

negativos do filme encontra-se em Paris, outra em Hollywood, devendo existir alguma coisa no Irã, pois em certa época havia um produtor iraniano. John Houston, Marlene Dietrich, Paul Stewart, Mercedes McCambridge e Edmond O'Brien estariam incríveis no filme, praticamente acabado, pois os dois ou três *takes* que Orson Welles gostaria ainda de rodar não seriam tão importantes assim. Embora quase todos os atores do filme já tenham falecido, Marshall procura reunir os sobreviventes para um livro de depoimentos. Welles planejou *The other side of the wind* como um filme para nunca ser terminado; ele não queria sobreviver a esse filme autobiográfico, continuando a filmá-lo até morrer: “Nós tivemos a oportunidade de terminá-lo várias vezes, de 1969 a 1974, mas Orson vinha com novas idéias, novas cenas, cada vez que arranjava um produtor novo. Por isso, várias vezes tive de partir para fazer outras coisas. Mercedes, por exemplo, tinha uma maleta com escova de dente e coisas de viagem porque, de uma hora para outra, Orson podia requisitá-la e ela partia. Nós todos o seguíamos quando era preciso, e largávamos tudo... Não trocaria aqueles momentos que passei com Orson por nada neste mundo”, declarou Frank Marshall (Entrevista a Paulo de Góes, no *Hotel Meridien*, Rio de Janeiro, 8 de março de 1993).

O maior enigma de Orson Welles ainda não foi desvendado: será, talvez, a homossexualidade o mais bem guardado segredo do cineasta, tal como ele se manifesta em *The other side of the wind*, onde a vida e a arte se confundem na visão de um velho cineasta homossexual, interpretado por John Houston? Escrevendo sobre sua amizade com Welles, Gore Vidal definiu-o como um homem “seduzido pela prestidigitação, os truques visuais, os simulacros, os labirintos, espelhos refletindo espelhos”. Toda a obra de Welles trata de um segredo, de um enigma, de um mistério – de um “Rosebud”, que permanece oculto dos contemporâneos, até o fim, sustentando as aparências distorcidas. Com filmes únicos, profundamente pessoais, Welles tentava encantar um mundo cada vez mais entorpecido pelo realismo, incapaz de compreender seus jogos de baralho, seus fogos de artifício, suas espirais hipnóticas. Não é todos os dias que Hollywood vê nascer um Houdin em seu meio; por isso, aqueles que amam a magia aguardam, ansiosos, a revelação da obra invisível – a abertura de seu testamento.

O PRIVILÉGIO DA AUTORIA E DA REFERÊNCIA NOS ESTUDOS SOBRE A IMAGEM

MARIA APARECIDA HIDALGO FERNANDES MATTOS
Universidade Federal Fluminense

INTRODUÇÃO

Chegaríamos finalmente à idéia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejando os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser, ou pelo menos, caracterizando-o. Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular (Foucault, 1992: 45-6).

O estudo da Imagem é um campo vasto, denso, suscita inúmeras questões que constituem zona fronteira com diversas disciplinas. Neste trabalho nos propomos a efetuar um breve estudo, de caráter introdutório, estabelecendo um recorte que nos permita uma aproximação de temas como a relação das imagens com a questão do “autor” e da “função de autor”, assim como uma indagação ao campo epistemológico no sentido de refletir sobre a significação, o sentido e o privilégio da referência. Tentaremos alinhar alguns pontos que possibilitem pensar a “recepção” interrogando o “lugar do espectador”. Para atingir nosso objetivo agenciaremos um certo arranjo teórico e epistemológico, responsável por um modo singular de ordenar questões. Pretendemos problematizar combinações geralmente inapercebidas, e que, no entanto, constituem o modo tradicional de realizar a leitura de filmes, a crítica cinematográfica.

Nossa intenção é examinar alguns pontos seguindo o debate contemporâneo, que nos indica novas vias de reflexão e análise da Imagem, deslocando questões, revelando novos lugares de tensão, novos pontos de opacidade.

Nosso texto constitui um exercício de reflexão, estabelecendo conexões inusitadas, inesperadas. Nossa estratégia metodológica será interrogar um ponto marcante na história da crítica cinematográfica, que nos servirá de fio condutor. Sua escolha centra-se no fato de permitir ampla abertura, pela homogeneidade de comentários que tem suscitado ao longo da história da crítica cinematográfica. Trata-

se de um ponto que tem acionado calorosas discussões, pela sua verve polêmica: a obra de Leni Riefensthal, particularmente *O triunfo da vontade*.

Trata-se, sobretudo, para nós, de erigir hipóteses iniciais, tendo no horizonte a magnitude do assunto em foco, que envolve discussões apaixonadas em torno da relação arte e política, arte e realidade, etc.

RELATO SOBRE UM CASO

Forneceremos alguns dados sobre a vida e o trabalho de Riefensthal visando contextualizar a reflexão.

Helene Berta Amalie Riefensthal nasceu em Berlim, Alemanha, em 1902. Dentre suas atividades destacam-se: bailarina, atriz, diretora de cinema, roteirista e fotógrafa. Estudou dança e pintura. Iniciou sua carreira no cinema em 1926, com Arnold Fanck, como atriz. Em 1931, escreve, produz, interpreta e dirige *A luz azul*.

Em 1934, "... a chegada ao poder dos nazistas faz bruscamente desta moça, a autora de um dos maiores filmes de reportagem política do cinema, *O triunfo da vontade* (Cahiers du cinéma, 1965: 44), precedido de *Vitória da fé*. Em 1936 realiza *Olympia*. Em 1945 finaliza *Tiefland*, seu último filme.

Registraremos, a seguir, alguns pontos de interesse à nossa reflexão.

– Declarações de Riefensthal sobre a composição da imagem, referindo-se ao filme *A luz azul*, o primeiro filme que dirigiu:

implantou-se algo que me fascinou, e que é a composição da imagem (...) o estilo da imagem influenciou, talvez, o encantamento do filme, mas o enorme sucesso que ele obteve, deve-se, sem dúvida, ao fato de que, exprimindo espontaneamente o que eu sentia, eu devo ter produzido inconscientemente coisas que tocaram profundamente um ponto sensível do público. Sob a fabulação sentia-se qualquer coisa de autêntico (Cahiers du cinéma, 1965: 44).

– *difficilmente poderemos comparar um filme de encenação a um documento. O Triunfo da vontade, puro documento, é muito diferente, pelo espírito, e pela forma, do filme de Eisenstein (Encouraçado Potemkin), ele realizou um filme de encenação, um filme orientado ... o meu filme é apenas um documento. Eu mostrei o que todo mundo, na época, testemunhava, ou ouvia falar. Eu sou aquela que o registrou em película (p. 46). Encomendaram-me um filme. Eu aceitei. Eu o aceitei como vários outros, com ou sem talento, poderiam tê-lo feito... Este filme se vocês o reverem atualmente, constatarão que ele não contém nenhuma cena reconstituída. Tudo nele é verdadeiro. E ele não comporta nenhum comentário tendencioso, pela boa razão que ele absolutamente não comporta nenhum comentário. É a história. Um filme puramente histórico (p. 49).*

AS LEITURAS DE UM CASO

Leni Riefensthal inscreve-se na história do documentário como um ícone, um ponto para onde convergem os debates mais acalorados.

Neste segmento, nossa estratégia será inserir três comentadores da obra de

Riefensthal, a fim de extrair pontos para a discussão. Transcreveremos alguns fragmentos de textos objetivando enriquecer nossa reflexão, impulsionando-a.

Foi o próprio Hitler que encarregou Leni Riefensthal de produzir um filme artístico sobre o Congresso do Partido. Em seu livro sobre esse filme ela incidentalmente declara: "Os preparativos para o congresso do partido foram feitos em conexão com os preparativos para o trabalho de câmera". Esta iluminadora declaração revela que o congresso foi planejado não apenas como um espetacular filme de propaganda. (...) a série de imagens refletidas num monte de espelhos: a partir da vida real do povo foi construída uma realidade forjada como se fosse a genuína; mas essa realidade bastarda, em vez de ser um fim em si mesma, serviu apenas como cenário decorado de um filme que devia ter o caráter de um autêntico documentário. O triunfo da vontade é, sem dúvida, o filme sobre o Congresso do Partido do Reich; porém, o próprio congresso também foi encenado para produzir O triunfo da vontade, com o objetivo de ressuscitar o êxtase do povo através dele (Kracauer, 1988: 342).

Assinalemos, de passagem, o caráter de jogo de espelhos apontado pelo autor, ele exprime a grande intensidade evocativa do acontecimento-Congresso, assim como do acontecimento-filme, a imbricação de um no outro, como elementos participantes de uma lógica especular infinita. Aponta, de outro lado, para algo que deveria ocorrer, uma espécie de imagem-ideal, fiel reprodutora do evento, sem máculas. Iremos reter, para retomar posteriormente, os aspectos sublinhados, a forma como é caracterizado o processo social que o filme busca registrar: *realidade forjada*.

A segunda contribuição que gostaríamos de inserir, por se tratar de uma tese, de uma reflexão em vias de se processar, apresenta pontos fortes a serem ressaltados, pois eles servem de fio condutor às reflexões da autora. Como eles se encontram espalhados ao longo do texto, faremos uma colagem de diferentes trechos, objetivando trazer alguns elementos que possam caracterizar, de modo mais convincente, os argumentos da autora.

Um dos principais critérios de definição do documentário será, portanto, seu engajamento em propor uma representação eticamente objetiva dos acontecimentos relatados, isto é uma representação que elimine o máximo possível a mentira e o erro, que está a serviço da verdade, da qual todo homem traz consigo uma idéia elementar. Uma tal concepção não exclui a reconstrução, contanto que ela seja fiel aos fatos autênticos, (...), nem a pesquisa estética, desde que não lhe sacrifiquemos a verdade dos fatos, (...) Eu penso que não é tarefa do crítico contemporâneo reescrever a história do cinedocumentário eliminando os filmes que não se adequam às exigências éticas requisitadas. Por exemplo, parece-me inadequado afirmar que O triunfo da vontade não é um documentário porque apresenta de Hitler uma imagem pouco objetiva. Parece-me mais justo falar de um documentário mentiroso (Van Cauwenberg, 1986: 144).

Forneceremos, na seqüência, trechos do terceiro autor, formando, assim, uma gama consistente de argumentos sobre os quais voltaremos a trabalhar.

Para Leni Riefensthal, porém, tratava-se de uma oportunidade rara de exercitar seu gosto pelas belas plásticas e exercer o poder de regente que

sua personalidade profissional *demandava*. O resultado é um monstruoso espetáculo de massas desumanizadas *que, ao contrário do que afirmam muitos críticos, nada tem em comum com as coreografias de Busby Berkeley ou as grandes seqüências de sublevação popular por Eisenstein. Não tem nem a graça e o descompromisso das primeiras, nem o elogio à indisciplina revolucionária das segundas.* O triunfo da vontade (“Woodstock fascista”, chamou o crítico Jack Kröll em *Newsweek*) parece, na verdade, uma imensa marcha fúnebre, o fêretro antecipado de uma idéia sinistra.

A propósito de O triunfo da vontade *desenvolve-se uma discussão exemplar sobre o estatuto do cinema dito documental como reprodução da realidade. O filme é tido e havido como um documentário, embora todos saibam o quanto de manipulação, seleção e engendramento compõe suas imagens. Os freqüentes enquadramentos ascendentes de oficiais e soldados contra o céu – assim como os atletas do posterior Olympia – combinam o senso da estatutária grega com as composições glorificantes da pintura renascentista. Toda a ordenação da massa de desfilantes foi feita de modo a proporcionar angulações retóricas das câmeras. Até mesmo alguns discursos de dignatários do regime que não deram bom resultado filmico foram reconstituídos mais tarde com atores em tempo integral. Até que ponto estamos diante de um documentário? Melhor ainda: até que ponto estamos diante da reprodução da realidade?*

O Congresso de Nuremberg foi, em todos os sentidos, uma fantasia mórbida, um show robotizado que se queria passar por momento histórico (Mattos, 1996: 113-4).

FRAGMENTOS DE TEORIAS

Nossa intenção é interrogar a filosofia clássica e a sofística, para estabelecer alguns pilares que servirão como base para a reflexão.

As fronteiras que estabelecem os contornos de um e outro campo foram assinaladas a partir do modo como elas se interpelam. Assim, a filosofia clássica, ao estabelecer o território negativo, de exclusão, no qual ela localiza a sofística, define, simultaneamente, a positividade do seu território. A sofística assumiria, nessa lógica, o papel de uma “alteridade constitutiva da filosofia platônico-aristotélica, um duplo, uma racionalidade alternativa” (Cassin, 1986: 3).

O primeiro elemento a ser utilizado para justificar essa exclusão é a Verdade. É em nome da verdade que a sofística foi condenada: a acusação maior colocada por Platão como por Aristóteles se deixa consignar no termo pseudos. Delineia-se, assim o rótulo de falso que será assimilado, pela tradição, ao nome da sofística: “o sofista diz o que não é, o não-ser, as aparências (...), a sofística é uma pseudofilosofia, filosofia das aparências e aparência de filosofia” (Cassin, 1986: 6).

Aquilo que é esboçado pelo signo do falso irá tomar corpo numa certa definição do estatuto do dizer, estatuto do discurso.

Objetivando aproximar esses elementos teóricos do contexto desse trabalho, recuperemos alguns pontos sobre a questão da significação, do sentido, e o modo

paradigmático como ela orienta as duas perspectivas colocadas em relevo. É a diferença radical entre as duas posições o que estamos tentando configurar. Diferença que pontua a circulação de dois paradigmas, que, por sua vez, irão inscrever de modos diferentes todo um conjunto de formulações, com implicações na maneira como se constitui um objeto, um fenômeno, um acontecimento, a leitura de um filme etc. Na perspectiva Aristotélica, que configura a tradição filosófica da qual somos herdeiros, paradigma no qual estamos inscritos, localizamos uma sobreposição, no discurso, de sentido e referência, uma implicação da significação – sob a forma de um privilégio, postulado na anterioridade que constringe o discurso a “significar alguma coisa”, prescrito numa lógica que supõe o sentido como estando ancorado numa essência. Dessa forma, Aristóteles equaciona o sentido em sua adequação perfeita à referência. “Aristóteles destroça o sentido na referência que o rege” (Cassin, 1986: 16).

É o predomínio da referência na atribuição do sentido o que estamos tentando apresentar – que configura a tradição epistemológica hegemônica, estabelecendo uma crítica, inventariando elementos que possam exprimir as estratégias responsáveis por sua construção. Pensamos da forma como pensamos, a partir de uma tradição filosófica que tem o caráter de uma invenção, uma produção. São práticas, posturas filosóficas, construídas, e que tomamos por naturais. É esse caráter de artefato, construção, o que estamos tentando fazer atravessar aqui, produzindo uma operação de entendimento, localizando o tempo (século V a.C.), os autores (Platão e Aristóteles), e o modo como se constituiu (predomínio, privilégio acordado à referência, em detrimento do funcionamento do discurso, da realidade do discurso, como ato produtor de efeitos) . Estamos colocando em relevo, denominando como “construções” que se constituíram na história do pensamento ocidental, e funcionam sob o modo de paradigma, por meio do qual produzimos pensamentos, sentidos, leituras do mundo, organizamos nossas imagens, nossas representações, estabelecemos um certo tipo de crítica cinematográfica etc. Desse modo, do lado da sofisticada, o discurso se inscreve como o resultado de uma operação retórica de persuasão, ele se marca, preponderantemente, por ser *produtor de efeitos*.

O discurso é, com efeito, uma potência soberana capaz de produzir, a partir de uma realidade insignificante e mesmo invisível, os efeitos mais extraordinários, pois ele tem o poder de fazer cessar o medo, de afastar a dor, de produzir a satisfação, de aumentar a compaixão... A potência do discurso está para a disposição da alma numa mesma proporção em que o dispositivo das drogas está para a natureza do corpo: como tal droga provoca no corpo a eliminação de um tal humor, e que algumas eliminam doenças enquanto outras fazem cessar a própria vida, assim, entre os discursos, alguns entristecem, outros alegam, uns aterrorizam, outros determinam a audácia naqueles que o ouvem.¹

Pontuamos o registro do tema do discurso em Aristóteles, assinalando o privilégio da referência, da anterioridade lógica que envolve a significação, o sentido, enquanto a sofisticada privilegia a posterioridade discursiva, seu efeito farmacêutico, sua potência em afetar. Na primeira perspectiva, a linguagem, o discurso, carregariam em si, de forma imediata e transparente, as possibilidades de sentido. A certeza de

1. GÓRGIAS – *Elogio de Helena*. Tradução de Paulo Pinheiro (do grego), p. II, não publicado.

adequação sentido – referência expressa no desejo de alcançar uma *verdade*, em transformá-la em algo absoluto, alcançável.

As duas perspectivas podem ser repostas, também, em termos da diferença que assume o estatuto do dizer. Do lado Aristotélico, imprimiríamos a prerrogativa de “falar *de*”, o discurso se insurge como efetivado em algo que o precede – uma anterioridade lógica – a da *significação*. Do lado da sofística a prerrogativa seria acordada a “dizer *a*”. Para a sofística, o discurso se caracterizaria como *ato*, como potência que se direciona ao outro, ele pressupõe um destinatário, ele convoca uma alteridade. É em sua potência de se dirigir ao mundo, de afetá-lo com sua apresentação, sua singularidade, de, assim, veicular o mundo, de constituir o mundo como modo de apresentação, como uma possibilidade entre outras, que o discurso desfilará no projeto sofisticado. Agregariamos que a *estratégia do possível* evidencia a *falha da Verdade*, como entidade absoluta, assim como a ausência de um referente único que promovesse a adequação absoluta entre discurso e mundo, discurso e sujeitos, etc. O discurso evidenciaria sentidos em seu funcionamento, ele é produtor de sentidos em seu funcionamento, seu deslizamento, solicitando, sempre, pontos de articulação, deslocamentos, falhas. Assim, libera-se o discurso do constrangimento lógico de uma anterioridade absoluta, e abre-se a possibilidade de introduzir o *registro Social*, de refletir sua inscrição num *processo* eminentemente *social*, o que implicaria pressupor certos desdobramentos: conflitos, reconhecimentos de relações de poder, representações instituídas, constituições de identidades, imaginário social etc.

Foucault assinala as características dessa hegemonia que estamos apontando:

Desde que foram excluídos os jogos e o comércio dos sofistas, desde que seus paradoxos foram amordaçados, parece que o pensamento ocidental tomou cuidado para que o discurso ocupasse o menor lugar possível entre o pensamento e a palavra; parece que tomou cuidado para que o discurso aparecesse apenas como um certo aporte entre pensar e falar; seria um pensamento revestido de seus signos e tornado visível pelas palavras, ou, inversamente, seriam as estruturas da língua postas em jogo e produzindo um efeito de sentido. Esta antiqüíssima elisão da realidade do discurso no pensamento filosófico tomou muitas formas no decorrer da história (Foucault, 1996: 46).

Em outro texto do autor encontramos:

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência : os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais direta, parece-me, no jogo da função autor e nas suas modificações do que nos temas ou nos conceitos que empregam (Foucault, 1992: 68).

Em outra parte do mesmo texto encontramos:

o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos. Entendido isto, a questão que me coloquei foi esta: o que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor . (...) Definir a

maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio, etc., não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe (Foucault, 1992: 80-1).

Foucault aponta a necessidade de não se ater, de forma restrita, apenas nos elementos que podem ser equacionados, assimilados à figura do autor, sugere o interesse em realizar a reflexão levando-se em conta a situação transdiscursiva, inscrever o texto numa dimensão ampliada, refletindo sobre o contexto, que ele nomeia como posição transdiscursiva.

Michel Foucault assinala que é a Nietzsche que cabe a honra “de ser o primeiro a aproximar a tarefa filosófica de uma reflexão sobre a linguagem” (Kremer-Marietti, 1992: 243). Trata-se, fundamentalmente, de assimilar o problema da busca da verdade à problemática da linguagem, tornando-se, assim, o primeiro filósofo da modernidade a restabelecer a retórica, a recolocar em evidência o questionamento radical da linguagem. A essa crítica, Nietzsche associava, em primeiro plano, o projeto sofisticado. A influência de Nietzsche se faz sentir em diferentes âmbitos do conhecimento devido à heterogeneidade de suas indagações: articulação ciência e moral, afirmação da positividade da retórica como condição de possibilidade de uma crítica à metafísica clássica, reflexão sobre os valores associados à idéia de verdade.

A reflexão sobre a Ciência, isto é, uma investigação sobre as questões afins do conhecimento, do pensamento, do intelecto, da razão, da consciência, do conceito, da verdade, encontra-se no âmago da filosofia de Nietzsche... O que interessa a Nietzsche é realizar uma crítica radical do conhecimento racional tal como existe desde Sócrates e Platão... A ciência, considerada pela primeira vez como problemática, suspeita, questionável, foi o problema novo, “terrível” e “apavorante” tematizado por Nietzsche. Fundamentalmente esta crítica da ciência é uma crítica da verdade. Não no sentido de procurar estabelecer um conceito rigoroso e sistemático de verdade, de denunciar as ilusões, de superar os obstáculos à realização da racionalidade... A investigação sobre a verdade é uma crítica da própria idéia de verdade considerada como “valor superior”, como ideal, uma crítica, portanto, ao próprio projeto epistemológico (Machado, 1984: 7-8).

As questões aqui nomeadas (das quais fornecemos alguns extratos) estão diretamente relacionadas a temas caros à história do pensamento. Elas permitem uma aproximação das premissas em que se assentam diferentes linhas de pensamento, diferentes teorias. Assim, vão se delineando os paradigmas postos em suas bases. “Ao ideal do conhecimento, ‘a descoberta do verdadeiro, Nietzsche substitui a interpretação e a avaliação. Uma ‘fixa’ o sentido, sempre parcial e fragmentário, de um fenômeno; a outra determina o ‘valor’ hierárquico dos sentidos e totaliza os fragmentos, sem atenuar nem suprimir a sua pluralidade” (Deleuze, 1981: 17).

Estamos formulando um esquema conceitual, uma composição reticular, por meio da inserção de diferentes fragmentos de teorias. Deixamos entreaberta a possibilidade de pensar o discurso, a linguagem, o circuito comunicacional, como uma maquinaria que aciona, de modo imprescindível, o pólo do receptor.

Nossa intenção é fazer trabalhar esses diferentes fragmentos de teoria, distanciando-nos do objetivo de desenhar um conjunto homogêneo, mas, ao contrário,

procurando construir uma rede aberta que permita cruzar fragmentos dos diferentes campos mencionados, com a finalidade de elaborar algumas questões e articulá-las com o debate que estamos desenvolvendo a propósito de Riefensthal.

No caso da Imagem, de modo geral, e do documentário, do cinema, em particular, estamos atribuindo um privilégio especial à capacidade que a narrativa filmica tem de solicitar o espectador e de produzir um efeito-mundo. Na sua constituição, o objeto-filme solicita uma estética das recepções, requer uma reflexão sobre sua potência de veicular o mundo. Ele aponta para sua própria exterioridade.

Diferentes pesquisadores contemporâneos desenvolvem estudos que poderiam ser aproximados dessa inscrição epistemológica que estamos delineando. Pensamos, particularmente, nos chamados “estudos culturais”, que privilegiam os dados referentes aos processos sociais envolvidos nos fenômenos da comunicação de massas.

Grande parte da ficção televisiva e impressa, com histórias de interesse humano, centram-se no indivíduo, explicam o mundo em termos de ação individual, em lugar de coletiva. (...) Os meios de difusão também tendem a informar sobre as notícias como eventos individualizados, separados dos contextos mais amplos. Desta forma favorecem um ponto de vista da ordem social como natural e inevitável (Curran, Morley & Walkerdine, 1998: 204).

Outro autor que inscrevemos em registro aproximado ao que está sendo colocado nesta reflexão é Ramonet.

A informação televisiva busca cada vez mais aproximar-se do real. Tem tendência a convocá-lo na hora do telejornal e no estúdio da emissora. Com toda segurança se trata de obter o mais facilmente filmável, e em direto. Como fazê-lo? É preciso reduzir, antes, de maneira radical, a política ao concreto. O abstrato carece de imagem, esse é seu grande defeito ontológico. Unicamente o real é filmável. Não a realidade. Vamos, pois, ao concreto. Por exemplo, personalizando ao máximo a política. Um partido, um país, são um homem – normalmente seu chefe – um rosto. A vida pública se converte em um contraste entre pessoas localizáveis, filmáveis. Às quais pode-se convocar aos estúdios e fazê-las falar. O comentário sobre suas declarações ocupa o lugar do comentário sobre a realidade (Ramonet, 1998: 114).

Nesse momento, cabe, então, a pergunta de Eduardo Neiva: “De que maneira o discurso e sua seqüência se compatibilizam com a imagem e sua configuração?” (Neiva Jr., 1994: 10). Parece ser dominante a idéia de que os signos visuais devem ser relacionados com os objetos representados – regras de visibilidade relativas à referência. O primado da referência em relação à linguagem, tal como estamos nos referindo no contexto desse trabalho, também pode ser extensivo, pode ser assimilável, à imagem. Um mesmo esquema lógico-conceitual organiza, hegemonicamente, a experiência perceptiva da imagem. “O imperialismo da língua transfere para a imagem a obrigatoriedade da referência” (Neiva Jr., 1994: 12).

DESLOCANDO ALGUMAS QUESTÕES

Neste segmento tentaremos concretizar nossa proposta inicial, retomando elementos assinalados anteriormente, fornecendo dados que explicitem suas marcas diferenciadoras, buscando clarificar nossas intuições, tornando reconhecíveis os pontos mais intensos, por meio da reflexão.

Trataremos primeiramente do tema da *autoria*. A identificação que subscrevemos, baseados em Foucault, quanto ‘a importância de retomar o tema da função de autor, se refere ao fato de que pensamos poder explicitar algumas implicações dessa questão no tipo de avaliação que tem sido feita, nos termos em que tem se constituído a crítica predominante ao trabalho de Riefensthal. Trata-se de refletir sobre as conseqüências em concentrar a avaliação unicamente na autoria, em restringi-la, estabelecendo o privilégio de circunscrever nesse único registro o trabalho de elaboração das significações que podem ser associadas ao trabalho de Riefensthal. Cabe interrogar a condenação concreta da autora, as sanções que sofreu. Parece que se poderia incluir nesta perspectiva as três críticas: os três textos citados revelam um suplemento de condenação, ou uma condenação em suplemento, uma segunda condenação. Como se não bastassem as sentenças e sanções que Leni Riefensthal recebeu. Todas poderiam ser aproximadas a um registro moral, oriundo de uma atribuição valorativa (de cunho moral, no sentido assinalado por Nietzsche).

Nossa intenção não é fornecer ao caso um novo veredicto,² mas *deslocar* o ponto central predominante na avaliação tradicional – a *autoria*, estabelecendo um inventário de interrogações impulsionadas pelas elaborações teóricas de Foucault em torno da “função de autor”. Simultaneamente, gostaríamos de refletir teoricamente sobre o estatuto da autoria. Não se poderia aventar a possibilidade de compreender o que diz Riefensthal, a ponderação que faz sobre seu trabalho, como fizemos ressaltar anteriormente, quando diz: “Eu mostrei o que todo mundo, na época, testemunhava, ou ouvia falar. ... Encomendaram-me um filme. ... Eu o aceitei como vários outros... poderiam tê-lo feito... Tudo nele é verdadeiro.” Levantamos aqui a hipótese de poder assimilar o dito ao registro da “posição transdiscursiva” (Foucault, 1992: 83) tal como assinala Foucault. O que se depreende é uma suspeita da atitude tradicional e leiga de estabelecimento de um isomorfismo entre o nome de autor e o nome próprio. É essa destituição que, a nosso ver, está sendo subrepticamente sublinhada pelas palavras de Riefensthal – “vários outros poderiam tê-lo feito” – a destituição da categoria de autor tal como se atribui comumente. Simultaneamente, está sendo indicado o caminho, aberta a possibilidade, de refletir sobre a questão da “função de autor”, a autonomia da “autoria” no cinema, principalmente no documentário (quando se trata de filmes de encomenda).

A questão da destituição da autoria, que estamos assinalando, poderia nos indicar outra direção: liberar-nos da limitação do elo restrito entre um autor e seu texto, seu filme etc. Isso implicaria deslocar o registro moral da *autenticidade autoral* – que no caso Riefensthal, serve como pano de fundo a uma série de declarações paradoxais de críticos, tais como ressaltamos anteriormente: “a partir da vida real

2. É interessante assinalar a etimologia desse termo – *Veredicto* – do latim *Veredictum*: verdadeiramente dito.

do povo foi construída uma realidade forjada como se fosse a genuína; mas essa realidade bastarda, em vez de ser um fim em si mesma, ... um filme que deveria ter o caráter de um autêntico documentário”. O que significa uma realidade bastarda? O estatuto do documentário oscila, é apontada uma ausência de “autenticidade” que remete às questões do falso/verdadeiro, a dicotomia mentira-verdade é deslocada para o plano da imagem. Mais adiante, encontramos: “*O triunfo da vontade* não é um documentário porque apresenta de Hitler uma imagem pouco objetiva. Parece-me mais justo falar de um documentário mentiroso”.

O privilégio da autoria, e, no caso Riefensthal, a condenação que lhe foi e continua a ser associada, poderiam ser deslocados. Sua obra poderia ser pensada em termos da capacidade de intensificar as possibilidades expressivas das imagens. Se deslocarmos o eixo das interpretações, se evacuarmos a densidade do peso dos julgamentos morais aí embutidos (sempre no sentido apontado por Nietzsche), liberando, assim, espaço para analisar o modo de funcionamento da narrativa cinematográfica, poderemos refletir sobre as significações que podem ser apreendidas da circulação dessas imagens. Isto feito, ampliaremos sobremaneira o espectro de nossa análise, pois ela não se restringirá à relação imagem-referência (busca de uma imagem-ideal, que restituiria o evento sem máculas, uso de vocábulos como “real”, “autêntico” – vale ressaltar que, em certos momentos, parece haver um deslizamento, uma sobreposição, como se Leni fosse condenada por uma espécie de “autoria” do evento).

Deslocando as interpretações desses dois registros – autoria e referência, abriremos a possibilidade de pensar a questão da relação dessas imagens com o espectador, o modo como ele foi pressuposto na composição dessas imagens, quais os sentidos que poderão ser aproximados a essa narrativa, de cunho social, político, quais emblemas sociais a composição dramática encerra.

A visão e o vivido da massa são diferentes no filme e durante o Congresso do Partido. Neste último, o indivíduo se vê na massa, como parte dela, mas no filme a massa não é mostrada segundo a perspectiva do espectador participante, mas ao contrário, a partir de um terceiro lugar, construído para o espectador do filme, servindo-se dos meios cinematográficos. (Não é um lugar espacial, mas lugar lógico). Ao lado do “Führer” e do lugar do público, um terceiro lugar. (...) ao mesmo vê Hitler da proximidade “privilegiada” possibilitada pelo plano geral e pelo primeiro plano, mas que ocultam as condições e as regras do espetáculo real. Este terceiro lugar, do espectador, pertence inteiramente à situação “exterior”, e, portanto, ao filme, mas essa situação se confunde inteiramente na percepção dos acontecimentos com os acontecimentos mesmos. O filme pode facilmente ser mais bem-sucedido do que o espetáculo que é seu objeto; a experiência da unidade complementar da massa com o Führer... (Gaudu, s.d.: 230).

O deslocamento, a ampliação da questão da autoria permitiria pensar diferentes elementos incluídos na efetuação da composição transdiscursiva que esse documentário expressa, pois ele torna mais denso o projeto político dos idealizadores do evento e do filme (o Partido). A autoria dos dois acontecimentos, nessa perspectiva, incluiria a absorção de vários discurso, sobrepostos, embutidos no projeto. Vale

reinsere nesse contexto a citação de Foucault quanto à questão da autoria, pois “manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura”. Gostaríamos de refletir sobre as representações que as imagens desse evento configuram, e que o filme intensifica, isto é, a retórica das imagens traça uma via de circulação em que diferentes elementos estabelecem uma relação de imbricação: a idealização do evento, sua magnitude, suas representações no seio social, a supremacia da lógica bélica a que ele adere, a afirmação do militarismo, da força guerreira que ele encerra, a própria idéia de registrar o evento, transformando-o em filme, a “encomenda” do filme, o repertório de significações que, como assinalamos acima, a narrativa vai delineando, assim como seus efeitos de ausência, ou seja, a presença, em negativo, de certas representações, como, por exemplo, a eliminação da possibilidade da existência e do registro de conflito que todo projeto social, político, implica. Os acontecimentos (evento e filme) fornecem a representação de uma conciliação absoluta, infinita, ela está subjacente às imagens, como se a “realidade” não fosse expressão das lutas, conflitos, diferenças entre os homens, gerenciamento dessas diferenças. Como se a história não fosse expressão das diferentes formas de lutas, discursos sobre essas diferenças, no caso (e daí, talvez, o horror que aciona em nós), chegando ao limite máximo da anulação dessas lutas: exclusão, banimento por meio da decretação da morte, aniquilação total do Diferente. Um certo registro emblemático de acontecimentos posteriores pode ser associado, como se os acontecimentos contivessem, em germe, o que viria depois. A apresentação do tecido social, sua representação como elemento unificado, não fragmentado, é oferecida à visibilidade. Neste sentido, este documentário é um precioso testemunho desse momento histórico. A construção narrativa do filme carrega, de forma implícita, mensagens latentes: configura um desenho de “Identidade Nacional” particular, celebra (constrói?) a coesão entre o povo, os chefes, e certos ideais sociais e políticos. Nesse sentido, é que a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, 1992: 46).

À GUIA DE CONCLUSÃO

A proposta deste texto foi promover, em relação à crítica cinematográfica, deslocamentos das questões da autoria e da referencialidade. Pensamos que estes deslocamentos permitem interrogar o *valor* da representação, refletir o processo social embutido, as *interpretações* sugeridas pela narrativa, possibilitam trabalhar o modo como a narrativa vai indexando elementos da história, os sentidos, os dispositivos que ela ativa. Trata-se, em termos teóricos, de se liberar de uma hermenêutica fundamentada na filosofia clássica, na metafísica, que funciona produzindo grandes dicotomias, pretende o acesso a uma verdade absoluta, à universalidade, pressupondo que o Falso e o Verdadeiro estão presentes, determinados inequivocamente, no Referente (Imagem).

Afirmamos outra perspectiva, sugerimos uma hermenêutica indicial, que substitui dicotomias, separações, linhas divisórias (autêntico, mentiroso, monstruoso etc.) pelo estudo das articulações, das imbricações, pelo estabelecimento das diferenças de forças que a retórica das imagens acionam, um trabalho aproximativo,

sujeito a falhas, a fracassos. Trabalhar o texto e o contexto ativados pelo filme, sua potência de evocar o mundo, de configurá-lo como um modo de apresentação, sob a forma de composições alegóricas. Assim, em se tratando de documentários liberar-se da postura de pretender da Imagem uma restituição plena da Realidade, integral, negando a mediação da Avaliação e da Interpretação, baseada nos mitos da independência e da neutralidade oferecidos por um certo modelo tradicional de ciência. Sugerimos que nos interstícios entre as imagens, em seu curso, em seu funcionamento, a narrativa vai liberando significações. Nesta trajetória, representações do processo social estão sendo esculpidas. Riefensthal parece apresentar um desconhecimento da potência narrativa, parece querer ignorar os efeitos, as significações indexadas, apresenta uma negação das recepções que a narrativa coloca em jogo.

BIBLIOGRAFIA

- CASSIN, Barbara. *Le plaisir de parler*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- _____. *Ensaio sofisticado*. São Paulo: Siciliano, 1990.
- CAHIERS DU CINÉMA. N. 170, setembro 1965.
- CINEMAIS – Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. N. 1, setembro/outubro 1996.
- CURRAN, James; MORLEY, D.; WALKERDINE, V. *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- _____. *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: PUF, 1988.
- _____. *A dobra*. Campinas: Papyrus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.
- GAUDU, Georges. La cinématographie est un chantier. In: Cinémas et Réalités, s.d.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- KREMER-MARIETTI, Angèle. *Nietzsche et la Rhétorique*. Paris: PUF, 1992.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- _____. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MATTOS, Carlos Alberto. O dilema Riefensthal. *Cinema*, n.1, 1996.
- NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Comunicação*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- RAMONET, Ignacio. *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate, 1998.
- VAN CAUWENBERG, Geneviève. *Approche historique des conceptions du cinéma documentaire*. Thèse 3ème cycle, Belgique: Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1986.

O TEMPO E O SOM: O INCONSCIENTE SEGUNDO LYNCH E HITCHCOCK

MAURO EDUARDO POMMER

Professor da Universidade Federal de Santa Catarina

Alfred Hitchcock iniciou sua atividade de diretor nos últimos anos do cinema mudo, período durante o qual sua estética foi fortemente influenciada pelo expressionismo alemão em geral, e particularmente pelo trabalho de Murnau, com quem manteve estreito contato por ocasião das produções inglesas que dirigiu na Alemanha utilizando as facilidades dos estúdios de Neubabelsberg, os maiores do mundo no final dos anos trinta. O próprio autor confessa que tal influência revelou-se duradoura, marcando para sempre seu estilo. Dessa forma, o uso da imagem por Hitchcock guarda uma tal predominância em relação ao som que isso demonstra ter seu processo criativo continuado a se produzir com os mesmos critérios que ele empregara ainda no período do mudo. De fato, ele insiste em suas entrevistas no fato de que todos os filmes que criou tomam por ponto de partida algumas imagens-chave, das quais cada filme constitui um desenvolvimento e um comentário. Assim é que, por exemplo, *Vertigo* apresenta uma construção narrativa cuja finalidade explícita é a de tornar possíveis e verossímeis cenas como a que retrata as dificuldades do detetive Scottie em subir a escadaria da torre onde um crime ocorreu, e também aquelas que descrevem o lento, porém irreversível, processo de re-transformação da vulgaridade de Judy na sofisticação de “Madeleine”. Inclusive Hitchcock afirma que a organização que ele imprime aos seus filmes para cada seqüência narrativa tem como ponto fundamental a eliminação tanto quanto possível das cenas explicativas, já que ele concebe cada cena como um grande painel sintético capaz de provocar um profundo impacto na sensibilidade do espectador pela combinação em dose máxima dos recursos estilísticos disponíveis, abrangendo uma cenografia expressiva e funcional (tome-se *Rear window* como paradigma), uma fotografia que inclua beleza e sofisticação (considerem-se as inúmeras cenas que dirigiu com Grace Kelly), movimentos de câmera virtuosísticos (pensemos em *Frenzy* como exemplo), uma decupagem capaz de acelerar e desacelerar a narrativa segundo um grande rigor de concepção (da qual *The birds* constitui uma excelente demonstração). O que não significa que esse autor desconsidere a questão da clareza da narrativa; muito pelo contrário, para ele o esclarecimento do espectador sobre cada elemento presente no enredo constitui também um elemento essencial de sua estética, na medida em que a construção do suspense – base dinâmica de sua técnica narrativa – só é possível quando o espectador domina perfeitamente o que está em jogo a cada instante para o destino dos personagens. Ocorre simplesmente que os momentos explicativos encontram-se nos filmes de Hitchcock colocados como que entre parênteses. Os momentos de explicação são assim concentrados, em geral durante os dez primeiros minutos do filme, ou então nos minutos iniciais de uma seqüência importante (ver

por exemplo a cena que serve de prólogo à travessia de Bodega Bay em *The birds*, em que se explica a localização da casa de Mitch Brenner, e como chegar até lá). Tal expediente permite liberar os momentos centrais em cada seqüência para um trabalho sobre a imagem em que não apenas os conteúdos semânticos relativos ao desenvolvimento do enredo são trabalhados, mas também, e principalmente, os elementos cênicos capazes de colocar o espectador em estado de alerta ininterrupto, e de combinar tal estado com a percepção de imagens que parecem emanar diretamente de uma instância onírica. Hitchcock imprime freqüentemente às personagens que filma um caráter hierático que ultrapassa as convenções narrativas de sua época – ou, para ser mais preciso, de suas épocas, já que ele atravessou com seu trabalho criativo uma boa parte dos anos que compõem a história do cinema. Tal hieratismo aproxima seus personagens de figuras arquetípicas, emanando de um mundo “fora do tempo” que é tanto um universo especificamente cinematográfico quanto, com referência ao espectador, o local de projeção de imagens provenientes de um nível subconsciente. Constituem momentos privilegiados dessa espécie de hieratismo: as intermináveis cenas em que o detetive Scottie segue a falsa Madeleine em *Vertigo*; no mesmo filme, a conversa entre Scottie e Gavin Elster, base para toda a armação da trama; a já citada travessia de Bodega Bay por Melanie em *The birds*; também nesse filme, o momento em que Melanie espera diante da escola primária pela saída das crianças; a entrada em cena de Lisa Fremont em *Rear window*, enquanto Jeff cochila na cadeira de rodas; ainda nesse filme, a maior parte das cenas – filmadas à distância – mostrando o que se passa nos demais apartamentos; ou ainda, em *North by northwest*, a antológica seqüência em que Roger Thornhill aguarda seu contato com um desconhecido à beira de uma estrada, e termina perseguido por um avião. O exame de cenas como essas permite-nos perceber como, para Hitchcock, as imagens com as quais ele deseja nutrir a imaginação do espectador têm um conteúdo fundamentalmente *visual*. Afirmação esta que está longe de ser uma evidência natural, pois tal *prioridade absoluta* dada à imagem constitui um traço distintivo na obra de Hitchcock, uma vez que o cinema falado utiliza de maneira habitual os diálogos para remeter o espectador àquilo que se encontra ausente da cena, num mimetismo das formas teatrais de expressão, que terminaram por tomar conta da expressão audiovisual, implementando assim o pesadelo dos que ainda nos anos vinte se opunham ao som síncrono. Dessa forma, na obra de Hitchcock o som ambiente cumpre também o papel a ele destinado – como se tornou a regra no cinema de orientação “realista” – de introduzir uma ambiência sonora capaz de dar consistência aos objetos e profundidade imaginária a cada cena, com a instauração de “distâncias” entre objetos, cenografia e personagens, e a criação de espaços *off*; quanto à música, ela cumpre à perfeição seu papel convencional de acentuar os tempos fortes e os climas líricos e de fazer o espectador esquecer-se da ausência dos ruídos destituídos de importância dramática, como é de praxe nesse estilo de cinema. Entretanto, se o som em Hitchcock por vezes é tematizado como parte da ação, é inabitual que ele sirva como guia para a montagem da imagem. É nesse sentido que creio podermos tratar de uma *prevalência* da imagem sobre o som em sua obra. De todo modo, podem-se listar algumas ocasiões em que o inverso ocorre, com o som guiando a história, para termos uma referência sobre a atitude do autor a esse respeito:

- Quanto à música diegética, há a canção utilizada em *The lady Vanishes* como suporte para a transmissão de uma mensagem codificada, num ato de espionagem; em *The man who knew too much*, a canção cantada por Jo MacKenna para auxiliá-la na localização de seu filho, que foi raptado; ainda nesse filme, ocorre a tentativa de assassinato de um político em uma sala de concertos por meio de um tiro de pistola cujo estampido coincida com a batida dos címbalos de uma orquestra;
- Em *Rear window*, ouve-se um grito no meio da madrugada, o qual Jeff associa ao possível assassinato de uma vizinha, fato que relança a trama em nova direção; em *The thirty-nine steps* (1935), a voz conduz o desenlace da história pela declamação feita por Mister Memory dos planos para o projeto de um novo motor de interesse estratégico; em *Dial "M" for murder* (1954), o chamado telefônico é o sinal e a ocasião para o assassino atuar; em *Blackmail* (1929) – o primeiro filme sonoro do autor –, sua experimentação com o som leva-o a destacar a palavra *knife* em meio ao diálogo, dando à estranha sonoridade daí resultante a qualidade de um som subjetivizado; em *Psycho* (1960), a separação entre a “voz da mãe” de Norman e a imagem dela, que vemos fugazmente em dois momentos, revela-se um artifício eficiente para dar-lhe uma presença mesmo estando morta. Este último exemplo constitui o emprego mais significativo do som como um elemento estético na obra de Hitchcock, produzindo uma superior unidade artística pela junção do som com a imagem.

Como podemos observar pelos exemplos citados, a utilização do som por Hitchcock, mesmo quando esse som se encontra *tematizado*, isto é, deliberadamente colocado em evidência pela narrativa, seu uso continua a apresentar um *caráter indicial*, estando efetivamente colocado como o sinal de alguma coisa efetivamente existente e indispensável à história. De fato, é graças ao superficial efeito de realismo decorrente de expedientes dessa natureza (tudo o que se encontra na narrativa é apresentado como *real e indispensável*) que Hitchcock consegue liberar a imaginação do espectador para ocupar-se da face escura do mundo, que é seu verdadeiro assunto. Tal lado obscuro se revela para seus personagens tanto através do impulso assassino sem motivação aparente – *Rope* (1948), *Psycho*, *Frenzy* – ou do assassinato premeditado – *Shadow of a Doubt* (1943), *Strangers on a train* (1951), *Dial "M" for murder*, *The man who knew too much* – quanto da paixão – *Vertigo* – e da loucura – *Under Capricorn* (1949), *Marnie* (1964). A emergência dos impulsos inconscientes destrutivos é habitualmente apresentada por Hitchcock ao espectador em cenas de grande requinte visual, o que lhes dá a caracterização estética de uma representação socialmente aceitável das imagens mentais fragmentárias e perturbadoras que os criminosos buscam pela sua ação atualizar na realidade concreta. Assim, na obra de Hitchcock o crime adquire o *status* de um ato artístico. Também as imagens relacionadas à loucura e à paixão devastadora merecem do autor um tratamento capaz de caracterizá-las como a projeção de um espaço mental de imensa nostalgia por algo perdido e enterrado nas profundezas do psiquismo. São imagens recuperadas *visualmente*, parece-me importante ressaltar.

Nos filmes de David Lynch, a *representação da desrazão* recebe um tratamento narrativo estruturalmente diferente daquele dado por Hitchcock, e o papel desempenhado pelo *som* nesse gênero de representação mostra-se determinante,

como espero demonstrar. Examinarei aqui trechos de cinco de seus filmes: *Eraserhead* (1977), *Blue velvet* (1986), *Wild at heart* (1990), *Twin peaks: fire walk with me* (1992) e *Lost highway* (1996).

Já nos créditos de *Eraserhead* um ruído contínuo e inexplicável assombra por sua combinação com o insólito da imagem: o personagem Henry vestindo paletó e gravata, visto em *meio primeiro plano*, que flutua deitado, mostrado em sobreimpressão à imagem de um estranho planeta num céu estrelado. Esse “planeta” encontra-se iluminado apenas parcialmente e seu aspecto geral lembra-nos a forma de um cérebro. Henry flutua então para fora da tela, à medida que a câmera se aproxima ligeiramente daquele “planeta” e tanto a intensidade como a frequência do ruído se elevam. A câmera transporta-se então aparentemente a uma fenda no planeta, mostrada em *travelling* ascendente, enquanto ao ruído de base soma-se outro mais grave e intermitente. No plano seguinte cessa o primeiro ruído mas mantém-se o segundo, enquanto a câmera nos conduz por um buraco numa chapa de ferro até um cômodo onde o tempo parece ter-se congelado; aí, um homem com o rosto deformado senta-se imóvel diante de uma janela onde se acumulam teias de aranha. Então, em montagem paralela, alternam-se sobressaltos do homem sentado diante da janela com a imagem de Henry, deitado, de cuja boca sai, em sobreimpressão, uma espécie de feto, sendo que cada uma dessas cenas paralelas é acompanhada de um ruído a ela associado, porém de natureza extradiegética. A forma desse “feto” lembra a de um espermatozóide, e o trajeto dessa criatura imaginária do lugar obscuro de onde saiu até um espaço onde a luz predomina é marcado pela aparição de um novo ruído, semelhante a milhares de cigarras cantando em conjunto. Terminado esse prólogo começa a história propriamente dita de Henry, a quem vemos em seu caminho de volta para casa após o trabalho, sendo seu percurso acompanhado de ruídos que imitam máquinas, sirenes de fábrica, tubulações, metais retorcidos e fragmentos de música mecânica. Tal ruído obsedante continua durante todo o seu trajeto de volta ao lugar onde mora. Ali chegando, é então substituído pelos ruídos do prédio, como elevador, climatização etc. Todos esses ruídos revelam-se amplificados de uma maneira quase sobrenatural, correspondendo mais propriamente a uma percepção subjetiva que à captação de ruídos “naturais”. Uma vizinha diz a Henry que Mary telefonou à procura dele. Henry entra em seu apartamento, e mesmo aí dentro não há silêncio: um zumbido metálico combinado com uma espécie de sopro contínuo combina-se com os ruídos sincrônicos realistas da cena. Henry liga o toca-discos e escuta a gravação de um órgão num disco bastante arranhado. Isso até que a intensificação de um zumbido mecânico aparentemente produzido pelo aparelho de calefação se sobrepõe aos demais sons. Henry encontra numa gaveta uma foto rasgada de Mary, enquanto o som distorcido de um relógio mistura-se àquele zumbido. Henry dirige-se então à casa de Mary, e durante seu trajeto ouvimos um contínuo ruído semelhante ao de uma turbina misturado ao vago som de um órgão desafinado e, na seqüência, aos latidos ameaçadores de cachorros que estão fora do campo visual. Próximo à casa de Mary há uma descarga de vapor associada a um ruído metálico. No interior da casa dela ouve-se continuamente um ruído de fundo semelhante a um guincho, que se mistura ao som superamplificado produzido por uma ninhada de cachorrinhos mamando numa cadela. Tais sons percorrem a conversação desconfortável entre Henry, Mary e a mãe dela. Surge então o pai, Bill,

que se apresenta como um encanador que exerce a profissão já há trinta anos. Sua fala, cada vez mais gritada, é mesmo assim quase suplantada por ruídos amplificados de encanamentos e pelos latidos nervosos da cadela. Tais estranhos e exagerados ruídos de fundo, que acompanham o filme ininterruptamente durante seus primeiros vinte minutos, cessam apenas na cena do jantar, quando então os diálogos são pontuados por silêncios constrangedores, num primeiro momento, realçando a ausência dos barulhos que se tornaram familiares ao espectador. Logo em seguida o silêncio é rompido pelos ruídos inesperados emitidos pela galinha assada, que começa a mexer as patas e a sangrar em abundância, enquanto a mãe tem uma espécie de ataque de loucura e canta descompassadamente. Após uma eclipse temporal, vemos Mary, que também habita agora o apartamento de Henry, tentando alimentar o bebê que eles tiveram, um ser disforme. Na madrugada, os ruídos contínuos e sobrenaturais do prédio são bastante amplificados, e combinam-se com o choro contínuo do bebê. Mary não suporta mais a situação e vai-se embora, pois não consegue dormir. A nota contínua de um órgão mistura-se ao som da respiração asmática do bebê, sendo substituída depois pelo borbulhar de um vaporizador. Estando Henry deitado, um som metálico atrai sua atenção para o aquecedor, em cujo interior ele sonha haver um palco onde uma moça de rosto deformado executa um número de dança ao som de um órgão, enquanto esmaga “espermatozóides” gigantes com os pés. Uma seqüência de sonho posterior associa-se ao título do filme, dando assim uma pista para sua “moral”, como veremos mais adiante: tendo a cabeça de Henry se desprendido de seu corpo, ela é encontrada por um garoto, que a vende para um fabricante de lápis; este utiliza o cérebro para fabricar as borrachas que vão acopladas aos lápis. No final do filme, após cortar as ataduras que envolvem o bebê-monstro, Henry tem uma visão em que percebe o “planeta” que vimos no prólogo romper-se. Então, numa aura de luz branca ele abraça a moça de rosto deformado, enquanto ouvimos um som de natureza espacio-celestial misturado a outro que lembra uma serra elétrica. Esta sinopse do filme pode dar uma idéia da centralidade narrativa que nele ocupa a trilha sonora composta basicamente de sons distorcidos e/ou amplificados exageradamente. Os diálogos encontram-se aí reduzidos ao mínimo possível. A própria possibilidade artística de existência de um filme dessa natureza – em que a estilização expressionista é levada às suas últimas conseqüências – seria inconcebível sem o papel estrutural que o som nele desempenha. As imagens visuais são nesse caso concebidas não apenas acompanhadas de um som, mas em função desse próprio som que a elas se associa para formar na percepção do espectador imagens mentais que já não são só visuais ou sonoras, mas algo de uma terceira natureza eminentemente audiovisual.

É preciso sublinhar, entretanto, para clarificar o espírito da comparação que aqui busco fazer, que Lynch não é um cineasta menos “visual” que Hitchcock. Sua própria biografia artística aponta nessa direção, pois sua formação deu-se numa escola de pintura, arte que ele afirma ainda exercer de modo bastante sistemático quando não está filmando. Buscando reduzir sistematicamente o universo diegético de seus filmes ao espaço do enquadramento – que adquire em função dessa estratégia uma característica alucinatória –, Lynch opera no plano da imagem dentro de uma proposta estética semelhante à de Hitchcock quanto à criação de um universo visual. A diferença estética entre as abordagens cinematográficas desses dois autores é que

em Lynch o uso da imagem é em grande parte *conduzido pelo som*. Lynch constrói visualmente quadros de natureza surrealista, aos quais associa sons capazes de amplificar esse efeito de suspensão da realidade habitual. Além disso, contrariamente a Hitchcock, nem a decupagem, nem o movimento de câmera são elementos fundamentais de sua estética, que procura dar um destaque especial a toda situação que conote *inércia*. Desse modo, cabe ao som proporcionar o ritmo narrativo e operar como sustentáculo à duração inabitual de certos planos, que se tornariam artisticamente inviáveis se não fossem conduzidos pela trilha sonora.

Em *Blue velvet* o enfoque dado à audição transborda dos procedimentos próprios à montagem, invadindo também o espaço da diegese. Jeffrey Beaumont encontra num terreno baldio uma orelha humana. Tendo comunicado à polícia esse fato, faz depois uma visita noturna à casa do detetive que se ocupa do assunto; enquanto caminha, a imagem da orelha funde-se com a imagem dele próprio, acompanhada de um som sintetizado semelhante a um sopro, descendente direto das sonoridades estranhas e inquietantes que ocupam a maior parte da trilha de *Eraserhead*, como vimos. Sandy, a filha do detetive, interessa-se também pessoalmente em resolver o enigma. Sandy torna-se sua amiga e confidente: “I hear things... I heard a few things about the ear” – ela diz para Jeffrey. Ele se esconde no apartamento da cantora Dorothy Vallens, aparentemente conectada ao assunto, e presencia uma cena totalmente insólita, cujas implicações escapam-lhe por completo. Assim, o visível, tido em geral como imediato e auto-explicativo, revela-se aqui como incompreensível, enquanto o performativo mostra-se marcado pela irracionalidade.

Desde a seqüência introdutória do filme aparece um efeito de deslocamento entre o tempo presente da história e o olhar que sobre ele o filme lança, produzido pelo anacronismo da canção-título associada às imagens de um subúrbio mergulhado numa calma enganosa. O comentário sonoro, em lugar de mostrar-se funcional, a serviço do suspense, como é a prática em Hitchcock, revela-se como fonte de ironia em relação ao que as imagens nos indicam. Posteriormente, ao voltar como canção diegetizada na cena passada no clube noturno *The Slow*, a execução da música-título instaura uma situação que parece suspensa no tempo. Ainda no campo do comentário musical, quando numa cena noturna Jeffrey e Sandy mantêm dentro do carro uma conversação de conotações metafísicas, uma música de órgão é ouvida, e sua interpretação promove um crescendo emocional visando a levar a uma espécie de êxtase. Quando o carro se afasta do local, podemos então constatar que a música provém de uma igreja, e não da trilha sonora extra-diegética, como o filme nos fizera pensar até então. Tal confusão, mantida propositadamente durante um tempo, contribui para acentuar a impressão de um imbricamento entre a “realidade” descrita e o comentário sonoro que a conduz. Ou seja, a imagem apenas nos prepara, mas é o som que nos *informa*. A oscilação permanente entre sons diegéticos e não-diegéticos propicia uma espécie de *naturalização* do comentário musical e sonoro em geral, fazendo com que mesmo os sons distorcidos adquiram o status de naturais, e possam dessa maneira produzir maior efeito de alarme no espectador. É o caso notadamente da seqüência de abertura, em que, logo após o pai de Jeffrey sofrer um ataque cardíaco enquanto rega seu jardim, vemos em primeiro-plano uma multidão de besouros que avançam pela grama, como se pressentissem a iminência de uma morte, e se preparassem a devorar o cadáver. Os ruídos provocados pelos besouros

ganham um destaque exagerado, fazendo sua investida assumir a característica de um comentário sobre a finitude do corpo humano.

Mas é na seqüência em que Jeffrey é levado à força por Frank e seu bando de traficantes para um passeio seguido de uma surra exemplar que constatamos toda a ênfase com que a trilha sonora conduz tanto a progressão dramática quanto o estilo de montagem interno a cada cena. A presença dos personagens no clube dirigido por Ben propicia o uso de música de fundo diegética, a qual serve para ritmar uma cena desconfortavelmente longa, que entretanto não comportaria, devido à lógica interna de sua construção, música extra-diegética. O clima bizarro da cena é amplificado em seguida pela performance executada por Ben dublando a canção sobre Sandman, esse personagem assustador que habita os sonhos, segundo a tradição dos contos infantis. De fato, a situação é encenada como se fosse um pesadelo acordado. O filme abre assim espaço para um número musical, como habitualmente ocorria em filmes dos anos cinquenta, época a que remete o próprio estilo das músicas nele utilizadas. Em seguida, na cena em que Jeffrey é surrado por Frank, a canção sobre Sandman retorna como música diegética por meio do toca-fitas do carro, auxiliando a esticar ao máximo a cena, construída também com um ritmo extremamente lento. O aspecto formal de toda essa seqüência aparece como a tradução estética de um tempo subjetivo dos personagens, tempo esse desconectado dos usos e costumes sociais. É o império da barbárie e da violência, que remetem a um estado mental de solipsismo absoluto, de autêntica ruptura com os próprios ritmos vivenciais da sociedade. É a presença ostensiva da música que torna possível passar tais estados de espírito para o espectador, na medida em que a construção “musical” das cenas permite seu estiramento para além do limite habitualmente suportável nos filmes de tendência realista. O requinte do trabalho de Lynch consiste justamente em utilizar ou descartar o estilo realista segundo a necessidade interna de cada cena, e em fazê-lo sem que isso represente uma ruptura formal no conjunto do filme. Tal seqüência, em que relativamente pouco acontece em termos de progressão narrativa, é sustentada com brio por Lynch ao longo de quinze minutos – uma quase eternidade no cinema de cunho realista – graças à montagem concebida em função da trilha musical diegética.

O epílogo do filme é introduzido visualmente por uma tomada mostrando a parte interna da orelha de Jeffrey: quando tudo retorna aos eixos, a narrativa visual encontra enfim sua tradução sonora, que no contexto do filme coincide com a explicação verbal, lógica, das conseqüências produzidas socialmente pela ação daqueles que vivem em função de seus impulsos primitivos. A história pode então, logicamente, fechar seu ciclo.

É numa seqüência de *Wild at heart* que vamos finalmente encontrar um eco de uma situação retratada por Lynch em *Eraserhead*, filme que, como costuma ocorrer com vários cineastas em relação à sua primeira obra de longa-metragem, constitui uma espécie de suma de sua temática. Trata-se da questão da cabeça que se separa do corpo. Isso ocorre na cena do assalto a um banco: Bob Peru conseguiu convencer Sailor a praticarem esse assalto juntos; Sailor porém não sabe que, simultaneamente, Bob espera aproveitar-se da ocasião para executar sem maiores embaraços um contrato de morte que aceitou para eliminá-lo. Porém algo sai errado, e o assalto, que parecia um trabalho simples, se transforma num banho de sangue.

Bob atira sobre os dois funcionários que resolvem resistir, e um deles tem a mão arrancada por um tiro de escopeta. Porém um policial surpreende os assaltantes e, na tentativa de enfrentá-lo, Bob Peru é ferido e termina por cair sobre sua escopeta, que dispara arrancando-lhe a cabeça. Em meio à confusão, vemos ainda um cachorro que sai do banco carregando na boca a mão arrancada do funcionário. Lynch mostra com requintes de crueldade cênica uma visão limite acerca da materialidade do corpo humano, transformado em alimento de cachorro quando o cérebro não é mais usado para a reflexão, mas apenas como o instrumento refinado do predador. Pois a separação de fato ocorrida entre a cabeça e o corpo de Bob metaforiza visualmente a idéia de que sua mente já não se liga mais às simples evidências da vida ordinária, estando voltada unicamente ao cumprimento de seus intentos egoístas e perversos. Em decorrência, o próprio senso comum o abandonou, e isso se torna a razão de sua queda. É o que se pode dizer quanto ao sentido que tais imagens encontram no interior do filme. Porém, quando tomamos o conjunto da obra de Lynch, evidencia-se a centralidade para sua temática da situação aqui retratada. A separação entre a cabeça e o corpo constitui uma das formulações possíveis de um tema mais geral concernente à perda da identidade, que aparece em *Blue velvet* pelo consumo exorbitante de entorpecentes, em *Twin peaks* segundo a noção de possessão por um espírito maligno, e em *Lost highway* pelo delírio esquizofrênico.

Também *Twin peaks* tem direito às cenas “musicais”, capazes de imergir o espectador na sensação de um fluxo alternativo do tempo. São duas cenas contíguas na montagem; a primeira se passa num bar, onde Laura Palmer e sua amiga Donna acertam com dois rapazes um programa remunerado. É a iniciação de Donna no universo da prostituição, ao qual a adolescente Laura já aderiu há algum tempo como forma de manter-se abastecida em cocaína. Nesse bar executa-se música ao vivo; é uma canção romântica que é cantada ao longo de cinco minutos dos seis que a cena dura. Há uma transição para uma boate, onde sob luz estroboscópica uma banda executa música instrumental num andamento extremamente lento. Esses dois lugares situam-se no Canadá, *do outro lado da fronteira* tanto no sentido geográfico quanto metafórico. O grandalhão Jacques, proprietário dos dois estabelecimentos, fala para Laura: “There is no tomorrow, because you will never get there...”. Em seguida, fazendo a mímica de dar um tiro na própria cabeça, diz: “I’m a blank, as a fart” (“Estou vazio como um peido”). Aqui novamente encontramos a temática da cabeça separada do corpo, e nesse caso tendo o abuso das drogas como o detonador, drogas que correm soltas “do outro lado da fronteira”, e que fazem a festa dos adolescentes do colégio onde Laura e Donna estudam, sendo que alguns dentre eles já se iniciam na atividade de traficantes. Na boate, a partir de certo momento a cena começa a ser mostrada do ponto de vista de Donna, em cuja cerveja vários comprimidos foram misturados: a música desacelera e os movimentos de câmera tornam-se aparentemente erráticos. Ao longo de toda a cena na boate, que se arrasta por oito minutos e meio, a música é mixada na trilha sonora num nível inabitualmente elevado, a ponto de obrigar mesmo a versão americana do filme a colocar legendas, para que se possa compreender os diálogos. Tal expediente, porém, não se encontra deslocado dentro do estilo do filme, uma vez que tal procedimento conota também o que se passa num lugar imaginário, dentro da história, batizado “o quarto vermelho”. Tal cenário constitui uma espécie de “lugar dos espíritos”, e o anão que aí faz o papel de um

mestre de cerimônias fala uma linguagem no limite do compreensível, fazendo também juz a legendas para que se possa acompanhá-la. Dessa forma, a presença das legendas em ambos os lugares identifica momentaneamente a boate com o “lugar dos espíritos”, pois os que aí se encontram já morreram, metaforicamente, ou estão marcados para morrer. A justificativa funcional para a presença das legendas está no som ambiente ultra-elevado, que deteriora a fala, veículo do sentido pertencente ao mundo dos vivos. O uso da música nessa cena atende assim a duas finalidades, já que serve ainda para desacelerar o ritmo da montagem, dando aos personagens uma certa aura de mortos-vivos. Esse duplo papel da música poderia ser descrito como portador de um distanciamento entre as pulsões inconscientes dos personagens e o discernimento, uma vez que as pulsões tanáticas passam a comandá-los, sem o crivo da consciência.

Todas as dificuldades encontradas pelos investigadores do FBI que andam à caça do que se prenuncia na história como a ação de um *serial killer* são antecipadas por Lynch numa cena muda colocada no prólogo da história. Trata-se de um momento particular, uma vez que o próprio autor do filme interpreta o papel de um diretor do FBI, Gordon, que tem um agudo problema de surdez, e passa em código informações aos seus agentes por meio da performance de uma dançarina, cuja mímica é composta de gestos com significados precisos. Assim, a *mise-en-scène* do filme se vê duplicada em seu próprio interior, reforçando o corte entre som e imagem, cisão capaz de adquirir no contexto da obra de Lynch a conotação de uma ruptura entre o espírito e a matéria.

Lost highway constitui um desdobramento dessas premissas contidas nos filmes precedentes de Lynch; aqui o som se distancia a tal ponto de tudo o que é *corpóreo*, que tal volatilização contamina até mesmo a narrativa: necessitando ser reconstituída verbalmente para fazer-se compreensível, ela recai sobre a impossibilidade de uma tradução plausível graças às inúmeras contradições internas sobre as quais está construída. Aqui a própria imagem do filme é manipulada como se fosse um discurso verbal, e o preço disso é a perda de sua densidade significante – o *corpóreo* (imagem) tornou-se também *espiritualizado* (som). A ponte entre dois universos alternativos – o do músico Fred Madison e o do mecânico Pete Dayton – é constituída pela música: Pete, apesar de possuir um autêntico “ouvido musical” para regular motores de automóveis, sente-se mal ao ouvir no rádio o dinâmico solo de saxofone por meio do qual Fred extravaza a energia que não consegue aplicar em seu fracassado casamento com Renee. Também aqui surge a figura de um agente de polícia com problema de audição. Trata-se de um dos dois detetives que vão à casa de Fred atender a uma queixa de invasão de domicílio; ao ficar sabendo que Fred é músico, ele comenta sua incapacidade total para aprender música, devido a uma deficiência auditiva (“I’m tone deaf”). No contexto da história, poderíamos ver aí a insinuação de que falta ao policial a sutil capacidade de acompanhar a particular música da loucura.

Esse privilégio dado à música como elemento significante, e não somente rítmico e intuitivo, aparece ainda na cena do retorno de Pete à casa de seus pais, após estes terem ido resgatá-lo da prisão, onde fora parar por motivos inexplicados, dos quais inclusive ele próprio não consegue lembrar-se. Vemos Pete no quintal de uma “típica” casa suburbana, sentado numa espreguiçadeira, enquanto na trilha sonora

inicia-se a execução de *Insensatez*, de Tom Jobim. Pete levanta-se e vai até a cerca do quintal; sua expressão de profundo pasmo diante do que está ocorrendo em sua vida, e que nem ele nem ninguém explica, fixa-se enquanto ele contempla uma piscina inflável no quintal do vizinho, junto com alguns brinquedos plásticos, signos evidentes da infância, de um tempo em que tudo parecia simples, e que para ele se perdeu para sempre diante de um universo que não faz mais sentido. Nessa cena, a exemplo do que acontece em outros filmes de Lynch, é a música que comanda a montagem; a temporalidade que ela ajuda a criar se destaca do restante do filme, de maneira que tal cena não guarda uma unidade plástica (nem em termos de tema, nem de ritmo) com o restante da obra.

Para concluir (provisoriamente) esta comparação, poderíamos dizer que na obra de Hitchcock o universo da loucura revela-se como uma dimensão interior e impenetrável do psiquismo. O autor revela-se assim em seus filmes como o perfeito *behaviorista*, restringindo-se ao registro objetivo daquilo que se pode observar nas ações dos personagens. Em adição a isso, podemos registrar que na obra de Hitchcock a eclosão da loucura aparece como *jubilação*, momento de exaltação liberadora de pulsões duramente contidas. Na estética hitchcockiana, a trilha sonora é quase sempre utilizada apenas como forma de ação sugestiva sobre a percepção do espectador, dirigindo-lhe as sensações a propósito de cada situação encenada.

Já para Lynch, a representação da loucura transborda para a própria forma da narrativa, contagiando inclusive a trilha sonora, que se torna o instrumento privilegiado de acesso ao universo subjetivo dos personagens. Nesse contexto, a eclosão da loucura surge como *queda*, ocorrendo num lugar simbólico de onde os anjos desapareceram, semelhante ao que ocorre com a gravura que Laura Palmer tem pendurada na parede de seu quarto. Os que desrespeitam os códigos de conduta não estão apenas à mercê da Justiça – como se teme no universo hitchcockiano – mas encontram-se perdidos de si mesmos, e fora de sintonia com certas forças cósmicas. Se na representação do mundo segundo Hitchcock o inconsciente se atualiza como imagens, ficando para um momento posterior da narrativa sua transformação em palavras, sons, ação da lei, enfim, pelos seus agentes e as condenações que eles proferem, na ficção de Lynch a irrupção do inconsciente adquire uma qualidade subjetiva capaz de transformá-lo imediatamente em discurso; na verdade, um discurso que aponta o afastamento autoconsentido da Lei, tomada aqui não apenas como sistema de códigos sociais, mas principalmente como fundamento do próprio psiquismo.

IMAGENS NO(DO) BRASIL – A NAÇÃO VERA CRUZ¹

PAULO MENEZES

Professor da Universidade de São Paulo

Não deixa de ser curioso que o cinema brasileiro pareça ter traçado uma trajetória tão próxima e ao mesmo tempo tão diferente e distinta desta que assolou a história das nossas artes plásticas, na primeira metade deste século. Não podemos, é claro, deixar de lado o fato mais do que evidente de que existe uma diferença absolutamente fundamental que separa estas duas formas de arte em suas possibilidades constitutivas. O cinema não pode ser realizado individualmente no canto silencioso de um ateliê qualquer, como o possibilita a pintura em seus passos originais. Por ser uma arte nascida na égide da reprodução técnica, como queria Benjamin, o cinema pressupõe um processo muito mais complicado e complexo de elaboração, por mais que no Brasil o chamado cinema artesanal tenha vigorado soberano até a década de 50, como atestam sem discordar os nossos estudiosos.²

Aqui, como nas artes plásticas, os italianos e seus descendentes deixaram marcas profundas nos desdobramentos que iremos encontrar por mais de meio século. São eles, afinal, que fazem com que esta arte penetre no coração dos paulistas, desde os seus primórdios. O que se poderia mesmo pensar como o “nascimento” do cinema brasileiro é emblemático dos problemas que pretendo levantar no decorrer deste texto. Tudo leva a crer que o “cinema nacional” nasceu em 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segreto, um italiano, rodou as primeiras imagens da Baía da Guanabara, de um barco francês, filmando os navios de guerra que ali estavam e as fortalezas ao seu redor. Este momento “primevo” é referendado, com maior ou menor ênfase, por Vicente de Paula Araújo, por Paulo Emílio, citando o texto de Araújo, e por Paulo Paranaguá.³ Mas a questão levantada por Bernardet é que é sugestiva dos problemas que iremos enfrentar. Todos aceitam este nascimento, o “que não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeu, filma, em território francês (*o paquete Brésil*), um filme brasileiro”.⁴

1. Agradeço à Fapesp e ao CNPq o apoio para a realização desta pesquisa.

2. Cf. Jean Claude Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995; Paulo Emilio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996; Alex Vianny, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Revan, 1993; Fernão Ramos (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987 e Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

3. Vicente de Paula Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976; Paulo Emílio Sales Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit. p. 21; Paulo Paranaguá, *Cinema na América Latina. Longe de deus e perto de Hollywood*, Porto Alegre, L&PM, 1984, p. 13.

4. Bernardet, *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, op. cit, p. 18.

Ora, se o problema de Bernardet coloca a questão dos critérios de legitimação para que algo possa ser considerado brasileiro, devo levar esta questão também para uma outra direção pois, no tocante à constituição de sua visualidade como dimensão diferenciada do social que, como diz Francastel,⁵ não se reduz nem é equivalente de processos que ocorrem em outras dimensões deste mesmo social, não faz nenhuma diferença a *origem* genética do filme, mas, pelo contrário, sua apropriação como realidade dotada de sentido e significado por quem a recebe. Nesta direção, o cinema no Brasil começa com a primeira exibição pública de um filme em terras nacionais, o que ocorreu em 1896, numa sala da rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, sem que se lembre o nome do proprietário do “cinema”, mas com memória da marca da máquina de projeção, uma Omniographo, que funcionou por algo em torno de três semanas...⁶ Esta questão, que parece totalmente acadêmica como proposição, uma espécie de busca da gênese perdida, veremos mais à frente ser absolutamente significativa para os propósitos de encadeamento de nossa discussão acerca da Vera Cruz e dos pressupostos que fundamentam o olhar que lhe lançaram os críticos contemporâneos.

Devemos nos lembrar que os mesmos problemas foram enfrentados, guardadas as devidas proporções, pelos pintores imigrantes da primeira geração, e, de uma maneira mais contundente, pelos nipo-brasileiros que, neste caso, parecem ter sido erigidos como aqueles que pintam a visualidade nipônica em terras brasileiras, como atestam os inúmeros termos utilizados pelos críticos para caracterizar sua pintura: orientalismo, grafismo, gestualidade.⁷ Aqui, o mesmo tipo de questão se colocava: os japoneses no Brasil pintam uma pintura brasileira? Ou japonesa?⁸

De resto, a presença dos imigrantes sempre foi marcante desde os primórdios da atividade cinematográfica entre nós. Aos Segretos acabaram se juntando José Labanca e Jácomo Rosario Staffa, em 1907, Michele Milani, Franco Magliani, Italo Dandini, Arturo Carrari, Guelfo Andaló, os irmãos Lambertini, Eduardo Votorino, Vittorio Capellaro, Paulo Aliano, Gilberto Rossi, Paulo Benedetti, Wilson Jansen, durante a I Guerra, Carlo Campogalliani em 1924, e outros tantos que foram chegando e saindo no decorrer destas décadas.⁹ O que de resto não seria de se espantar em uma cidade como São Paulo, que foi o centro da imigração italiana no Brasil. E, parece-me evidente, se houve esta influência desmedida desses imigrantes nos primórdios do que poderia se chamar de “processo cinematográfico” no Brasil - por incorporar várias dimensões não só da produção de filmes propriamente dita, mas também as outras de um processo completo de reprodução-circulação-distribuição e, de uma certa maneira, também consumo - seria de se estranhar que ela simplesmente desaparecesse com o passar do tempo.

5. Pierre Francastel. *A realidade figurativa*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982, p. 5.

6. Cf. Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit., p. 19.

7. Cf. Leonor Amarante, *As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. São Paulo, Ed. Projeto, 1989, p. 98 e Maria Cecília França Lourenço, *Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local*, in: *Vida e arte dos Japoneses no Brasil*, São Paulo, Banco América do Sul/MASP, 1988.

8. Para uma discussão mais detalhada sobre a pintura nipo-brasileira, consulte Paulo Menezes, Grupo Seibi - O nascimento da pintura nipo-brasileira. *Revista USP*, Dossiê Brasil-Japão, 27, 1995, setembro-outubro-novembro, p. 102-15.

9. Cf. Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit. e Machado, in Ramos, *História do cinema brasileiro*, op. cit.

Com todo esse *background*, seria absolutamente espantoso que no pós-guerra não acontecesse o que aconteceu, ou seja, uma influência ainda bastante grande dos italianos, agora os enriquecidos industriais, nos caminhos e descaminhos dessa “nova” indústria que queria se formar: o cinema.

Mas devemos nos lembrar que esta acepção não é nada nova. Desde há muito, como atesta Benjamin em seu conhecido *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o cinema é visto pelo pensamento como uma “arte” de novo tipo, uma arte com cara de capitalismo, tendo em vista principalmente o fato de se materializar em um objeto que necessita por si mesmo da reprodução para sua efetivação. Afinal, o que seria de um filme de cópia única senão a antítese mesma de sua criação, o atestado veemente de sua incapacidade de chegar a vários olhos ao mesmo tempo. O cinema, portanto, desde seus primórdios, enseja sua reprodutibilidade para sua efetiva realização como mercadoria, seja ela simbólica ou não.

Assim, quando Benjamin nos alertava para a perda da aura, mostrava-nos também que havia mudado o próprio estatuto da arte.¹⁰ Mesmo em seu processo de produção, é claro que o cinema demanda uma cooperação de muito mais pessoas do que a pintura necessita demandar. Com a exceção evidente dos primeiros filmes, realizados sem a pretensão de uma exposição continuada para um público mais amplo, como o filme “inicial” do cinema brasileiro, aquele de Alfonso Segreto, o cinema iria ter sempre, em maior ou menor grau, a necessidade intrínseca de seu próprio veículo de se tornar, ou de ter a pretensão de se tornar, uma arte de grande público.

O surgimento da Vera Cruz, como ideário e como indústria, expressa de maneira cabal um desdobramento desse processo, não só pelos seus próprios atributos mas também pelos agentes que o levaram à frente.

Possui como referências imediatas, como podemos ver em vários autores, não só a situação quase “eclipsada” do então cinema paulista, nos termos de Paulo Emílio, como também sem nenhuma dúvida o que se realizava em termos de produção massiva no Rio de Janeiro: a famosa, no bem e no mal, chanchada.

Possui também como referência um mercado consumidor errático em suas opções, direcionado que estava pela aparentemente imensa hegemonia do cinema “estrangeiro” de qualidade duvidosa, mercado este que parece ter se transformado paulatinamente desde a *Belle Époque* do cinema brasileiro, em que parece ter existido pela primeira e única vez o casamento ideal que poderia sustentar o nosso cinema: uma identidade de propósitos e interesses entre quem produzia, quem distribuía e quem exibia.¹¹ Situação que foi responsável por muitos saudosismos, como vemos repetidamente em Paulo Emílio, ao afirmar que “tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1912”,¹² para, no fim de seu livro, reforçar ainda mais esta carência: “Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos de salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais”.¹³

10. Para uma discussão mais detalhada do surgimento da fotografia e de seus embates com a pintura ver Menezes, *A trama das imagens*, Eusp, 1997, p. 33-46.

11. Cf. Araújo, *A bela época do cinema brasileiro*, op. cit.

12. Cf. Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit., p. 24.

13. Cf. Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit., p. 83.

Mas as informações sobre a situação do público em relação ao cinema em geral e ao cinema brasileiro em particular, no fim da década de 40, mostram uma situação bastante diversa daquela que encontramos hoje. Como Alex Viany nos mostra de maneira cabal, o número de espectadores nas salas de cinema garantia sem margem de dúvida um grande retorno de ingressos aos proprietários das salas.¹⁴ O Rio de Janeiro, por outro lado, demonstrava que o cinema nacional como empreendimento lucrativo também não era uma realidade impossível. Pelo contrário, para desgosto de alguns de nossos intelectuais mais “refinados”, a afluência do público para as chanchadas não só já era bastante grande como, além disso, não parava de aumentar.

A questão, portanto, era a de se conseguir mais espaço de exibição para os filmes nacionais, como nos mostram as várias tentativas de se aprovar uma legislação que fosse mais protecionista para o nosso cinema (como a lei de exibição de 1 nacional x 8 estrangeiros, por exemplo) e que criasse mecanismos para que a arrecadação das bilheterias revertesse para a produção de filmes nacionais, e não, como acontecia quase como regra geral, fosse enviada para o exterior como transferência de recursos para as cadeias distribuidoras, na sua esmagadora maioria estrangeira e mesmo americana.¹⁵ Afinal, “os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro”.¹⁶

Neste contexto, a um só tempo complexo e confuso, surgiu a Vera Cruz que propagava aos quatro ventos, em seu ideário nada modesto, ser a inauguradora do cinema finalmente industrial em nosso país. É curioso se entender o que aqui se pensava como indústria, a partir do momento em que todo cinema é, em certa medida, uma atividade industrial. No caso da Vera Cruz, o termo referia-se com maior evidência ao processo de *produção*, e portanto de *profissionalização*, e não ao processo de reprodução como um todo. Este foi, o que parece ser uma unanimidade em nossos estudiosos, o grande pecado capital de nossa *hollywood* cabocla. Finalmente teríamos uma “produção brasileira de padrão internacional”. Mas, aquilo que sempre tinha parecido um sonho, não tardou por acabar, melancolicamente.

“Certamente, a total desvinculação dos fundadores da Vera Cruz com a produção corrente os impedia de terem uma idéia mais do que superficial sobre todas as questões levantadas pela revista.¹⁷ Foi sintomático o fato de que a Vera Cruz, quando surgiu, não reivindicou absolutamente nada: ela era auto-suficiente. Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a companhia tem tudo isso. A idéia de que fazer um filme é apenas chegar à metade do caminho, de que, terminado o filme, é então que começam os problemas realmente graves, não ocorreria a ninguém”.¹⁸ A mesma idéia, com tintas apenas um pouco diferentes, aparece em Alex Viany e Afrânio Catani.¹⁹ Assim, a crítica parece ter

14. Cf. Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 112-6.

15. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 46-8 e Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 110-6.

16. Gomes, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit., p. 83.

17. Maria Rita refere-se aqui à revista carioca *A Cena Muda*.

18. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 53.

19. Cf. Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit. e Afrânio Catani, *Aventura industrial e o cinema paulista: 1930-1955*, in: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*, op. cit.

encontrado seu bom rumo, assumindo como pressuposto que, se a Vera Cruz propugnava ser finalmente a indústria cinematográfica nacional, nada melhor que enxergar em seus problemas financeiros e sua derrocada final os motivos do fracasso de sua empreitada.

Viany nos aponta o problema ainda por um outro ângulo: “A Vera Cruz, assim, não errou por aparecer quando apareceu, nem errou por desejar muito. Errou principalmente por querer muito sem saber como e porquê”. E aí ele se pergunta: “Que adianta produzir um belo filme e alcançar sucesso de bilheteria, se seu resultado não reverte para o produtor, mas para os intermediários, ou sejam, os distribuidores e exibidores?”²⁰ mesmo que aqui o problema pareça estar muito distante daquele levantado por Maria Rita, referente à aparente “falta de cultura cinematográfica” em São Paulo.²¹ Por mais que seja conhecida esta postura “internacional européia” dos criadores do Clube de Cinema de São Paulo, entre os quais o próprio Paulo Emílio, bem como do Cineclube da Faculdade de Filosofia da USP, e da Revista *Clima* que dela surgiu, parece-me que o fracasso, como também o sucesso, da Vera Cruz muito pouco tenha a ver com isso, além do fato de ter despertado um certo desprezo de nossa culta intelectualidade. Neste contexto, o exemplo citado em seu livro, de que Ruy Coelho ao ir ao cinema “tentar” assistir a um filme nacional desistiu apenas ao olhar as fotos exibidas na entrada de dois cinemas,²² é mais do que exemplar de um divórcio que parecia já existir entre o cinema de “verdade”, aquele com idéias e conteúdos profundos, e o cinema que a população de um modo geral parecia gostar mesmo de ver, seja ele as chanchadas ou os próprios filmes da Vera Cruz, vários deles sendo as melhores bilheterias da história de nosso cinema, mesmo até hoje.²³

Devemos ressaltar, portanto, que o padrão da crítica geral que se faz à Vera Cruz acompanha de perto as suas propaladas pretensões: se ela queria ser indústria e faliu, vamos transformar a indústria no centro de nossos olhares.

É evidente que isso não é em si mesmo desprezível. Afinal, a megalomania parece ser uma marca de nascença da Vera Cruz, materializando um certo estilo dramático que parece acompanhar os italianos, como se expressa de maneira às vezes até cômica em suas óperas e *operettas*. Afinal, por que começar por baixo: um estúdio monstruoso, equipamentos e técnicos monstruosos, folhas de pagamento monstruosas. O resultado desta mistura, na ausência de retorno de recursos por meio de bilheterias, só poderia dar no que deu: dívidas monstruosas. E, é claro, o fim, também monstruoso, como o de todos aqueles sonhos que se transformam em pesadelo.

Mas, com isso, uma outra dimensão do que estava acontecendo parece ter escapado por entre os dedos, ou melhor, por entre os olhos daqueles que olharam a Vera Cruz com tanto carinho e atenção.

20. Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 103. Mal saberia Viany, naquela época, 1959, quando escreveu este texto, que esta situação se tornaria endêmica no cinema nacional, que de resto havia praticamente desaparecido para o resto do mundo na época da ditadura militar. E agora, final da década de 90, quando pelo terceiro ano seguido um filme brasileiro concorre para o Oscar de melhor filme estrangeiro – há algo de irônico neste jogo de palavras, não há? – vemos repetidamente toda a bilheteria internacional destes filmes reverter diretamente para a distribuidora, tendo apenas como retorno um talvez não desprezível capital simbólico, no conceito de Bourdieu.

21. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit, esp. cap. II.

22. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit, p. 33.

23. Cf. Catani, *Aventura industrial e o cinema paulista: 1930-1955*, in op. cit.

Alex Viány é, talvez, o autor que mais ressaltou esta outra dimensão, mesmo que por caminhos por demais estranhos. Seu livro, nos capítulos dedicados à Vera Cruz, insiste constantemente em um tema que também parece ter se tornado quase um lugar-comum das análises da companhia: a questão nacional, em várias de suas facetas.

Talvez sua frase mais peculiar seja a que ele escreve quando, discutindo o problema das produções internacionais realizadas aqui, conclui: “Ainda por cima, não havendo até agora uma definição do que seja filme brasileiro, existe o perigo real de um desses exotismos de carregação pretender os benefícios reservados à produção nacional”.²⁴ O que nos impressiona, de maneira contundente, é que essa definição, e a exigência de sua realização, tenha se colocado desta forma tão emergencial e absolutamente necessária, quase como se a pergunta estivesse carregada de uma naturalidade genética própria. Com isso, e por isso, Viány não estranha, e nem comenta, a resolução do segundo Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953) que, finalmente, *define* o que é um filme nacional: “a) capital 100% brasileiro; b) realizado em estúdios e laboratórios brasileiros; c) argumento, roteiro e diálogos escritos por brasileiro ou estrangeiro radicado no Brasil; d) direção de brasileiro ou de estrangeiro radicado no Brasil; e) papéis principais desempenhados por atores brasileiros; f) equipes técnica e artística que obedeçam à lei dos 2/3”.²⁵

É bastante curioso como esse tipo de proposição paga um tributo que não é pequeno à questão “nacional”, prima-irmã do desenvolvimentismo, que permeia em várias dimensões a década de 50, justamente a década que detonou de maneira consistente a industrialização do Brasil.²⁶ Um olhar um pouco mais à distância desta “definição” de cinema nacional deveria mostrar a sua impossibilidade prática, apesar de parecer consistente como significado.

De saída, a própria definição de um capital 100% brasileiro é por demais problemática. O que será de fato que isso poderia querer significar. Pressupomos que era a exigência de que fosse o capital gerado por indústrias ou qualquer outro sistema produtivo instalado no Brasil, e que estes não remetessem uma parte de seus lucros para o exterior na forma de pagamento de *royalties* ou qualquer outra coisa. Se a exigência se estender para a pessoa do industrial em si, a coisa se complica de uma maneira irretorquível, justamente por ser São Paulo o estado que tinha uma considerável parcela de seus capitães de indústria advindos da imigração italiana. Assim, seria o capital de Zampari e de Matarazzo um capital 100% brasileiro, para continuarmos pensando em termos de Vera Cruz? No caso do argumento, roteiro e direção, uma porta é aberta à colaboração estrangeira, desde que radicada aqui. O problema é se saber o que de fato definiria e legitimaria essa posição. Seria Tom Payne, que depois se casaria com Eliane Lage, um radicado no Brasil? Ou, se quisermos levar a pergunta ao limite de suas possibilidades, seria o próprio Cavalcanti um brasileiro radicado no Brasil, depois de passar mais de 20 anos morando no exterior?²⁷ A mesma pergunta poder-se-ia fazer em direção à exigência de atores

24. Viány, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 119.

25. Viány, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 111.

26. Uma interessante análise deste período e suas relações com as artes plásticas encontra-se em Celso Favaretto, *Anos 50/60: modernidade, vanguarda, participação*, 1993 (mimeo).

27. “Mas, afinal de contas, o cineasta passara meia vida fora do Brasil, o ambiente cosmopolita dos estúdios não facilitava a sua reambientalização, e ainda menos o ajudava a malta de brasileiros desnacionali-

“brasileiros”. No caso das equipes técnicas obedecerem à lei dos 2/3, fica-se na dúvida do efeito realmente prático que isso poderia ter, além de treinar os nossos técnicos nativos na manipulação de máquinas muito mais sofisticadas do que as que eles encontravam nas produtoras nacionais. Mas, mesmo aqui reside o perigo... Será que um assistente de Oswald Haffenrichter, premiado com o Oscar por seu trabalho no magnífico *O terceiro homem*, iria ser treinado apenas “tecnicamente” por ele? Ou, junto com a manipulação e os cortes da ilha de edição de corte-seco, ele não acabaria sendo contaminado também pela percepção de tempo e de ritmo de organização das cenas que fizeram Haffenrichter famoso?

Nesta direção, a conclusão que nos parece óbvia é que, a partir destes parâmetros, nenhum filme da Vera Cruz acabaria por ser considerado um filme nacional. De fato, parece que no olhar deste crítico, ela realmente só fez filmes “nacionalizados”. Parece que Viany faz uma pequena concessão apenas no caso de *Sinhá Moça* e *O Cangaceiro*, chamados por ele de “os dois filmes *mais* brasileiros” da companhia.²⁸ No caso de *Caiçara*, a revista *Anhembi* colocará o problema em termos de “alheamento com relação aos problemas da realidade brasileira”,²⁹ ou, nas palavras de Maria Rita Galvão, a eleição do critério de *brasilidade* como parâmetro para se julgar quão nacional seria ou não um filme.³⁰ Cláudio da Costa define a questão da nacionalidade mais em termos de um sentimento, como o de uma “comunidade política imaginada”, no caso da análise de *Caiçara*, emprestando o conceito de Benedict Anderson.³¹ A confusão parece não ter fim, a partir do momento em que um dos melhores filmes da produção *brasileira* de 1949, no modo de ver da revista *Cena Muda*, foi o realizado pelo *português* Fernando de Barros.³² Completa-se, assim, uma grande ciranda: cinema brasileiro, cinema nacional, cinema no Brasil. Afinal, parece que também este lugar foi tomado por uma crise aguda de identidade, onde necessita-se negar um outro (o estrangeiro) para realmente poder afirmar-se a si próprio (o nacional). Essa questão não se esgotou em pouco tempo, como podemos ver em sua reatualização na década de 60, e que veio, além de tudo, adjetivada: o nacional-popular. Novamente, uma relação que parece ser de pânico no que se refere à nossa capacidade de nos reapropriarmos e ressignificarmos uma cultura que venha de fora.³³ Este temor acaba de maneira indelével ressaltando o seu contrário, a percepção de fraqueza que essas correntes de pensamento pareciam ver como inatas da população local, do nosso povo, e, no limite – impensável para eles na época – da nossa própria cultura.

Mas, afinal das contas, do que é mesmo que falavam os filmes da Vera Cruz?

Iremos examinar a seguir, de uma maneira geral, o grande ícone de sua produção, o seu filme de estréia – *Caiçara* – no sentido de constituir o eixo central

lizados que o cercava mais de perto” (Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 100). Resumindo, para Viany, Cavalcanti não era mais um “brasileiro”.

28. Cf. Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, op. cit., p. 103, grifo meu.

29. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 229.

30. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 230.

31. Cf. Costa, Uma alegoria da nação brasileira. *Cinemas*, 1, Rio de Janeiro, 1996, p. 85.

32. Cf. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 50.

33. Sobre isso, veja-se o interessante artigo de Umberto Eco, Indústria e repressão sexual numa sociedade padana, in: *Diário Mínimo*, São Paulo, Difel, p. 69-87.

de nosso argumento de que a Vera Cruz, muito longe de ter fracassado, foi, ao contrário, uma companhia produtora de enorme sucesso. De enorme sucesso na constituição de um imaginário que também compõe a visualidade brasileira na década de 50 e por meio da qual os homens concebem e percebem-se a si mesmos e as relações sociais que estabelecem entre si.

Caiçara vai mostrar, de maneira inequívoca, uma forma muito clara de se conceber a realidade social e o imaginário que nela se engendra.

A trama de *Caiçara* mistura, de uma maneira singela, um melodrama afetivo e alguns toques de suspense policial, envolvendo dois assassinatos. Todo o eixo do enredo passa pela relação entre Zé Américo e Marina, ele um “empresário” dono de um pequeno estaleiro na Ilha Verde, e ela, uma moça que teve de ir cedo para um orfanato, pois seus pais eram doentes de lepra e viviam reclusos em um dispensário. Para sair do orfanato ela aceita casar-se com Zé Américo, sem ter muita idéia de onde vai morar e com quem, pois, na sua opinião, qualquer lugar seria melhor do que aquele no qual ela se encontrava. A trama se desdobra a partir do momento em que Zé Américo se cansa da frieza da esposa e vai para Santos “cair na farra” nos bordéis.

Aqui se constitui o momento de inflexão fundamental do filme, pois, a partir deste momento, a história vai mudar de rumo e mergulhar nas “tramas” do amor e da morte. Na sua ausência, Marina será assediada pelo sócio de Zé Américo, Mané, que, tomado por ciúmes e pelas recusas incessantes de Marina, termina por assassiná-lo em alto mar, para tentar definitivamente ficar com ela. Durante aquele período, Marina recebe apoio da ex-sogra de seu marido, que constantemente o acusa de ter assassinado sua filha. Mostrando-a como detentora de um poder advindo da umbanda, o filme associa a morte de Zé Américo a uma mandinga que ela fez com um boneco onde se colocaram fios de seus cabelos recolhidos de seu pente em uma visita. Ela coloca o boneco (uma espécie de *vudu*) em baixo d’água, pouco antes de Zé Américo morrer afogado. Por fim, Marina recusa as propostas de Manoel e acaba por iniciar um romance com Alberto, marinheiro que havia conhecido Zé Américo em Santos, e que acaba se radicando na ilha. Manoel, com ciúmes, acaba brigando com Alberto e matando o neto de Nhá Felicidade, a ex-sogra de Zé Américo, que o havia visto brigando com Alberto e incomodando Marina, por quem o garoto tinha muita afeição. O filme termina de uma forma um pouco bisonha, ao consolidar o romance de Marina e Alberto na porta do cemitério, onde será enterrado o corpo do garoto, com as bênçãos de sua avó.

Este primeiro filme da Vera Cruz deixa à mostra as raízes da companhia, de suas ligações diretas com o TBC. A atuação dos atores peca por um excesso de teatralismo, que colocado nas telas de cinema deixa alguns diálogos imersos no artificialismo. Como não lembrar de um diálogo que causa muito espanto, pois seria impensável que alguém de fato o pronunciasse, que acontece quando Marina e Alberto saem para passear de barco. Numa certa altura, o marinheiro, emocionado com a beleza de sua acompanhante, diz que gostaria de conhecer a sua mãe, que ele imaginava morta, “que deve ser bonita e *sadia* como você”. Quem, em sã consciência (para manter o registro da fala do filme), iria se dirigir para alguém dizendo ser ela *sadia*??? Essa fala causa um estranhamento tão profundo que se reforça quando, logo a seguir, aparece boiando um cachorro afogado, vindo sabe-se lá de onde.

Talvez o personagem mais enfático nesta direção seja justamente o interpretado por Abílio Pereira de Almeida, Zé Américo. Para cobrir a ausência de expressão de

Eliane Lage, ao longo do filme, vários de seus diálogos transcorrem em tom de monólogo. O *timing* das falas é o *timing* do teatro, o que faz com que inumeráveis diálogos entrem em conflito com o espaço de realização das cenas, um confronto interessante de planos fechados e abertos. Mas o realce das falas se dá pelo fechamento dos planos, estratégia tipicamente teatral, pelo foco dos refletores ou mesmo pelo direcionamento do olhar que acompanha a cena.

Na verdade, vários artistas parecem pouco à vontade perante o novo veículo, com falas pausadas em tempos muito marcados, o que em um filme é mortífero pelo tipo de expressão que engendra. Neste campo, o fato de uma transposição quase que direta entre as formas de atuação no teatro e no cinema criou uma forma de interação entre os personagens que ressalta suas raízes teatrais. Diga-se, aliás, que esse padrão teatral é quase que uma marca registrada do cinema brasileiro durante muitas décadas, no que isso tem de bom e de ruim, pois uma falta de mediação entre as atuações em veículos com características tão diferentes reforça esse artificialismo tão apontado nos filmes nacionais, pelo menos até meados da década de 90.

Na outra ponta, o filme demonstra uma qualidade exemplar em relação aos seus contemporâneos. A iluminação é brilhante e reforça sempre de maneira inteligente a trama aumentando sua densidade dramática. Essa iluminação, repleta de claros-escuros, cria zonas de percepção nebulosas que parecem redobrar os sentimentos expressos ou contidos nos personagens. O mesmo se pode falar do arranjo musical, suave e coerente com a trama, ajudando os atores a expressar o que sua própria encenação não explicitava de maneira convincente.

Mas, é no microcosmos recriado em Ilha Verde que os olhos de hoje podem buscar as maiores surpresas.

O filme apresenta, em sua primeira “cena”, um verbete de dicionário que explica para todos nós o significado da palavra caíçara.

Caíçara: s.m. Palavra de origem tupi, corrente de norte a sul do Brasil, com diversas significações. Em São Paulo, quer dizer homem de beira-mar, praiano.

Seguido de outro verbete:

Caída: s.f. De “cair”. Queda, declínio.

De saída, portanto, devemos esperar ver durante a fita o declínio dos caíçaras ou algo correlato a isso. De qualquer maneira, é, em princípio, de caíçaras que vai se falar.

Aqui reside o ponto nevrálgico das críticas mais acirradas ao filme. Segundo Maria Rita, os caíçaras são apenas um longínquo pano de fundo para a história que se desenrola em outro plano paralelo, em sua interpretação, sendo no limite apenas um público para a trama que se desenvolve entre os personagens centrais e que, na verdade, não lhes diria respeito. “Tudo quanto eles fazem, durante o filme, é dar-se conta do que acontece com os personagens principais, e comentar”.³⁴ Serviriam de mediação entre esses dois planos dois personagens-chave: Nhá Felicidade e seu neto Chico.

Não deixa de ser curioso o recorte analítico que é realizado para que esses dois planos autônomos possam se manter. “Zé Amaro e Manuel, embora vivam na ilha, destacam-se nitidamente da população de pescadores porque são donos de um *próspero* estaleiro”.³⁵ Este curioso artifício semântico mostra-se fundamental para que

34. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 235.

35. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 235 (grifo meu).

seu argumento dos universos paralelos se mantenha. Caiçara, como o próprio filme nos ilustra, significa homem praiano, que vive à beira-mar, e não, como na interpretação de Maria Rita, apenas pescadores – ou, como podemos decorrer de seu argumento, pescadores pobres. Essa diferença, que parece acadêmica e apenas semântica, na verdade é essencial para que se possa perceber o filme em uma outra direção, diferente dessa. Na verdade, o artifício é simples. Ao propor a separação entre caiçara e pescador, torna-se possível a separação “nítida” entre os pescadores e os donos do estaleiro, sem que nunca saibamos porque aquele seria de fato um “próspero” estaleiro. Este termo nos parece mais um reforço de fundamentação de seu argumento central, que é a nítida separação entre seus proprietários e os pescadores.

Porém, se olharmos estes personagens por um outro ângulo, poderemos ver, ao contrário de uma separação entre dois mundos diversos, uma *fratura* profunda em um mesmo universo. Se Zé Américo e Mané voltarem a ser caiçaras, que o são pois também vivem e trabalham à beira-mar, podemos ver aí uma clivagem que diferenciou dois lugares que antes eram um só. E, nesta separação, pode-se pensar o enriquecimento de uns em contraste à estagnação dos outros. Pensá-los como “classes” diferentes me parece um exagero interpretativo, que mais poderia confundir o analista do que portar alguma significação consistente.

O mesmo pode ser dito do fato de que eles só olham e comentam o que acontece com os outros, e nunca com eles, como se seu mundo não comportasse “problemas, a não ser quando eles se metem com os brancos”.³⁶ Aqui, foi introduzido mais um elemento complicador, que é o das relações raciais, que não havia surgido até então, também porque devemos nos lembrar que uma parte dos caiçaras também é branca. Neste caso a autora se refere, é claro, apenas aos brancos ricos. Estas flutuações, na verdade, apenas ressaltam os artifícios que se vão montando para manter essa separação nítida como um recorte possível. Cláudio da Costa, que repensa esta divisão em termos de uma recepção sensorial e uma ação motora, não concorda que Nhá Felicidade seja apenas um elo de ligação entre esses dois planos. Em sua acepção, ela também é um personagem e não apenas uma mera mediação.

Apesar de parecer aceitar o mesmo pressuposto de que os caiçaras são os que não “fazem” nada, em contraposição aos que “fazem” alguma coisa, ao dissolver o elemento mediador, Costa acaba por imbricar novamente um mundo dentro do outro, dissolvendo a separação entre os planos, para pensar a sua metáfora do corpo: “os caiçaras são os olhos, a parte do corpo que percebe o movimento e os personagens são os membros, as pernas, a parte que produz a ação de caminhar”.³⁷

Na verdade, prefiro pensar a Ilha Verde como uma comunidade cindida por dentro e na qual, no espaço aberto por essa cisão, os de fora podem se enfiar. Não considero os “proprietários” como sendo de “fora”, sempre pensando o *dentro* e o *fora* em minha acepção, como o mundo dos caiçaras e o dos outros.

Nesta direção, não sei mesmo se daria para se pensar os japoneses que ali aparecem com exteriores ao universo caiçara. De novo, aqui se teria de utilizar o critério étnico para sustentar essa diferenciação (o mesmo apontado no caso dos brancos). Não nos parece um critério adequado, por mais que seja explícito que os

36. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, 1981, op. cit., p. 146.

37. Costa, *Uma alegoria da nação brasileira*, op. cit., p. 95.

japoneses trabalham o tempo todo, e que comentam enquanto trabalham, o que de fato os liga a esses “dois” mundos.

Além do que, para quem conhece a cultura caíçara, ou a de seus “parentes” mais próximos, os caipiras, o fato de que eles conversam o tempo todo e comentam o que acontece à sua volta não deveria causar a ninguém algum incômodo. A não ser, como fica patente, que os olhares da autora incorporem os mesmos pressupostos do mundo do trabalho que seu texto parece querer denunciar, o que se explicita no momento em que afirma que “se existe uma qualidade nos caíçaras que define a maneira como eles são apresentados no filme, é a indolência”.³⁸ Em seu conhecido estudo *Os parceiros do Rio Bonito*,³⁹ Antonio Candido nos mostra que essa indolência, que existe mesmo, queiramos ou não, não deve ser vista apenas sob a ótica do capital, e portanto do trabalho, mas, ao contrário, deve ser percebida como uma forma muito especial e rica de cultura. Neste registro, os caíçaras não devem ser vistos como “incompetentes” para o mundo do trabalho, mas como participantes de uma cultura com valores próprios e peculiares que o mundo do trabalho simplesmente destrói. É curioso que esse ímpeto de mostrar os caíçaras como eles não são, acaba por julgá-los com os mesmos parâmetros que pareciam se ter colocado em questão. Isto, é evidente, só vale para aqueles que, mesmo sendo caíçaras, se incorporaram ao mundo do trabalho e, portanto, trabalham para ganhar mais dinheiro.

Aqui também uma ressalva deve ser feita, pois trabalhar não é propriamente o que vemos Zé Amaro fazer durante o filme. Ele também, como os “caíçaras”, e talvez até mesmo por ser um deles, nunca trabalha e, o que é ainda mais significativo, nem mesmo quer conversar sobre trabalho. Só o vemos olhar o que os outros fazem, os japoneses e Manuel, passear pela cidade da Ilha e cair bêbado nos colos das mulheres em Santos, até o amanhecer. E, dos que trabalham, cabe a Manuel o papel mais ingrato, pois além de trabalhar o tempo todo, ele não consegue arrumar uma esposa, nem uma amante, e acaba se tornando o grande vilão da história, ao atacar seguidas vezes a pureza de Marina e, por fim, tornar-se o criminoso da película ao cometer os dois assassinatos.

Mas devemos olhar também os outros personagens que aparecem de soslaio e que parecem não ter muita importância para a trama, mas que são essenciais para o argumento que estou desenvolvendo. São eles os outros “estrangeiros” da história, que aparecem em lugares peculiares e quase sempre dentro de certos estereótipos. O que não quer dizer que os tipos que ali se retratam sejam por consequência apenas falsos.

Os japoneses, por exemplo, estão, como vimos, o tempo todo trabalhando. Esta é uma característica peculiar, mas absolutamente geral na imigração japonesa no Brasil, principalmente em se pensando os imigrantes da primeira geração, que vieram para cá, na sua maioria, como os relatos reforçam incessantemente, para fazer dinheiro e voltar para a sua terra natal.⁴⁰ Assim, se a forma como aparecem parece deslocada por “reforçar” que os outros nada fazem o tempo todo, não podemos nos

38. Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, op. cit., p. 245.

39. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1977.

40. Sobre isso consulte *Uma epopéia moderna. 80 anos de imigração japonesa no Brasil*. São Paulo, Ed. Hucitec/Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992 e o livro de Tomoo Handa, *Minha vida*, Ed. LTC.

esquecer das peculiaridades que fizeram desta imigração uma das mais bem sucedidas em termos de ascensão social em curto espaço de tempo no Brasil, e justamente pela sua abnegação ao trabalho.

Mas, outros estrangeiros merecem destaque, apesar de as cenas em que aparecem serem muito curtas e rápidas. Em primeiro lugar, lembremos aquela do tatuador “francês”, uma pontinha feita pelo próprio Zampari, que não poderia deixar de aparecer em seu primeiro grande filme. Pois, afinal, não podemos nos esquecer de que os filmes, como os romances, de iniciação, são portadores de um significado especial, por serem o primeiro teste das potencialidades futuras de seus criadores. A figura deste tatuador parece-nos um pouco deslocada, com a sua boina teimosamente caída para o lado, ao desenhar sem nenhum cuidado a moça nua e os sinos sobre a pele de Antônio, lacrando com isso o seu destino inexorável: encontrar Marina e fazer as pedras tocarem como sinos abençoando a passagem da “santa”. Só como uma referência extemporânea, vários dos pintores nipo-brasileiros da primeira geração, como Tomoo Handa, usavam esse mesmo tipo de boinas enquanto trabalhavam em suas telas.

O dono do armazém, um português, aparece como um comerciante de condições bastante razoáveis em relação à pobreza generalizada do local. A prostituta espanhola não deixa de marcar a sua presença no colo de Antônio, enquanto ele é “torturado” por Zampari. O fotógrafo, para deixar clara a sua origem, carrega no sotaque alemão ao tirar a fotografia dos recém-casados.

Por fim, e não é por acaso que falamos deste por último, olhemos o Genovês, dono do alambique, encarnado pelo próprio diretor do filme, Adolfo Celi. Aqui, sem dúvida, temos um grande elemento diferenciador. Este pequeno industrial com certeza não é um caíçara. Tudo ali é diferente, a começar pelas dimensões das instalações de seu alambique. Tudo ali é grande e espaçoso. A casa onde ele mora é na verdade a única casa que lembra uma casa em termos urbanos. E as pessoas se vestem também de maneira urbana, da esposa que conversa com Marina, na sala, ao filho que brinca por lá, elegantemente vestido. São, para todos verem e ninguém ficar com dúvidas, o local e as pessoas mais “desenvolvidas” da Ilha Verde. E não por acaso são justamente os italianos.

Mas, o que nos parece mais interessante, do ponto de vista da construção do mundo ali retratado, é a percepção do Brasil como um povo de intensa miscigenação, ou, pelo menos, de intensa convivência de povos de origens culturais muito diferentes. A Ilha Verde é um microcosmos de um Brasil complexo e multicultural, apesar de sua apresentação ser culturalmente simplista, e não apenas a alegoria de uma suposta comunidade nacional. Ali podemos presenciar os próprios caíçaras, que lhe emprestaram o nome, em suas diferentes apreciações, passando ainda por vários “tipos” representativos da imigração no Brasil: o dono da venda português, o do alambique que é italiano, a família de japoneses que trabalha no estaleiro e por fim os negros, que ali também habitam, heranças de nossa escravidão - e que expressam os momentos de religiosidade popular, que se distingue da católica, expressa com realce na cruz do cemitério onde se enterra o garoto, mas no qual quase ninguém entra, nem mesmo sua própria avó, que permanece meio escondida do lado de fora, encostada no muro. É curioso que num lugar tão pequeno, e com poucos habitantes, todo esse cosmos se reproduza em uma harmonia cultural e étnica que nada fica

devendo aos ideais que vão imperar durante a década de 50: os da integração nacional, que têm em Brasília o seu símbolo mais eloqüente.⁴¹

Nesta direção, se vimos que, pelos critérios definidos pelo pensamento cinematográfico expresso no II Congresso de Cinema, dificilmente um filme da Vera Cruz poderia ser considerado um filme “brasileiro”, parece-nos bastante peculiar que o tom da maioria de suas críticas tenha sido exatamente nesta direção, de não retratar a “sociedade” brasileira com suficiente *brasilidade*.⁴² Mas, se a Vera Cruz é formada pelo capital dos Zampari e dos Matarazzos, seu primeiro filme é dirigido por Adolfo Celi, montado por Haffenrichter, iluminado por Chick Fowle, não seria querer muito se esperar um filme que mostrasse ao mundo o “Brasil como ele é”, como exigiam esses críticos? Isto, é claro, sem levar em conta que esse Brasil único é apenas uma possibilidade absolutamente imaginária. Quantos “brasis” diferentes poderiam ser filmados pelos brasileiros? E quantos deles veriam seus personagens mais desenvolvidos serem justamente os italianos, popularmente chamados de “carcamanos”.

Assim, olhando em outra direção daquela que as afirmações do caráter nacional exigiam, podemos ver neste filme, absolutamente exemplar, um pedaço, mais um apenas, daqueles que pela sua multiplicidade fizeram do Brasil um país multiétnico e multicultural.

Por fim, o Brasil que *Caiçara* nos mostra é um Brasil sem fronteiras, sem muitos desníveis sociais, a não ser aqueles causados pelos atalhos do amor, que se realiza ao som de sinos e acaba por se legitimar entrando em um cemitério, por mais estranho e esdrúxulo que isso possa parecer, reforçando ainda mais o “ar” um pouco lúgubre que o filme carregava desde seus acordes iniciais. Brasil este, ainda, que se redobra em dois registros muito peculiares: o de Nação, a ser retratada e reconstituída pelas lentes das câmeras de cinema, e o de uma nacionalidade filmica, que transborda pela atuação teatral de seus personagens.

Assim, numa retomada reatualizada do mito da nação, em que todo mundo se reencontra,⁴³ parece surgir uma curiosa aproximação entre as proposições visuais dos filmes da Vera Cruz e a constituição do imaginário do Brasil como nação na década de 50.

41. Não podemos nos esquecer do outro grande momento de integração nacional, e cultural, representado pela premiação de Mabe, na Bienal de 59, alguns anos depois.

42. Exceção feita, é claro, a Cláudio da Costa, que até lista 14 tópicos onde se expressariam essa brasilidade (cf. op. cit., p. 91-2). E a mim mesmo, é claro, que vejo neste filme muito de nosso Brasil, e de sua busca de identidade, tendo em vista sua formação relativamente recente e permeada de imigrações as mais diversas.

43. Cf. Edgar Morin, *Le cinéma ou L'Homme Imaginaire*. Paris, Éditions du Minuit, 1985.

BIBLIOGRAFIA

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo. 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Ed. du Cerf, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 165-196.
- BERNARDET, J. C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CATANI, Afranio. Aventura industrial e o cinema paulista: 1930-1955. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 189-297.
- Coleção Mário de Andrade*. Artes Plásticas. Catálogo. São Paulo: IEB/USP, 1984.
- COSTA, Cláudio da. Uma alegoria da nação brasileira. *Cinemais*, 1, Rio de Janeiro, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- DIAS, R. *Chanchada – Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1993.
- ECO, Umberto. Indústria e repressão sexual numa sociedade padana. In: ECO, Umberto. *Diário Mínimo*. São Paulo: Difel, p. 69-87.
- FAVARETTO, Celso. *Anos 50/60: modernidade, vanguarda, participação*. 1993 (mimeo.).
- FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Denoël, 1970.
- _____. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Paulo Emilio. Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Nipo-brasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In: *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Banco América do Sul/MASP, 1988.
- MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. Grupo Seibi – O nascimento da pintura nipo-brasileira. *Revista USP*, Dossiê Brasil-Japão, 27: 102-115, setembro-outubro-novembro, 1995.
- MONTEIRO, J. C. *História visual do cinema brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Atracção/Funarte, 1997.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1985.
- PAIVA, S. *História ilustrada dos filmes brasileiros*. São Paulo: Francisco Alves, 1989.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina. Longe de deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.
- SORLIN, P. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier, 1977.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- Uma epopéia moderna. 80 anos de imigração japonesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec/Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*.

São Paulo: Brasiliense, 1992.

XAVIER, Ismail. et alii. *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DURANTE AS GUERRAS, DEPOIS DA HISTÓRIA, ANTES DA CHUVA.

CINEMA HIPERTEXTUAL

RAQUEL WANDELLI

Universidade Federal de Santa Catarina

Em desafio às previsões apocalípticas sobre o fim da história, a narrativa como gênero romanesco vira o século reiventando-se, mostrando sua capacidade incomum de se recriar. Fôlego que surpreende sobretudo no cinema, em que vanguardas se sucederam na segunda metade do último século apregoando a exaustão da narrativa, ensaiando desvincular o mostrar do contar em favor da poesia, do surrealismo, do *non-sense* absoluto ou do puro exercício do virtual. Investidas arquiteturais, em vez de derrotar a história revigoram-na, fazendo valer a tese de que a narrativa é modo essencial pelo qual os seres humanos ingressam na cultura, dão sentido a suas vidas e apreendem o mundo.

Formas rizomáticas, fragmentadas, estreladas e recirculares refutam a identificação do cinema com histórias retilíneas e suscitam a participação do espectador na sua estrutura. Histórias que se erguem sobre estruturas-teias, modificadas pela era da informação, parecem responder à dificuldade artística de apresentar a experiência humana em ordem sucessiva e hierárquica. Cenas e personagens correm paralelamente, articulando aporias como o fragmento e a rede ou o segmento e a teia. A um só tempo reforçam a desordem e o associativismo, a autonomia da parte e a interconectividade do todo.

A última tempestade (1994) e *O livro de cabeceira* (1995), ambos do cineasta multimeios Peter Greenaway, *A estrada perdida* (1996), de David Lynch, *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, *Antes da chuva* (1994), de Milcho Manchevski... Narrativas hipertextuais contemporâneas, desenvolvidas em meio tradicional (película), colocam em funcionamento uma forma de (des)organização caracterizada pela interatividade, descentramento, fragmentação, simultaneidade, anti ou multilinearidade. Princípios comumente associados ao conceito de hipertexto, mas cuja operação, conforme mostram esses filmes, não é exclusiva do cinema ou da literatura eletrônicos.

Em recusa à representação do tempo como um *continuum* homogêneo e retilíneo e ao próprio *moving picture* como *medium* da monotonia princípio-meio-fim, o narrar engendra-se em um espaço de simultaneidade e sobreposição de imagens. Celebração da falência dos conceitos de temporalidade, causalidade e sequencialidade; falência da noção de desenvolvimento narrativo teleológico, no qual todas as partes se dirigem para um desfecho final programado e passagem para a noção de texto-rede. Em movimentos de autodesconstrução, a narrativa reergue-se sobre organizações caóticas, que incluem o jogo e o acaso como forma de percepção e fazem do cinema laboratório de realização criativa das teorias pós-modernas sobre texto e imagem.

Uma lógica associativista subverte a contigüidade de enredo, fazendo a trama retroceder e (re)circular. O que era unidade e coesão explode em pluralidade: não mais uma, mas múltiplas linhas de tempo, não mais uma trama central com focos secundários, mas anarquia de policentros. Em vez de personagem principal e coadjuvantes, concorrência e barulho de vozes. Troca de subjetividades descaracterizando indivíduos, descentramento possibilitando múltiplas entradas e múltiplas saídas: início e final, centro e sujeito destituídos de fixidez. O cinema é máquina de produzir histórias fluidas que nascem umas de dentro das outras, agora como na vida, porque a arte, de fato, não imita. A obra não decalca. Como queriam Deleuze e Guattari (1980: 34), a narrativa é a própria cartografia do mundo em sua complexa multiplicidade e cruzamento de linhas.

“Saíam, crianças. O tempo não pára, o círculo não é redondo”. As palavras de Irmão Marko ecoam na paisagem montanhosa do interior da Macedônia. A câmera circunda os arredores do mosteiro medieval, dando um corpo monge-natureza a essa voz meio *over* meio *off*, quase uma epígrafe: ao mesmo tempo em que integra, comenta a narrativa. As crianças não o respondem, como se não o ouvissem. Seu interlocutor é um monge que fez o voto do silêncio. “Essa conversa é um monólogo, Kiril”, arremata irmão Marko, falando de dentro e de fora da ficção, entre um som/enunciação diegético e extradiegético, que estabelece no primeiro episódio deste filme tripartite um diálogo muito sutil com o espectador.

“O tempo não pára, o círculo não é redondo”. A sentença formalmente “abre” e “fecha” a narrativa elíptica de *Antes da Chuva*, mas de verdade a faz (re)circular e desdobrar-se sobre si mesma. Não a circularidade fechada e idêntica que se encerra no ciclo invariável da vida e da morte, gênese e apocalipse, mas a volta aberta, que perfaz seu traço no intervalo entre o tempo histórico e primitivo, que a cada rodada gera diferentes linhas narrativas. Instigado a se desinstalar da lógica linear, o espectador encontra uma rosa louca dos ventos, que não pára quando chega à última cena.

“O círculo não é redondo”. Da oposição entre o perfeito/fechado (círculo/triângulo) e o imperfeito/aberto (multilinearidade/história sem fim), o novo pode surgir da repetição e ter início um outro ciclo. Do caos labiríntico podem surgir ordem ou ordens, sempre instáveis. Linhas paralelas e concorrentes de tempo sintomatizam na narrativa a bifurcação da humanidade em caminhos étnicos e religiosos, e a própria guerra como um labirinto sem saídas. Balcanização do corpo-filmico e balcanização do corpo-reino no mundo-Macedônia.

Nasce a trama sob o signo triádico e suscita uma leitura combinatória: três sendeiros narrativos reordenam-se e imbricam-se, completam-se e confrontam-se, aproximam-se e afastam-se, produzindo pelo menos nove variações matemáticas diferentes. Fundadas no descentramento, as partes sobram ao todo e preservam sua autonomia individual. Um todo provisório, sem hierarquia preestabelecida, que se abre para associações ilimitadas entre personagens e acontecimentos aparentemente desconexos. Epígrafes, cenas, intertítulos, palavras, imagens e rostos: nada *a priori* pode ser julgado marginal ou central.

Na estrutura poética descortina-se uma prodigiosidade de metáforas cíclicas: o ciclo da chuva, da plantação, da guerra, da vida e da morte, da lua e do sol e o ciclo da narrativa, que nunca se fecha. Como se o conteúdo mimetizasse a forma,

Antes da chuva é permeado pela simbologia dos triângulos: três amores (Aleks e Anne, Aleks e Hana, Kiril e Zamira), três idiomas principais (macedônio, albanês e inglês), três países (Inglaterra, Macedônia e a Bósnia, como espaço filmico virtualmente e *fotograficamente* sugerido), três posições étnico-religiosas (albaneses-muçulmanos, macedônios-cristãos-ortodoxos e um macedônio ateu).

O efeito perturbador dessa produção euro-macedônia vem do confronto entre uma linguagem aparentemente continuísta no interior de cada episódio e uma montagem que desestabiliza a imagem total do filme e destrói a ilusão de contigüidade. Personagens morrem em um episódio e retornam a outro em temporalidades simultaneamente vivenciáveis. Enquanto uma linha de tempo progride, outra circula sobre si mesma e a narrativa caminha em recuo progressivo, com um fluxo futuro em direção ao passado. Eternidade sim, mas não a do passado primitivo, homogêneo e estável, ou a do presente pós-moderno, ditadura do agora. Sem a visão estática do presente, instala-se no filme momento transaccional entre um passado e um futuro em aberto. Eternidade incômoda de tempos heterogêneos que se encontram e se confrontam, concorrência de universos/espacos paralelos suspendendo convenções que naturalizam a narrativa como uma seqüência evolutiva a caminho da resolução e da clausura.

Caótica mas não naufraga de todo, a leitura do filme pode orientar-se, pelas condições atmosféricas. A evocação persistente do clima de mistério e apocalipse que antecede um temporal é mais do que a nauseante metáfora de mau tempo como presságio de guerras e violência. É como se a cada prenúncio de chuva o espectador tropeçasse em um sinal “topográfico” que marca na narrativa a presença do discurso e localiza as possibilidades de conexões e ancoragem de sentido.

Valendo-se de uma história fragmentada, de seqüência aparentemente ilógica, um desconhecido diretor macedônio de vídeos musicais, que não consta dos catálogos oficiais de cinema, arrebatou mais de 30 prêmios internacionais. Com sua máquina de guerra contra as guerras, Manchevski consegue perfurar o circuito comercial e tomar partido.

Apesar da estrutura inovadora, a leitura icônica e formal de *Antes da chuva* acabou sendo preterida nas resenhas críticas da grande mídia internacional para abordagens puramente temáticas, que se aplicam mais a narrativas conduzidas por contigüidade de enredo. O predomínio das análises conteudistas desmente o lugar comum de que nossa geração está sob a égide da imagem. Em grande medida, ainda estamos sob o império da palavra, como se as coisas só tivessem significado quando traduzidas sob a forma logológica. Imbricando procedimento e tema, *Antes da chuva* aparta o cinema da falsa dicotomia entre verbal/não-verbal, sentido/forma, estrutura/conteúdo. Imagens-idéias que têm peso de significação e palavras que, em processo inverso, explicitam seu caráter icônico e sua materialidade de signo. Palavras iconizadas e imagens-símbolos: a imagem na palavra, a palavra na imagem.

Títulos dos episódios, cenas em repetição, nomes dos personagens e sinais de previsão de chuva são unidades de estabilidade do fluxo da narrativa que atribuem uma dimensão (ainda que) mínima de granularidade à história. Lexias que permitem ao espectador desengajar-se momentaneamente da variabilidade do “texto” para guiar-se pelos ambíguos índices para-textuais.

Kiril, o monge que guarda o voto de silêncio, é um irônico “personagem central”

do primeiro episódio, que tem um título também irônico: “Palavras”. Em sua conversa com Kiril – monólogo de voz, mas diálogo pleno de silêncios e imagens –, irmão Marco conta que também pensou em abolir a fala, mas as imagens do mundo persuadiram-no contra a mudez: “Essa beleza celestial merece palavras”. À noite, quando sobe para seu quarto, Kiril surpreende-se com Zamira, menina albanesomuçulmana que se esconde de um grupo de macedônios ortodoxos, acusada de ter matado um deles. Vivendo no mesmo país, cristão e muçulmana não compreendem a mesma língua. Ela não fala macedônio e ele não fala. Sem palavras, Kiril decide acolhê-la e os dois selam um pacto mudo de solidariedade.

Descoberto pelos padres superiores acobertando a outra albanesa, Kiril é expulso do monastério, abandona o hábito e quebra o voto de silêncio para fugir com Zamira. Os esforços de ambos para se entenderem por palavras redundam, contudo, em monólogos. “Ninguém vai pegar você”, garante Kiril, durante a fuga, sem que ela o compreenda. Um abraço na paisagem deserta de sons parece alcançar a “linguagem adâmica”, aquém das fronteiras e das diferenças culturais/tribais. A força reflexiva de afeto que o espectador pode *deleuzianamente* produzir sobre a cena como gesto de intervenção não interrompe o ciclo da violência. O avô da garota chega com parentes do bando albanês e começa a espancá-la e insultá-la com *palavras*. Ao correr atrás de Kiril, a menina é fuzilada pelo próprio irmão.

Antes de morrer, ela sorri para Kiril (linguagem do afeto, compreensível), que pede desculpas por não ter cumprido a *palavra* de mantê-la a salvo (linguagem que ela não compreende), e Zamira leva os dedos aos lábios pedindo-lhe que se cale. Para Kiril, é hora de retomar o voto de silêncio em um mundo balcanizado, onde falar uma língua ou praticar uma religião é erguer paredes que apartam do outro bem próximo. Ao contrário do que diz irmão Marko, o mundo, no olhar de Kiril, não merece palavras.

Artista que dá visibilidade ao meio, Manchevski não utiliza a palavra impressa de forma automaticamente verbal. O sorriso-ícone perturba as palavras e revela a ambigüidade de um paratexto (intertítulo) chamando atenção para o sentido que está antes na ausência do que na presença do *logos* ou do *fono*. A palavra e a voz desrealizam-se para dar lugar ao silêncio, ao gesto, à postura de corpo, à imagem plena de significados.

Em outra cena, um grupo de muçulmanos ortodoxos invade a Igreja católica durante a celebração de uma missa para procurar Zamira. A dúvida religiosa de Kiril quanto a proteger ou não a garota é construída pela justaposição de imagens sacras que a câmera focaliza no templo e fazem dialogar a cultura de guerras com a profunda tradição cristão-bizantina.

Na alternância entre o olhar assustado e hesitante de Kiril e a imagem de judas beijando Cristo, sintetiza-se o drama da traição. O subtexto das imagens sugere várias perguntas: traír Zamira ou traír a Igreja? O que é traír? A câmera busca o confronto entre os olhos de Kiril e a imagem de Cristo em cenas de comunhão e fraternidade. Proteger o próximo ou proteger a Igreja? À maneira do cinema intelectual de Eisenstein, nesse momento *Antes da chuva* não narra por imagens, mas pensa com elas, confrontando-as.

Ainda no primeiro episódio, os macedônios vasculham o monastério à procura de Zamira. Faz bom tempo lá fora. Em pânico, Kiril acompanha o séquito hostil de

seu quarto, procurando manter-se calmo com a leitura da Bíblia. As imagens externas mostram um dia ensolarado, mas de dentro do quarto, no contraplano, o monge vê o céu cinzento e a chuva batendo na janela. Mais do que mera quebra de continuidade, o efeito abre outra janela de sentidos: por meio da natureza, Kiril – que não fala – externaliza sua tempestade interior, sinalizando o conflito de quem não pode viver em paz individual (sol) sem tomar partido do outro (chuva).

Ao morrer Aleks, seu rosto adquire a cor e a textura da tempestade cinza, como se mimetizando o céu carregado de raios e nuvens escuras. Em seu peito, a mancha de sangue sugere um mapa. E a terra a sua volta está coberta de rachaduras, que a chuva vai por instantes penetrar e religar, quase recompondo um quebra-cabeça geográfico. As fraturas evocam a imagem das nações da ex-Iugoslávia, mosaico de etnias e religiões em conflito que tem sua alegoria na República da Macedônia (cuja independência foi reconhecida durante as filmagens), e remetem também à imagem da narrativa como uma colcha de retalhos.

Soluções de enquadramento denunciam a presença da linguagem cinematográfica. A imagem mental do espaço de representação é, muitas vezes, apenas uma possibilidade conotativa que brinca com a percepção centralizada do espectador, desafiando-o a observar detalhes-chave nas margens da película. Similaridades e analogias entre os quadros acentuam detalhes que fazem elementos paratextuais, cenas e comentários marginais disputarem o centro com as “cenas de ação”. Anarquização da imagem e da palavra que solicita leitura trans-verbal, com a valorização das epígrafes, das cenas de abertura, dos nomes dos personagens, das imagens periféricas, em profundidade de campo e fora de foco.

Esse descentramento do olhar pode ser flagrado na cena que flagra Bojan, primo de Aleks, parado no curral de ovelhas, voltado para o alto da montanha deserta. Em contraplano, a câmera objetiva mostra o curral em profundidade de campo e, fora de quadro, duas meninas no alto do pasto, de costas e de mãos dadas – uma delas segura um forcado. Bojan caminha em sua direção e sai de cena para só reaparecer no dia seguinte, morto.

Zamira pode ser identificada pela estampa da roupa no canto da tela, em um jogo de ausência-presença de elementos fora de foco central. Essa ponta/retalho sugere uma relação entre os comentários maliciosos que Bojan faz sobre o corpo da garota durante o almoço de família, em uma cena anterior, e o seu olhar suspeito para o pasto de ovelhas. O olhar construído de Bojan atravessa a tela em direção à Zamira, na montanha, e encontra o forcado que vai atravessar o corpo masculino em direção à terra.

Desde então, a narrativa bifurca-se em duas versões que impõem escolhas: a versão masculina e barulhenta, segundo a qual a “vacca albanesa” matou o primo-homem e a versão silenciosa (pela qual opta Aleks) de uma menina de 15 anos que usa o garfo, símbolo da civilidade sérvia (sérvios dizem-se o primeiro povo a utilizar esse instrumento), para se defender de toneladas seculares de opressão de gênero, raça, religião e nacionalidade. Tentativa de estupro? Um campo de possibilidades narrativas, ao mesmo tempo imaginárias e intensamente historicizadas, abre-se por conta desse “tecido” secundário.

FOTO-DESENCAIXE

A idéia de simultaneidade também exige uma atitude construtivista, um uso maquínico da memória. Sem a garantia de referências seguras de espaço e de tempo, o espectador precisa admitir a coexistência de “muitos futuros e passados possíveis” que se intrometem no presente da narrativa. Por uma linha de tempo, Aleks viaja para a Macedônia e é morto por seu primo, mas salva a “prima” Zamira, que é assassinada depois. Por outra, está ciente da morte da menina albanesa em Londres: com a foto de Zamira morta, Aleks avisa Anne de sua própria morte (a foto mostra alguém fotografando com sua câmera alemã), mas, quando Anne chega à Macedônia, o fato que a imagem prenuncia já faz parte do passado e Aleks está sendo enterrado.

Peça de desencaixe, a fotografia da morte de Zamira surge na segunda parte, ao mesmo tempo “documentando” o que se passou no primeiro episódio e antecipando um fato futuro. O ícone foto abala toda a progressão da narrativa que parecia se desenvolver em seqüência com a mera inversão do primeiro e último episódios. Por uma atitude cotidiana, tendemos a procurar nessa foto um elemento de continuidade para fechar o círculo da história. Mas quem fotografou alguém fotografando o assassinato se nesse momento Aleks já estaria morto? A imagem em reprodução especular de um homem fotografando Zamira na foto de Zamira morta está ali desajustando o encaixe das peças do enredo e perfazendo um círculo que “não é redondo”.

Não mais “documento da verdade” ou pista para o deciframento do mistério, a imagem refletida no espelho da objetiva lembra que por trás do quadro/tela há um pintor/diretor e na sua mão, um aparelho que tem o poder de matar e alterar a realidade. A fotografia em *mise en abyme* revela as dobras e hiatos da narrativa no jogo de auto-referencialidade: o efeito-espelho quebra a ilusão do real e revela um filme feito de “palavras” (e os silêncios estão aí incluídos), “rostos” (personagens-atores) e “imagens” (fotografias em movimento).

Uma tendência forte a ler o filme como *flashback* tenta responder à necessidade aristotélica de recolocar em suas devidas posições “início”, “meio” e “fim”. Segundo essa leitura, bastaria inverter primeiro e último bloco para que tudo se esclareça de acordo com as leis da verossimilhança. No *flashback*, a história inicia com uma cena no presente, conseqüência de um fato implicitamente consumado no passado e segue narrando os fatos que explicarão a situação inicial. Quando a narrativa retorna ao presente, a diegese já foi assimilada e a unidade temporal garantida, como mandam as convenções da linguagem realista. A novidade da cena final, quase sempre centrada no *aqui agora*, dá sentido a tudo que a precede.

Em *Antes da chuva*, o que se tem não é a revelação do início pelo fim, mas uma parte desarranjando a outra. No lugar de *flashback*, um *flash-forward* no primeiro episódio desnorteia a coesão dos blocos seguintes, que enganosamente lhe parecem precursores. Esse salto escuro no abismo de um futuro múltiplo impede que a simples reordenação dos fatos preserve a integridade da narrativa. A conexão cíclica entre o fim antecipado e o início postergado não é perfeita e nem a única possibilidade de percurso. Na tentativa de preencher elipses que nunca se fecham, acostumados a consumir e jogar fora, somos impelidos ao retorno, a perfazer um novo círculo, diferente do anterior. Manchevski cumpre sua epígrafe, não deixando que o tempo da narrativa pare na consumação do presente ou do passado.

Enquanto a montagem caótica inviabiliza o encaixe progressivo dos blocos, entra em jogo a lógica da similaridade, de uma forma que simula o pensamento onírico. Mais do que contigüidade de trama, repetição e sobreposição de imagens, fazem-nos produzir intensidade e sentido. Nos sonhos de Aleksander, Hana, mãe de Zamira, entra em seu quarto e tira o véu, descobrindo a face. Ele acorda, revira o ambiente com os olhos e já não há ninguém. Torna a dormir e a acordar e ela está de volta. Desta vez, contudo, Hana não tira o véu, mas pára diante do fotógrafo e pede-lhe que proteja a filha. Quando Aleks toca sua mão, uma janela imaginária pode construir um *link* entre essa cena e outra, do primeiro episódio, em que Kiril repete o gesto de Aleks e Zamira, como Hana, se recolhe.

A memória discursiva tem potência maquínica para sobrepor essas imagens similares atrás da analogia entre dois amores cujo desejo carnal se realiza no gesto de solidariedade. Anne, Hana e Zamira respondem ao desejo masculino pedindo intervenção na (H)história. Sem ditos explícitos ou linearidade, mas “promíscua” em conexões, a estrutura do filme interliga Alex, Kiril, Anne, Hana e Zamira. Cenas reiteradas de encontros interrompidos apontam para a impossibilidade de realização de dois desejos no mundo: o desejo de paz e o desejo amoroso.

Brincando com o onírico e o real, a mesma cena desfaz rupturas entre a ação e o pensamento, o desejo e o realizável. Paradoxalmente, a passagem não delimitada entre um estágio e outro mina a relação cinema-sonho, entendida como espaço de identificação inconsciente: quando Aleks e Kiril acordam em seus quartos de suas fantasias com Zamira e Hana, somos nós acordados na platéia de nosso desejo *voyeur*. Por efeito auto-reflexivo, recebemos como resposta também um pedido de intervenção, a um só tempo no mundo e na narrativa. Identificados sim, com o olho-masculino¹ *voyeur*, mas criticamente, às avessas.

Criando um espaço virtual que entrelaça países em guerra, *Antes da chuva* interconecta lugares e personagens distantes em momento sincrônico: “Romênia, El Salvador, Azerbaijão, Belfast, Angola, Bósnia”, como diz Aleks. “A paz é uma exceção”. Anne, em Londres, está enredada por inúmeras lexias analógicas à vida de Hana, na Macedônia: além da semelhança paranomástica do nome, em versão ocidental/oriental, o mesmo amor, a mesma impossibilidade de amor em razão da guerra, a viuvez, o bebê no ventre de uma e a filha de outra, ambos ameaçados, ambos fruto de um desamor. Embora não se encontrem literalmente no mesmo espaço filmico, as vidas do fotógrafo e a de Kiril se intersectam pela mesma missão: defender a menina albanesa.

No terceiro episódio, quando Hana pede a Aleks proteção para a filha, similitudes e simultaneidades de um contexto de guerra, que os obriga a “tomar partido”, estabelecem um *link* imaginário com a cena da primeira parte, em que Kiril vive a dúvida de dar ou não abrigo a Zamira no monastério. Em “Faces”, o rosto de Nick, marido de Anne, fica desfigurado por balas de metralhadora com o ataque de um fanático. E em “Palavras”, quando Zamira é morta depois de ter sido espancada pelo avô e metralhada pelo irmão, seu rosto machucado também está em evidência.

1. “Le livre, agencement avec le dehors, contre le livre-image du monde”. Deleuze, Guilles & Guattari, Félix. “Introduction: Rhizome”. In: *Mille Plateaux. Capitalisme e Schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980, p. 34.

Uma miríade de linhas narrativas se produz no silencioso rizoma de conexões. Não temos na tela – ou mesmo no vídeo – dispositivos técnicos para “cliquear” as palavras/imagens-links e trazer paralelamente as cenas a que se remetem, como no cinema eletrônico. Mas temos nossa memória discursiva e associativista, ainda que desabituada a fugir da seqüencialidade. É como se, no momento em que Aleks cruza as montanhas da Macedônia com Zamira dando as costas para seus perseguidores, abrissemos na topologia do filme uma janela para outra cena distante, em que Zamira e Kiril estão fugindo e ela também é metralhada pelas costas.

Entre encontros analógicos e desencontros aleatórios, os caminhos dos personagens intersectam-se. Como se entrecruzam também as guerras, os países, o global e o tribal, em uma rede de violência que ora se manifesta na chacina em um restaurante de Londres, quando morre o marido de Anne, ora nas guerras fratricidas na Macedônia, quando morrem Bojan, Aleksander e Zamira.

Em uma violência explícita mas sem *glamour*, sublimação ou banalização, as possibilidades de tensão e clímax são quase desprezadas pela rapidez dos disparos do psicopata que promove a chacina em Londres. A dor das vítimas e dos que as cercam após o ato de violência é, de outro lado, valorizada por conexões simbólicas – a chuva que cai sobre o corpo de Aleks morto – purificação, absolvição de culpa –, o mapa geográfico que o sangue desenha em seu peito, unindo a terra ao coração.

Dentro da simbologia oriental, que relaciona cada parte do ser humano a um elemento da natureza, o sangue representa a chuva. A força simbólica e o diálogo entre a natureza e a tempestade humana propõe uma rede de *links/nós* e dispensa as dramatizações excessivas da cultura ocidental. Por isso, a dor é contida na última troca de olhares entre Kiril e Zamira, ele pedindo-lhe desculpas por não ter conseguido evitar sua morte, enquanto Anne chora procurando o marido entre a multidão de cadáveres e avisando-o, já morto, sobre seu rosto desfigurado. Apresentada como produto de constantes hostilidades étnicas, políticas e sexuais, a violência perfaz o ciclo da narrativa, autoperpetuando uma guerra global e esporádica. Luta sem posições fixas de opressores e oprimidos, em que todos saem, de alguma forma, vencidos.

Fotografias mostram fome e violência em toda a parte e a chacina terrorista em Londres alerta que nem o chamado “primeiro mundo” está livre da barbárie do “terceiro”. Guerras generalizadas e conflitos tribais formam uma encruzilhada sem esconderijos para quem quer a paz. Como se em resgate ao que há de partilhado entre essas gentes dos Balcãs, a trilha sonora transgride as fronteiras étnicas para promover a comunhão dos povos eslavos. Anastasia, o trio originário de Skopje, capital da Macedônia, combina instrumentos primitivos e tradicionais de sopro e percussão, tambores, mandolin, gaita, flauta, com instrumentos modernos, guitarra elétrica, bateria, teclado, sintetizadores e samples.

Associação de ritmos divergentes produz uma música assustadoramente gótica, tranqüilizantemente *folk* e modernisticamente eletrônica. Mistura de instrumentos artesanais e industriais, ritmos folclóricos dos Balcãs, música de origem macedônia e muçulmana com arranjos instrumentais que aproximam os opostos velho/moderno. Ritmos complexos e irregulares, melodias oscilantes de uma região onde o Ocidente encontra o Oriente passam através da tensão sonora a diversidade e o entroncamento étnico-cultural das nações dos Balcãs.

Um fotógrafo globalizado lança seu olhar desencantado sobre o mundo em guerra. Seus ossos doem como os dos elefantes e ele quer retornar após 16 anos à terra natal. Se a paz é uma exceção, como ele próprio conclui, é melhor estar junto de seu povo. Viajante cansado e amargurado (como o de *Ulisses*, de Joyce), Aleksander retorna à pátria para morrer, carregando consigo um grande sentimento de derrota depois de fotografar miséria e fogo de guerra em guerra. Antes de morrer, contudo, terá de “tomar partido”. Kiril dá outra configuração à metáfora da viagem, incorporando um herói jovem e esperançoso. Pronto para fazer o percurso contrário ao do tio, ele deixa o confinamento do monastério na Macedônia com a intenção de fugir para Londres com Zamira. Como o Ulisses de Homero, Kiril quer partir, lutar e vencer.

Errante e estrangeiro, Aleksander arrasta-nos em sua odisséia de volta para casa, perfazendo, em certa medida, a própria trajetória/conflito de Manchevski, que deixou a Macedônia para trabalhar nos Estados Unidos. O olhar de *Ulisses* sobre seu povo é termo mas não complacente. Imagens ressaltam a hostilidade louca e compulsiva que afeta a velhos, jovens e até crianças que se comportam como soldados em guerra na aldeia macedônia. Como que “humanizado” pelo olhar a distância, Aleks vem do novo mundo para assumir uma atitude apaziguadora, mas é obrigado a descer de sua “neutralidade/superioridade” ocidental e entrar em confronto com seus parentes para proteger Zamira, a garota “do outro lado”.

Premiado repórter fotográfico de uma agência em Londres, Aleks remói a culpa de ter provocado a morte de um garoto com sua câmera. “Fiz cagada. Eu matei”, confessa a Anne no episódio “Faces”. Dividida entre fotos de modelos e imagens de guerra, Anne faz edição de fotografias na mesma agência. Aleks carrega uma câmera e se depara por todos os lados com pessoas (e até crianças) que carregam armas (como ele?).

A auto-reflexão sobre a imagem ganha visibilidade por meio do universo ético-profissional da fotografia. Abandonando seu emprego e partindo para a Macedônia, Aleks envia a Anne um e-mail explicando que sua câmera fotográfica matou um homem nos campos de refugiados da Bósnia. “Eu reclamei com um soldado que não tinha conseguido fazer nenhuma foto chocante. Então, ele puxou um rapaz e atirou. ‘Fotografou?’ ‘Fotografei’, tomei partido. Minha câmera matou um homem”, acusa-se Aleks, rasgando as fotos.

Por uma delicada mas profunda relação, a câmera tem sido tomada como representação sublimada de uma arma de fogo. *To shoot*, em inglês, significa tanto “clicar”, “filmar”, quanto “atirar”. Néelson Brissac Peixoto, no ensaio “As Imagens e o outro”, faz uma analogia entre a agressividade do ato de retratar e de apontar uma arma. “Fotografar uma pessoa é vê-la como ela própria não se vê jamais. Implica transformá-la num objeto que se pode simbolicamente possuir” (1992: 471).

Em *O céu de Lisboa*, Friedrich, o cineasta alterego de Wim Wenders, querendo como Dziga Vertov captar a alma da cidade e a verdade das imagens, confessa sua derrota: “Apontar uma câmera é como apontar uma arma. E cada vez que eu a apontava parecia sugar a vida das coisas. A cada giro da manivela a cidade desaparecia, como o gato de Alice”. Construindo um campo metaficcional marcado pela presença de personagens envolvidos com a produção e seleção de fotografias, *Antes da chuva* faz pensar na interferência da imagem sobre o real.

Colocado em cena, o “aparinho ideológico de base” evidencia a opacidade da

linguagem, admitindo que o mundo foi tornado visível (na tela) por uma mão invisível (o diretor e a câmera), mas alusível. Em *Antes da chuva*, as guerras e as mortes, como acontecimentos decisivos, estão sempre sendo fotografadas por alguém não-identificado (invisível, como o diretor?), lembrando-nos, às avessas, de que há alguém manipulando o mundo da tela. Aleksander, com sua câmera, é esse *punctum* metatextual que faz refletir sobre a autoria das imagens.

De maneira refinada e constante, o filme está perpassado por índices icônicos que tornam presente o fazer cinematográfico. O sufixo *age*, de “Image”, intertítulo do original (em inglês) do primeiro episódio, compõe a palavra imagem nos idiomas inglês, francês e português (*agem*). *Age* vem do latim *aticus*, que denota, entre outros sentidos, ação. “Fotografe, tome partido”, pede Anne a Aleks quando ele se diz cansado das guerras e quer abandonar a profissão. E ao pedir-lhe que proteja a filha de seus parentes, a voz de Hana, na Macedônia, parece ecoar o apelo de Anne. Essa associação produz mentalmente um silencioso e intermitente: “tome partido”, “tome partido”... “Você não vê o que está acontecendo com o nosso povo? Você só observa”, critica Hana. E é como se dissesse: páre de fotografar, *aja* e tome partido.

A analogia entre imagens e ações coloca em paradoxo, de um lado, a imagem, parasita do real, de quem só observa, do espectador *voyeur*. De outro, a imagem que altera o real, interfere nos fatos e provoca a morte de um homem. A câmera-olho, que dispara, mata para conseguir uma imagem chocante. Há mesmo uma crítica amarga a essa perspectiva falocêntrica no terceiro episódio: a câmera-olho-masculina chega ao impasse (derrota), quando o primo-homem armado vê, mira e mata seu primo-homem fotógrafo, o que tentava salvar sua prima-albanesa-objeto-mulher.

Fotografar é agir, tomar partido e, ao mesmo tempo, parasitar a vida, congelar. Querendo aprisionar para a eternidade um instante da misteriosa cachoeira da vida, toda imagem carrega um pouco da culpa de Aleks e um pouco do seu olhar estrangeiro sobre a terra natal. De forma mais ou menos drástica, as imagens interferem na realidade, substituem a própria realidade e matam seu objeto. A coisa que existe nela morre e o instante que ela congela jamais se repetirá porque, como diz irmão Marko, “o tempo não pára”. O paradoxo imagem-estático/vida-movimento alimenta uma discussão cara à teoria do cinema, que tem o movimento inerente a sua forma, mas esforça-se para interrompê-lo no desejo de captar o “real”.

Armar uma câmera fotográfica implica recortar o mundo, armar uma situação, simular uma realidade. Há cineastas que trabalham para congelar a vida em dimensões fixas e lineares e enclausurar a narrativa em um tempo uniforme – e esses predominam. Estático, o tempo nasce e morre no início e no fim de cada filme. (Não é à toa que Hollywood tenta congelar a passagem do tempo pelos atores). E há, de outro lado, cineastas que se curvam diante da impossibilidade de parar o tempo e a vida, preferindo montar suas histórias em fatias infinitesimais de tempo. Em *Antes da chuva*, o fim encontra o início, a história se reproduz em círculo imperfeito e o cinema reconcilia-se com seu nome: imagens em movimento.

Entre o Oriente e o Ocidente, o icônico e o verbal, o cinemão e o cineminha, Londres e a Macedônia, o sol e a chuva. De guerra em guerra, desmontam-se as falsas dicotomias entre o tempo histórico, que progride linearmente, e o tempo circular, que volta sempre ao ponto de partida. Em vez da dicotomia passado/presente ou do evolucionismo histórico, coexistência de tempos e sociedades divergentes, (re)velada

pelo cenário – lugar de permanência conflituosa da tribo no global, do velho no novo, da aldeia na cidade.

Um procedimento narrativo inovador, contraposto a uma linguagem por vezes convencional, resiste à tendência verbalizante que subjuga o icônico no cinema. Vanguarda e realismo também entram em relação de circularidade. De um lado, paisagem-telão como cenário de fundo, perspectiva ocidental centralizada, uso acentuado do plano-americano, (que aproxima e busca identificação), e recursos comerciais (violência explícita, romance, suspense e perseguição). De outro, uma narrativa antilinear, marcada por heteroglossia e auto-reflexividade contrapondo-se ao discurso que se quer invisível; profundidade de campo e planos abertos desorganizando primeiros-planos.

Do lado “vanguarda”, a recusa ao esquema homem-personagem-sujeito-ação, mulher-coadjuvante-objeto-passivo, que identifica a câmera-olho com o olhar masculino e a mulher com o objeto desse olhar. Desse lado, repetição produzindo sentido e intensidade, iconização do símbolo-palavra, anarquização da ordem. Lógica sincrônica perturbando a diacrônica: em vez de fatos datados e arranjados cronologicamente, uma rede de acontecimentos simultâneos e similares, passados entre uma guerra e outra, em algum lugar antes da chuva.

Muito mais do que uma única entrada e um final conclusivo, a estrutura hipertextual propõe o agenciamento constante entre as partes, alterando as noções convencionais de montagem, tijolo após tijolo, em que se pensa construir o todo como a mera soma dos quadros. Estética do caos instaurando associativismo e interatividade, que abrem o texto/filme balcânico para uma multiplicidade de percursos e escolhas – entrecruzadas, como as linhas da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *O homem na linguagem*. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascal. Lisboa: Veja, 1979.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARRI, Félix. Introduction: Rhizome. In: Mille Plateaux. *Capitalisme e schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.
- DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. Palavra e imagem. In: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- _____. *Reflexões de um Cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1949.
- HALYLES, Katherine. Monstrous Bodies in Patchwork Girl: eletronic fiction takes a byte out of print books. Writing in: a film age. In: *Essays by contemporary novelists*. Colorado: University Press of Colorado, 1997.
- LANDOW, George P. *Hypertext. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAURETIS, Teresa de. Film and the visible. In: *How do I look?* Seattle: Bay Press, 1991.

- LORENZ, Eduard. *A essência do caos*. Tradução de Cláudia Bentes David. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- METZ, Christian. História/discurso (nota sobre dois voyeurismos) e O dispositivo cinematográfico como instituição social. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MORIN, Violette et alli. *Cinema, estudos de semiótica*. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- PIGNATARI, Hélio. *Semiótica & literatura, icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PEIXOTO, Nelson Brisac. As Imagens e o outro. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- SNYDER, Ilana. *Hipertext. The eletronic labyrinth*. New York: New York University Press, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

AS MULHERES NOS FILMES DE KHOURI

RENATO LUIZ PUCCI JR.
Universidade de São Paulo

Ao mencionar filmes de Walter Hugo Khouri, é quase certo que venha à memória uma grande quantidade de figuras femininas. De fato, não é pequena a lista de atrizes que trabalharam nesses filmes, algumas em vários papéis, como: Norma Bengell (em três filmes), Odete Lara (dois filmes), Lilian Lemmertz (em sete filmes), Kate Hansen (três), Selma Egrei (quatro), Vera Fischer (três) e muitas outras, além de atrizes estrangeiras como as francesas Barbara Laage e Geneviève Grad.

A crítica jornalística, no entanto, põe em primeiro plano a figura de Marcelo, suposto *alter ego* de Khouri. Descuida-se da análise das personagens femininas, a quem se atribui o papel de objetos para Marcelo ou para os próprios filmes (que teriam as mulheres como chamariz para o público e nada mais). Além disso, com frequência lê-se: “o onipresente Marcelo”. Este tipo de colocação incorre em um grave erro: esquece-se de que Marcelo está presente em somente dez dos vinte e quatro longas-metragens dirigidos por Khouri.

Há catorze filmes em que Marcelo não aparece, mas que são *contaminados* pela sua relevância, causando a ilusão de que ele nunca está ausente. A consequência natural é jogar esses catorze filmes numa espécie de limbo do desconhecimento. *Noite vazia*, em que *não* há Marcelo, é o filme mais famoso de Khouri; porém não é difícil encontrar afirmações de que Marcelo estaria disfarçado num dos personagens masculinos de *Noite vazia*, ou mesmo dividindo-se entre eles; há até quem cometa o equívoco de chamar um dos personagens de Marcelo, quando seus nomes são na verdade Luiz e Néelson.

Interessa agora trazer à tona as personagens femininas não só da obra-curso, ou seja, aqueles dez filmes em que Marcelo aparece, como também dirigir um olhar para os filmes de que Marcelo não faz parte, filmes em que, posso adiantar, quase sempre as personagens principais são mulheres.

O ponto é o seguinte: qual é o espírito com que as narrações dos filmes de Khouri introduzem as personagens femininas? Seriam elas somente objetos sexuais, não só dos homens, como também dos próprios filmes? Ou existe algo mais além disso?

MARCELO X MULHERES

Para resolver a questão, tenho que voltar minha atenção para Marcelo. Não há como evitar esse caminho, visto que praticamente toda a existência deste personagem dirige-se ao relacionamento com o sexo oposto. Mas abordarei Marcelo apenas na medida em que sirva ao meu propósito. Prometo descartá-lo assim que for possível.

Críticos da imprensa não se cansam de dizer que uma das características de Marcelo é sua “voracidade sexual”. É claro que estão certos neste ponto, pois Marcelo é mostrado num filme após o outro tendo na aparência como único objetivo, perdoem-me a expressão, levar mulheres para a cama. Assim ele aparece em *O prisioneiro do sexo*, *Convite ao prazer*, *Eu* etc. Sempre às voltas com belas mulheres, sua existência é uma busca da felicidade por meio dos prazeres sexuais. Tanto que uma de suas amantes, em *Eros, o deus do amor*, filme de 1981, coloca na parede do apartamento de Marcelo uma escultura formada pela parte de baixo de um corpo feminino, de modo que lembra, pela posição das pernas, a cabeça de um animal, como se a escultura fosse um troféu de caça.

A sucessão de mulheres que passam por sua cama nunca o satisfaz. Após ter relações com cada uma delas, já está visando outra e se esquece da anterior. Todavia Marcelo não apenas atende ao desejo sexual, pois também está em busca de algo superior, de uma relação que transcenda a banalidade cotidiana. Eis a famosa “procura” de Marcelo: cada mulher seria a promessa dessa felicidade suprema, promessa invariavelmente frustrada. Pode-se pensar no mito dos seres divididos, narrado por Aristófanes em *O banquete*, diálogo de Platão (livro que aparece e é comentado em *Eros, o deus do amor*): Marcelo estaria, talvez, em busca de sua metade. Não vou analisar essa hipótese, pois o que me importa é como ficam as “metades” que não se ajustaram a Marcelo, isto é, as mulheres seduzidas, amadas por um curto período de tempo, depois deixadas de lado em troca de outra.

Um dos elementos que mais me intrigou, em minha pesquisa de mestrado sobre a obra de Khouri (Pucci Jr., 1998), foi a quantidade de personagens com o nome “Ana”. Apenas para citar algumas, lembro que há uma Ana em: *As amorosas* (interpretada por Anecy Rocha); outra em *Paixão e sombras*; outra em *O prisioneiro do sexo*; outra em *Forever*; em *Eros*, por incrível que pareça, há três personagens chamadas “Ana”.

Essa recorrência existe até fora da obra-curso, ou seja, nos filmes em que não existe Marcelo, pois há Anas importantes em *As deusas*, *O anjo da noite*, *Amor estranho amor*, em *Amor voraz* e em *As filhas do fogo* existem Ana, Diana e Mariana.

Penso ter compreendido o sentido de tantas homônimas quando descobri, numa das cenas capitais de *Eros*, que na trilha sonora escuta-se a abertura do *Don Giovanni*. É preciso deixar claro o caráter de Marcelo: ele é um Don Juan. Em muitas versões deste grande conquistador, seja no teatro, romances ou óperas, a mais importante figura feminina é *Donna Anna*. É, por exemplo, com o assédio de Don Giovanni a Donna Anna que se abre a ópera de Mozart. Donna Anna é, por excelência, o alvo da sedução. É esse o papel das Anas nos filmes de Khouri, até mesmo quando Marcelo não aparece, pois nesses casos elas são vítimas da sociedade ou dos homens, como será visto à frente.

Os filmes elencam um catálogo de conquistas que está à altura do lido pelo criado Leporello na ópera de Mozart. Mas note-se: Marcelo pertence ao século XX, o que significa que *não* é maligno como em Molière, Mozart ou na peça de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, primeira aparição de Don Juan, que é do século XVII. Marcelo é um Don Juan contemporâneo e, como em outras versões de nosso século, ele é tomado por uma força selvagem que o faz perseguir a promessa de transcendência misteriosa (Rousset, 1976: 172-80). Nem por isso deixa de produzir atrás de si uma fila de mulheres amadas e, em seguida, rejeitadas.

Nos filmes em que há Marcelo, as mulheres tendem a ser jogadas para o segundo plano. Como já se disse de Don Juan, Marcelo é amante de todas e de nenhuma, por isso as mulheres que ficaram para trás são apenas sombras, não seres do presente. A amante atual é apenas uma candidata a aumentar a lista.

Como escreveu Camus, em *Le mythe de Sisyphe*, as mulheres que se apaixonam por Don Juan esperam, cada uma delas, dar ao sedutor o que ninguém jamais lhe deu (Camus, 1990: 99). São por isso jogadas no desespero ao ver seu amado partir para novas conquistas. Na obra-curso, essa situação está reservada às Anas. Não é esse, entretanto, o único tipo de mulher nos filmes de Khouri, existindo na verdade uma tipologia feminina da qual as Anas são apenas um primeiro grupo.

Além delas, há um perfil de mulheres caracterizadas por certa corrupção: via de regra, são prostitutas, mas há ainda a vedete de TV em *As amorosas*, a adolescente consumista de *O último êxtase*, as ambiciosas em geral. Em princípio, ser ambiciosa não implicaria corrupção, é claro, não fosse o detalhe de que, estando a riqueza em poder dos homens, essas mulheres se entregam sexualmente em troca de benefícios, ou, como a vedete de *As amorosas*, deixam-se explorar em termos de erotismo a fim de galgar posições sociais. Parece-me notável que os filmes as mostrem constrangidas por uma situação econômica que as submete. A frieza afetiva que demonstra esse tipo de mulher poderia ser creditada à sua resposta ao mundo que, tratando-as como deserdadas, reconhece-lhes tão-somente a beleza física a ser explorada.

Um terceiro tipo é o das mulheres superiores, cujo mais significativo exemplo é a mãe de Marcelo, em *Eros*, apresentada como uma criatura quase sobrenatural, pairando sobre o mundo. Há um aspecto edipiano nas lembranças de Marcelo acerca da mãe, contudo essa questão foge à minha linha de análise. O importante é verificar a diferença em relação aos tipos anteriores. Seja a astrônoma de *Eros* ou a irmã solteira de Marcelo em *As amorosas*, dentre outras, essas mulheres julgam que o amor não é solução para nada e pouca ou nenhuma atenção concedem à posição social.

Há ainda um quarto tipo, que mescla tipos anteriores: trata-se da mulher que visa casamento, filhos, segurança. São capazes de suportar qualquer coisa desde que esses objetivos sejam atingidos; quando ameaçadas, simplesmente liquidam o amor que possam ter em relação a Marcelo. É o caso de Ana, a principal personagem feminina de *Eros*: ao perceber que iria ser trocada mais cedo ou mais tarde, ela toma a iniciativa de encerrar o relacionamento com Marcelo, nem por isso deixando de sofrer.

É preciso não confundir a posição de Marcelo com a das instâncias narrativas dos filmes: esse é o risco de se tratar Marcelo como *alter ego* de Khouri, no sentido de porta-voz do diretor. Marcelo faz com as mulheres o que foi descrito, mas existe um olhar carinhoso das instâncias narrativas em direção a elas. Quando Marcelo rompe friamente com a Ana de *As amorosas*, procura-se transmitir a mágoa que ela sente através da trilha sonora composta pela percussão dramática e o triste violoncelo. Vários filmes, por exemplo, *Convite ao prazer*, realçam a situação da esposa de Marcelo, que assiste às fugas extraconjugais do marido, por isso definindo como pessoa. Em suma, os filmes (e não Marcelo) induzem o espectador a sentir solidariedade por aquelas “inocentes sacrificadas em nome de um ideal desconhecido e

inatingível”, expressão utilizada por Jean Rousset em seu livro *Le mythe de Don Juan* para se referir às vítimas do grande conquistador (Rousset, 1976: 77).¹

ALÉM DA OBRA-CURSO

Está na hora de indagar por que os filmes de Khouri se dividem entre aqueles em que aparece Marcelo e os demais, que, como já disse, não são poucos.

Penso que é possível esclarecer a questão por meio do confronto entre duas seqüências que estão em filmes diferentes: *Eros* e *O corpo ardente*, que é de 1966. O primeiro é um filme centralizado em Marcelo, tanto que foi rodado em câmera subjetiva, de modo que o espectador vê somente aquilo que Marcelo visualiza ou lembra ou imagina. Ainda que seu rosto adulto nunca apareça na tela, é dele o ponto de vista que faz surgir aquelas mulheres com quem fala. Num *flashback*, lembrança de Marcelo, ele se recorda de um passeio com a mãe às montanhas, quando criança. Interpretada por Dina Sfat numa atuação iluminada, a mãe é identificada àquele local majestoso. A voz-over de Marcelo adulto descreve o seu fascínio pela mãe, mas também reconhece que não sabia por que ela gostava de ir à montanha; diz Marcelo que talvez a mãe fosse lá para “recordar algum sofrimento ou felicidade”. A mãe é para ele uma esfinge, e a câmera ressalta o olhar do menino Marcelo, sério, admirando a mãe, espantado por aquela figura divina. O filme *Eros* nunca esclarece o mistério daquela mulher.

Em *O corpo ardente*, cujo personagem principal é uma burguesa insatisfeita com a vida em sociedade, marido e amantes, há uma seqüência quase idêntica à de *Eros* que acabei de descrever. A mulher sobe com o filho às montanhas, aliás o mesmo local onde se passa a cena de *Eros*: as chamadas Prateleiras, de Itatiaia. Lá a protagonista de *O corpo ardente* se comporta tal como a mãe de Marcelo em *Eros*: reflexiva, parece contemplar o infinito. Há outras cenas parecidas nos dois filmes, por exemplo quando a mãe chama o filho para a borda do precipício, o garoto diz ter medo e ela o encoraja, ficando os dois a olhar a paisagem. Acontece que em *O corpo ardente*, ao contrário de *Eros*, o foco narrativo não está na criança e, sim, na mulher.² A narrativa já havia mostrado os problemas pessoais dela, sua ânsia por transcendência, a indiferença para com amantes vulgares e pretensiosos. Em *O corpo ardente*, seu filho é apenas uma criança: brinca durante o passeio, reclama do cansaço, aparentemente alheio ao que se passa com a mãe.

Quero dizer que a seqüência de *O corpo ardente* com a ida de mãe e filho a Itatiaia é uma *visão reversa* da seqüência correspondente de *Eros*. O que muda é o

1. Talvez seja criticável a idéia de que as mulheres seduzidas são “inocentes”. Quero lembrar, porém, que, enquanto os interesses femininos ficam sempre muito claros para Marcelo, por outro lado os ideais metafísicos deste são recobertos por promessas de casamento, viagens de lua-de-mel, situações tranquilas (mesmo sob o perigo de gravidez indesejada) etc. Marcelo, portanto, joga muito mais *pesado* do que suas vítimas.

2. Conforme o sentido de “focalização” utilizado por Gérard Genette quanto às narrativas literárias (Genette, 1972: 206-11), depois aplicado ao cinema por teóricos, como Edward Branigan (1984) que utiliza a expressão “point of view” para se referir a esse tipo de controle da informação narrativa. Nos termos de Branigan, dir-se-ia que em *Eros* a história é contada do ponto de vista do pequeno Marcelo, enquanto em *O corpo ardente* a narração se faz sob o ponto de vista da mãe do garoto.

ponto de vista a partir do qual se constituem os respectivos trechos. Isso poderia ser comparado a duas pinturas com o mesmo tema, de modo que aquilo que numa delas está em primeiro plano fica no plano de fundo da outra pintura, e vice-versa. Levanto a hipótese de que a obra-curso, ou seja, os filmes interligados em que Marcelo aparece, tem sua razão de ser na focalização desse personagem. Mesmo quando ele não é protagonista, como em *O desejo* e *Forever*, as personagens femininas funcionam como “refletoras”, segundo a conceituação da teoria da narrativa: nesses casos as mulheres existem a fim de compor indiretamente a imagem de Marcelo. Fora da obra-curso, como em *O corpo ardente*, o foco narrativo não está em Marcelo, mas numa mulher ou em algum personagem masculino menos relevante do que ele.

Examine-se *Noite vazia*. A ênfase está nos dois homens, mas há momentos em que o foco narrativo se alterna para uma das mulheres. O trecho mais significativo ocorre com Mara, interpretada por Norma Bengell. Ela está inquieta na cama, virando de um lado para o outro, quando de repente irrompe um *flashback*: o ruído da chuva a faz se recordar de uma cena da infância. O ambiente pobre, a roupa humilde, a expressão inocente da menina (que é a própria Mara) são elementos trazidos ao presente, mostrando uma dimensão da personagem que não poderia ser captada não fosse o mergulho em sua memória.

Nos filmes sem Marcelo, quando as mulheres são protagonistas (como em *O corpo ardente*), elas não são refletoras de ninguém – elas é que são importantes, deixando de ser personagens planas para se tornarem esféricas, no velho sentido que Forster dava a esses conceitos: deixam de ser marcadas por uma única característica para mostrar multidimensionalidade (Forster, 1974: 53-62). Podem ser tratadas como objetos pelo mundo, mas a focalização interna das narrativas mostra-as como donas de interioridade, com desejos complexos e espessura. São os homens que ficam em segundo plano nesses filmes.

Vejamos outros exemplos.

Em *O palácio dos anjos*, de 1970, mostram-se três mulheres que trabalham como secretárias numa empresa e que, por falta de perspectiva de vida, caem na prostituição. Antes disso, a principal delas, uma mulher linda, culta, inteligente, que deseja estudar na Europa, é assediada com brutalidade por seu chefe. Perceba-se o quanto Khouri destacava o assédio sexual antes que este assunto se tornasse moeda corrente. O chefe, por ser chefe, julga-se no direito de transar com a moça; diante da recusa, parte para a violência, tentando o estupro. O importante é observar que tudo isso se passa segundo o ponto de vista da mulher: nós, espectadores, acompanhamos seus pensamentos, sua aversão ao sexo imposto, o sonho de viajar e viver outra vida.

Em *As deusas*, de 1972, há um triângulo amoroso em que os dois vértices significativos são as mulheres, enquanto o homem, marido de uma delas, é uma figura apagada. A esposa sofre de algum problema psíquico que se confunde com questões existenciais; a outra mulher, a psiquiatra, envolve-se com o casal, deixa aflorar o próprio passado e entra numa crise tão ou mais profunda que a de sua paciente.

Amor voraz, de 1984, é um estranho filme de ficção científica, sem efeitos especiais ou imagens futuristas. A personagem principal, interpretada por Vera Fischer, encontra um homem desconhecido com o qual se comunica através de telepatia; ele lhe diz que é um ser extraterrestre que precisa voltar para o planeta de

origem. O ser está doente; apesar disso a mulher se apaixona por ele, decide não ajudá-lo a voltar a seu mundo, mesmo que isso signifique morte certa para ele. As outras mulheres também se mostram fascinadas pelo estranho, ainda que este não passe de uma figura inerte, incapaz de quase todo movimento. O que faz com que essas mulheres projetem no alienígena os seus desejos? Resposta provável: a insatisfação com os homens do planeta Terra.

O FUTURO DAS PESQUISAS

Em suma, quero assinalar um aspecto pouco lembrado. Em vez de falar do erotismo exagerado, que aliás existe apenas em três ou quatro filmes de Khouri (exigência de produtores numa determinada época do cinema brasileiro ou estratégia de sobrevivência do cineasta), prefiro voltar os olhos para uma certa atualidade de sua filmografia: ponto de vista das personagens femininas, seus problemas mais íntimos, assédio sexual. Tudo isso precisa ser revisto, repensado dentro dos filmes, de preferência naqueles em que Marcelo *não* dá o ar de sua graça, dado o caráter absorvedor deste personagem. Há muito a ser pesquisado nessa linha.

Não quero dar a entender que Khouri seja um diretor feminista, mas seria interessante que fosse examinado como em seus filmes as mulheres são colocadas para o olhar da câmera. Seria preciso, como espero ter deixado claro, que a análise deixasse de lado os chavões e examinasse diferenças de tratamento de filme para filme. Igualmente poderiam ser de grande valor pesquisas que mostrassem como as visões acerca da mulher se relacionam com o contexto histórico de cada filme.

Espero que esta exposição pelo menos sirva para estimular a curiosidade de algumas pesquisadoras presentes. Ou pesquisadores.

BIBLIOGRAFIA

- BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema*. Berlim/Nova York/Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.
- CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1990.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2.^a ed. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- PUCCI JR., Renato Luiz. *Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. Dissertação (mestrado), São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1998.
- ROUSSET, Jean. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Armand Colin, 1976.

PARA UMA TEORIA DA CÂMERA DA MÃO

RUBENS MACHADO JR.

Professor da Universidade de São Paulo

Estamos familiarizados com a imagem moderna de países tropicais cujo aspecto selvagem corresponde ao ponto de vista de um exotismo sensacionalista. Tanto o lado perigoso como o paradisíaco deste aspecto selvagem estão implicados com o rigor das estações do ano nos países desenvolvidos que emprestariam à “perenidade” do verão tropical uma essência própria à aventura da evasão e ao tempo livre das férias. Trata-se da exceção, da tregua em relação à ordem produtiva instalada no mundo “civilizado”. O vigor deste exotismo depende bastante de uma espacialização em que a temporalidade perde os seus atributos históricos.¹ Com efeito, se o tempo mítico ou a-histórico põe em suspenso a vida das instituições temporais que fazem a experiência da cultura civilizada, encontramos nestes espaços de evasão uma certa imprevisibilidade e uma falta de garantias. Isto que dá sustentação ao estereótipo cinematográfico do perigo constante, da suspensão dos direitos individuais ou o caráter arbitrário dos eventos políticos no Terceiro Mundo procede entretanto de histórias e de tradições culturais concretas.

O que de algum modo faz a diferença entre o Brasil (como país sul ou latino-americano) e os outros países em geral será de fato uma determinada instabilidade aparente.² Esta instabilidade, em hipótese, deverá marcar tanto a organização do tempo como a do espaço em cada um destes países. O cinema será para nós o testemunho e a instância de formulação a trabalhar, o cinema tomado como relação com o mundo, na sua vocação mostradora do mundo ou disto que foi *do mundo*.³ Pesquisar os motivos desta instabilidade dos latino-americanos nos levaria a observar as suas histórias político-geográficas, socioculturais e artísticas, tarefa que nos traria nuançamentos, questionamentos ou ainda a negação desta aparência de instabilidade.

-
1. Falei anteriormente de “exotismo sensacionalista” para distingui-lo do sentido antropológico interessante de exotismo, como excitação gnosiológica, ou como provocação estética do diverso, nos termos propostos por Victor Ségalen. Cf.: *Essai sur l'exotisme* (1904-1918), Paris, Fata Morgana, 1978, p. 27-90; Machado Jr., Rubens. “Antidote à l'exotisme: TROISIEME MILLENAIRE”, *Infos Brésil* n° 80, Paris, avril 1993, p. 10-1, e “A grande arte”, *Novos Estudos* n° 32, São Paulo, CEBRAP, março 1992, pp. 199-208. Nestes trabalhos me aproximo do sentido da temporalidade exótica tal como Peter Szondi indicou em Walter Benjamin. Cf.: Szondi, P. “Nota”, in: Benjamin, W. *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 1971, p. 101.
 2. Tentando distinguir o Brasil de Portugal, Hermann von Keyserling dizia do primeiro: “E a saudade aqui é um superlativismo no sentido da flora tropical; é um ‘porvir e morrer’ que vai se suplantando sem parar; com dificuldade, se as formações estáveis puderem medrar”. *Méditations sud-américaines*, tr. A. Béguin, Paris, Stock, 1941, p. 95-6.
 3. Sobre esta “mundanidade” imanente e transcendente dos filmes ver Aumont, Jacques, “Mon très cher objet”, *Trafic* n° 6, Paris, P.O.L., printemps 1993, p. 61-2.

Não se pode negar o seu caráter inter ou transcultural, isto é, o seu caráter de produção possível graças à comparação intencionada, ou ao contraste vivido entre duas culturas. Como parte disto que poderia ser chamado de Terceiro Mundo, a América Latina teve fundamentalmente, para além da instabilidade de seus *status quo* políticos, uma dinâmica econômica e cultural atravessada de uma história de colonialismos e neocolonialismos que a sujeitou a um compasso de “eternas” dependências aos pólos desenvolvidos.

Estes cataclismos que marcam o Terceiro Mundo de um modo mais disseminado e constante não podem entretanto ser tomados como atributo exclusivo da periferia ao passo que o mundo desenvolvido lhe seria justamente o epicentro, este mundo primeiro habitualmente chamado de “Ocidente” (aquilo que começaria no Leste Europeu indo na direção do Atlântico até, exclusivamente, a América do Norte). Um epicentro oculto, mas também manifesto. Pensemos sobretudo nos cataclismos das grandes guerras mundiais, na revolução soviética, o grande *crack* de 1929, ou ainda nos eventos mundiais que são evocados sob a designação comum de 1968. Estes cataclismos não apenas repercutem diretamente na periferia, como sempre produzem reflexões, ideologias, estéticas, e visões de mundo que a alcançam em vagas sucessivas. Mesmo as idéias de instabilidade e suas formas diversas tiveram freqüentemente matrizes primeiro-mundistas. Se podemos falar de uma tradição histórica deste processo de emissão, repercussão e interação internacional de formas de expressão da instabilidade para chegarmos a um momento fundador – ao menos no plano das artes visuais – remontaremos muito provavelmente aos equilíbrios forçados da época maneirista, ou aos desenvolvimentos do “equilíbrio instável”⁴ do Barroco. É claro que estamos aqui falando – ainda que não pareça – de um ponto de vista do trabalho de análise imanente das obras visuais. Não seria, neste caso, demasiadamente complicado perceber (embora um tanto raro como esforço intelectual) o quanto na história da arte a migração e aclimação de técnicas e de estéticas sofrem particularizações desta ordem ao se desenvolverem em condições periféricas. A tarefa “de vincular organicamente as figuras ao ambiente também pode ser entendida como a transposição plástica, ou o exato equivalente pictural, do problema crucial a que se resume a instabilidade básica definidora de nossa experiência, no caso, intelectualmente filtrada pela organização das formas”.⁵ Dentro do universo das formas cinematográficas, podemos nos indagar sobre aquelas ligadas à expressão da instabilidade justamente nos períodos de sua história marcados por estes cataclismos. A instabilidade de que falamos pode ser entretanto expressa tanto em termos de espaço como de tempo a despeito da linguagem da câmera. Os espaços, instáveis, por exemplo, porque se interpenetram, parecendo já vistos antes no filme, confundindo-se residual ou parcialmente; os tempos, instáveis por seu aspecto arbitrário, surpreendente ou imprevisível.

Entre os diversos componentes da *mise-en-scène* normalmente usados na expressão das circunstâncias de instabilidade, teria grande importância a mobilidade

4. Wölfflin, Heinrich. “Forma fechada e forma aberta (Tectônica e atectônica)”, *Conceitos fundamentais da história da arte* (1914), São Paulo, Martins Fontes, 1984, p. 136.

5. Arantes, Otilia Beatriz Fiori; Arantes, Paulo Eduardo. “Moda Caipira”, *Sentido da Formação*, Rio, Paz e terra, 1997, p. 74.

da câmera. Isto não quer dizer que a câmera fixa não seja capaz de exprimi-la por meio mesmo de suas qualidades específicas de composição da imagem. Falemos de mobilidade em lugar de instabilidade da câmera, pois as suas implicações recíprocas fazem mover as suas fronteiras incessantemente nisto que diz respeito à instabilidade no interior do problema da mobilidade.⁶ Seus primórdios mais sistemáticos tanto nos filmes de ação dos anos 10 quanto no cinema de vanguarda dos anos 20 - Vertov, Ruttmann, Murnau ou o realismo francês - são marcados por uma mobilidade apoiada em geral (com poucas exceções) em motivos diegéticos de ordem mecânica: a correria de automóveis ou de trens, as circunvoluções das atrações de quermesse ou das maquinarias industriais. A evolução que leva a câmera a se liberar deste gênero de motivação mecânica - em simulação ou literalmente embarcada nos engenhos-veículos - até a independência arbitrária das necessidades expressivas de ordem narrativa ou figurativa não passará forçosamente pelas estéticas realistas do pós-guerra e o seu desenvolvimento nos anos 60 com o *cinéma direct* e o *cinéma vérité*. Porque o cinema industrial também o fará, mas sobretudo enquanto deslocamentos sutis entremeados a motivações sejam narrativas implicando por exemplo a expressão intimista, sejam motivações figurativas ligadas à expressividade de uma paisagem ou de um cenário. E a maquinaria continua aqui presente, oculta na transparência do aparato cinematográfico dos trilhos e das gruas, sobretudo a partir do incremento do pesado equipamento do cinema falado nos anos 30.⁷ Os resultados têm entretanto muito menos a ver com a expressão da instabilidade dos personagens ou dos mundos que eles atravessam, do que de fato com um tipo de prolongamento flutuante de uma certa estabilidade conhecida e determinada, isto é, estaríamos antes na expressão de uma estabilidade que confortavelmente se aventura.

Com a barbárie da Segunda Guerra Mundial e o advento do neo-realismo italiano, o terreno começava a se preparar para uma tentativa da mobilidade da câmera mais expressiva das determinações da experiência contingente, ao menos para um cinema que se queria uma espécie de sismógrafo dos momentos vividos da existência concreta num mundo convulsionado. O termo sismógrafo é utilizado por Alexandre Astruc em 1948⁸ num contexto em que o autor se mostrava engajado na proposta de um novo cinema capaz de pensar o seu tempo, através de uma "subjetivação da

6. É curioso que os mais interessantes desenvolvimentos teóricos sobre o movimento de câmera não tenham contemplado, mesmo indiretamente, a questão da instabilidade. Seja Burch num sintético histórico sobre a sua sistematicidade e estilização no período mudo, seja Bordwell quando pensa os motivos técnicos, econômicos e estéticos de sua consagração como linguagem. Cf.: BURCH, Noël. *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers (Cinéma d'aujourd'hui), 1973, pp. 141 e seg. Bordwell, David. *Camera Movement and Cinematic Space, Cine-Tracts*, vol. 1, n° 2, 1977, pp. 19-25.

7. Bordwell mostra que, ao contrário do que se pensou, a adoção progressiva do movimento de câmera com o início do sonoro pode ser explicada por uma demonstrável baixa de custos de produção pelos grandes estúdios, mas também por uma convergência de suas possibilidades no campo da representação com as exigências próprias ao desenvolvimento do estilo clássico de narrativa, proporcionando uma coerência de espaço, uma unificação de ponto de vista e uma continuidade narrativa que a decupagem por cortes não permitia. Bordwell, David. "Camera Movement, the Coming of Sound, and the Classical Hollywood Style", *Film: Historical-Theoretical Speculations*. The 1977 Film Annual, Part 2, Pleasantville (NY), Redgrave Pub. Cº, pp. 27-31.

8. Cf.: "Notes sur Orson Welles" (1948), *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo - Écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p. 323.

câmera” e um gênero não intelectualista de abstração, isto que ele chamou de *caméra-stylo*. Esse “quando a câmera diz “Eu” de Astruc corresponde, no entanto, antes a uma noção de *mise-en-scène* que a uma linguagem propriamente específica da câmera, do modo como a encontraremos mais tarde nos filmes do *cinéma direct*, por exemplo. O aparato técnico apoiado nos suportes de frágil inércia, e, logo, de uma instabilidade física maior, a câmera na mão, principalmente, irá acentuar o caráter contingente ou gestual da mobilidade da câmera.

O IMAGINÁRIO DO DESCOBRIMENTO NO CINEMA DE HUMBERTO MAURO

SHEILA SCHVARZMAN
Universidade de Campinas

Com *O descobrimento do Brasil*, realizado em 1937, Humberto Mauro procurou transcrever em filme o surgimento da nação. Para fazê-lo, utilizou-se de fontes escritas como a Carta de Caminha, mas também do quadro de Victor Meirelles “A Primeira Missa”, assim como imagens sobre os índios produzidas entre os anos 20 e 30 pelas Expedições de Fronteira comandadas por Cândido Rondon. A forma como se apropriou desses registros conformaram uma visão cinematográfica sobre o Descobrimento. A partir de 1997, com o início das Comemorações dos 500 anos do Brasil, essas imagens foram reapropriadas agregando ao filme um novo sentido. É sobre essa intrincada apropriação de imagens que vamos dedicar esse trabalho.

A idéia de filmar *O descobrimento do Brasil* surgiu em torno de 1935, na Bahia, quando Ignácio Tosta Filho, o presidente do Instituto do Cacau da Bahia, e Alberto Campiglia, um diretor de filmes de “cavação” anunciaram a realização de um ciclo de filmes curtos sobre a história do cacau no Brasil que começaria com o descobrimento. Infelizmente não existem documentos que permitam saber como o cacau se eclipsou da história e deu lugar a um longa-metragem centrado no descobrimento.

As filmagens se iniciaram em meados de 1936, com direção de Luís de Barros, nos estúdios da Cinédia”,¹ mas o projeto se transformou. As notícias de jornal e *Cinearte* dão conta de um vasto orçamento, de uma superprodução envolvendo pesquisa, reconstituição de época, a construção de maquetes e de uma verdadeira caravela que ficou instalada nas imediações da Ilha do Governador, atores conhecidos e centenas de figurantes. “Já podemos realizar verdadeiros filmes históricos”, observava o jornal *A Noite*,² exaltando a grandiosidade do empreendimento, que selaria de vez o início da verdadeira cinematografia nacional. Em outubro de 1936, Humberto Mauro já aparece como diretor do filme.³

Em fevereiro de 1937, o artigo “Filmes sem fim...” observa a demora e os gastos astronômicos do filme – 500 contos de réis, enfatizando o sorvedouro de Campiglia, que “liberalmente pagou vinte contos de réis” pela música de Villa Lobos”. “Se o Instituto do Cacau está marcando um tento com *A descoberta do Brasil*, o Sr. Campiglia está marcando um tento muito maior, com a descoberta do Instituto do Cacau...”.

1. “Cinema Brasileiro”, *Cinearte* 444, 1/8/1936.

2. “Podemos fazer filmes históricos?” *A Noite*, Rio de Janeiro, 1/5/1937.

3. *Cinearte* 449, 15-10-1936.

Em outubro de 1937, Mauro terminou as filmagens e está montando o filme. Na entrevista que concedeu a *O Globo*, fala da realização do que vinha sendo definido como “um hino à bravura lusitana”:

Produção de grande envergadura, caracteristicamente cultural e fundamentalmente cívica, Descobrimento do Brasil é um filme diferente de todos os demais. Trata-se de uma reportagem, a mais fiel possível, em torno do acontecimento inicial da nossa história. Direi melhor, afirmando que é uma ilustração detalhada à carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota que aportou ao Brasil, observando todos os pontos da viagem e da estada dos portugueses aqui. Não nos limitamos, porém, somente às informações de Caminha. Através da colaboração graciosa e inestimável dos professores Roquette-Pinto e Affonso de Taunay, aprofundamos a pesquisa da câmara, procurando esgotar o assunto. Nem de outra maneira poderíamos proceder dada a finalidade educativa que o Instituto de Cacau desejou dar ao filme. Todos os recursos foram empregados nesse sentido. Mobilizaram-se tais recursos com o escopo único de realizar obra digna da confiança que o Instituto depositou nos nossos esforços.⁴

Aqui se expôs a grande missão do filme e uma das possibilidades de desenvolvimento do cinema brasileiro de então: “realizar pelo cinema, toda a história da nossa terra”, justificativa dos esforços e gastos sem conta, como demandava uma produção da complexidade d’*O Descobrimento*. Se descobrir o Brasil na historiografia, na sociologia, nas artes plásticas, ou na literatura era uma preocupação onipresente daquele momento em que Estado e Nação tinham que coincidir, o filme tornava visíveis as origens portuguesas – heróicas, intrépidas e audazes – de que o Brasil foi o resultado, e a cordialidade do índio nativo, que foi receptivo a essa ordem nova e desejável. Procurava contribuir, portanto, diretamente para a instituição voluntária de um solo comum de identidade nacional.

O filme foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro em 30 de novembro de 1937 com a presença de autoridades, e lançado comercialmente em 6 de dezembro, acompanhado de propaganda que enaltecia sua realização como um feito patriótico.

O tom geral das críticas da imprensa acompanha esse mote oficial, embora com reservas, como no artigo de Graciliano Ramos, que esclarece que: “Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia”. Apesar de aplaudir o resultado, Graciliano Ramos recrimina a beatificação do português conquistador pelo filme.⁵

São uns santos os portugueses, têm uma expressão de beatitude que destoa das façanhas que andaram praticando em Terras de África e Ásia e por fim neste hemisfério. (...) Mas a intenção dos criadores da melhor película brasileira não foi denegrir o invasor: foi melhorá-lo, emprestar-lhe qualidades que ele não tinha... Lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se dê ao público retratos desfigu-

4. “Descobrimento do Brasil” *O Globo*, 31/10/1937.

5. Ramos, Graciliano. Uma tradução do *Descobrimento*, *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 de abril de 1938.

*rados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena.*⁶

O público não responde com o interesse esperado e condizente com o alto investimento que o filme demandara. A missão cívica imaginariamente alimentada não se realiza.

“O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO”

Do papel ao celulóide

Descobrimento do Brasil foi a primeira e até hoje única incursão⁷ do cinema brasileiro na imagem do “nascimento da nação”. Conforme observou Jorge Coli, o Descobrimento é uma invenção do século XIX, século romântico em que a história caucionava a literatura. O bom selvagem Peri de José de Alencar encontra seu ancestral cordial nos índios permeáveis e dóceis da Carta de Caminha. “Ao fixar no verbo a observação “verdadeira”, a carta legitima e confirma, segundo a História as convicções que a literatura criava: Caminha garante Chateaubriand e confere verdade virtual a *Iracema*”.⁸

A Carta contém os informes sobre a fundação do Brasil, mas são necessários outros achados como a Carta do mestre João em 1843 por Varnhagen, para torná-la a certidão de nascimento da nação. Como a carta é um texto eminentemente realista, desprovido de elementos do maravilhoso, de sentido prático, com tintas naturalistas que evocam a conquista com a factualidade ao gosto do século XIX, reúne os atributos para ser legitimada pelos historiadores e naturalistas que compunham o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo portanto reconhecida como o documento primeiro.

Caminha, portanto, “confere verdade virtual”⁹ aos personagens e situações filmados por Mauro. A carta não é apenas o roteiro básico, ela é parte da ação filmada e a sua complexa transposição para o cinema a justificativa para produção mais cara do cinema nacional até então.

A encenação parte de alguns documentos fundamentais – escritos, iconográficos e filmicos. O seu resultado, em 1937, fala sobre o olhar que esse período lança e de como se apropria da narrativa de Caminha, de “A primeira missa”, quadro de Victor Meirelles de 1860, e dos filmes do Major Thomaz Reis, dos anos de 1920 e 1930, que em suas Expedições de fronteira comandadas por Cândido Rondon tem no índio um de seus personagens principais, e que serviram de documentação para Mauro. O seu resultado reflete, em síntese, como diferentes imaginários – o desbravador e cristianizador de 1500, o romântico do século XIX e o redescobridor da nacionalidade em 1930 instituem e reinstituem a fundação da nação.

Para transpor o texto da carta para o cinema, Mauro teve que lançar mão de

6. Ramos, Graciliano. Idem.

7. Um produtor brasileiro tentou realizar um filme com o diretor americano Michael Cimino para as comemorações do V Centenário, mas não conseguiu o financiamento necessário.

8. Coli, Jorge. Uma fixação da Imagem da Descoberta, 1996, p. 2 (mimeo.).

9. Coli, Jorge. Idem.

recursos próprios para criar a impressão de realidade do cinema a algo que existia como relato escrito. O diretor tem que dar forma a gestos, diálogos, posturas, sentimentos e sensações apenas esboçados nos documentos escritos em época remota. Para fazê-lo realiza minuciosa pesquisa, e conta com o auxílio de Roquette-Pinto e de Affonso de Taunay.

“Uma reconstituição fiel”

Não existe referência à carta de Pero Vaz como documento-base do roteiro nos créditos do filme. A menção está na própria ação filmica. Na cena em que Caminha se põe a escrever, vemos o “Cuaderno de Pero Vaz de Caminha – Escrivão d’El Rei” e o personagem que começa a preencher, diante dos nossos olhos, uma página em branco. O filme é a transcrição em imagens do que diz a Carta. Ele não é apenas o resultado de uma consulta ao documento, mas a sua restituição ao presente.

Ao não nomear explicitamente a Carta como fonte nos créditos, mas ao mostrá-la como objeto do filme, os registros são confundidos. Não há exterioridade nem anterioridade. A fonte desaparece para dar lugar à “reconstituição fiel” entendida como a transposição das palavras, para as imagens do cinema. A noção historiográfica positivista de que o documento cauciona a verdade encontra-se aí plenamente demonstrado. O uso das fontes oficiais legítimas é caução da verdade ali restituída. O cinema agrega à verdade do documento histórico consagrado e reconhecido, a verdade da imagem em movimento.

O ponto de vista do diretor

Para filmar *O descobrimento*, Humberto Mauro se colocou na posição de um repórter cinematográfico dentro da nau capitânia, de onde filmou os vários acontecimentos. O lugar que escolhe se confunde na maior parte das vezes com aquele ocupado por Caminha, o que não é desprovido de sentido. Ele segue de perto a Carta, mas ao contrário do escrivão, que “da marinagem e da singradura do caminho” diz que não dará conta “a Vossa Alteza – porque não saberia fazê-lo e os pilotos devem ter esse encargo”,¹⁰ o cineasta procura reconstituir a vida no navio. Além da contribuição que esta narrativa teria, por colocar o espectador em intimidade com os antecedentes da descoberta e o quotidiano de seus personagens legendários – no filme, humanizados e mais heroicizados do que já eram pelo conhecimento histórico –, a presença dessas descrições é parte indissociável da visão de Mauro sobre o descobrimento: afirmar o papel imprescindível da ciência, da técnica, e da organização dos homens no sucesso da empreitada.

Ao transpor para a imagem a Carta, Humberto Mauro procurou organizar o filme como um relato. Os diálogos intervêm pouco. As cenas mostram uma narrativa, e não uma ação. Essa impressão é reforçada pelo uso da câmera subjetiva. A fala é substituída pelo trabalho exaustivo da câmera. O silêncio vem de Pero Vaz de Caminha, que observa e narra. É o seu olhar que conduz o filme e pode nos explicar porque tantas cenas são tomadas de costas em relação aos personagens que vão aparecendo.

10. Castro, Silvío. A carta de Pero Vaz de Caminha. Porto Alegre: LP&M, 1985. p. 75.

No tratamento cinematográfico convencional, os personagens surgem diante da câmera, diante do espectador. Em *O descobrimento* essa convenção é suspensa por várias vezes quando personagens históricos importantes são introduzidos de costas para o espectador, pois devem ser vistos em primeiro lugar por Pero Vaz, o narrador.

Esse tratamento tira da apresentação de cada personagem o tom oficial ou triunfalista que a sua aparição sugere, embora contribua para aumentar a curiosidade do espectador, lançado, dessa forma, num registro mais sóbrio e mítico, o que aumenta a solenidade da transposição filmica do acontecimento maior.

O cotidiano de uma aventura

A descoberta é resultado da empreitada marítima dos portugueses em direção ao desconhecido. Desbravar é seu elemento central. Para lançar o espectador nesta atmosfera, Mauro foge do convencional, e lança mão de um recurso anacrônico para um filme feito em 1937 – o silêncio pontuado pela música de Villa Lobos, o uso restrito de diálogos, legendas e intertítulos (um artifício característico do cinema mudo). Esse anacronismo parece chocar os contemporâneos: “Ninguém fala ali, é tudo fantasma”.¹¹ Mas, para além da técnica, o silêncio tem um sentido preciso. O diretor procura lançar o espectador ao passado pela associação ao desconhecido, ao misterioso, tal qual os navegadores de então.

A sobriedade do silêncio, as imagens de sombras da noite introduzem no filme desde o início a idéia de solenidade própria a um empreendimento audacioso, mas também abençoado. A iluminação noturna sombreada no interior da nau produz o efeito de claro/escuro que vem de velas, candeeiros e tochas, procurando assimilar os elementos pictóricos dessa iluminação contrastada que oculta e ilumina diferentes aspectos do que mostra, reproduzindo a luz de Georges de La Tour, Caravaggio ou Rembrandt, em quadros que, se não são exatamente contemporâneos ao episódio narrado, introduzem o espectador a seu universo temporal e sobretudo mental.

Os diálogos do filme são a música de Heitor Villa Lobos, que pontua toda a narrativa, dialogando com a imagem e preenchendo os espaços de fala que Mauro preferiu evitar. Esse silêncio e o papel acentuado que Mauro dedica aos sons dão conta do tom épico que quer preservar, ao não banalizar seus personagens por diálogos que poderiam ferir a restituição histórica. Mas há também a percepção de um empreendimento em que o entendimento não se faz pela fala, mas pelos sinais, dos sons novos para os índios como o do sininho de metal, que desconheciam, ou o corte da grande árvore. Ou o alarido e as falas em tupi ditas pelos índios, sons ininteligíveis para os portugueses e para o próprio espectador, já que não há legendas com a tradução do que dizem.

11. Crítica do jornal *A Pátria*, Rio de Janeiro, 8/12/1937 In Gonzaga, Alice – 50 anos de Cinédia, Rio de Janeiro: Record, 1987. op. cit., p. 68.

OS IMAGINÁRIOS DO DESCOBRIMENTO

Vamos analisar a seguir cenas e caracterizações fundamentais do filme em que estão implicados diferentes documentos e visões sobre o descobrimento, apontando o seu sentido e a apropriação realizada no filme.

O saber e a religião

Durante a viagem, dois elementos chamam a atenção: a cruz e os instrumentos técnicos. A cruz é um elemento onipresente. Está na insígnia da Ordem de Cristo; nos crucifixos que rodeiam o frei Henrique de Coimbra, em todo o cerimonial que sacraliza a posse da terra com o fincar da cruz na Primeira Missa. Essa cruz é deixada na nova terra como uma bandeira que coloca a terra descoberta sob o signo de Portugal, da igreja e, mais amplamente, da cultura ocidental.

Da mesma forma, o astrolábio, o compasso, a pena e a ampulheta têm o mesmo papel significativo. São apresentados em primeiríssimos planos, como verdadeiros personagens diante da câmera. O descobrimento é visto, portanto, como obra de Deus, mas também do homem apoiado na ciência iluminadora, que intervém e altera o mundo natural. O nascimento do Brasil se dá, assim, por um movimento de domínio do homem sobre a natureza. Embora por caminhos próprios, *O descobrimento do Brasil*, de 1937 não desmente a Carta de 1500: ambos acreditam na capacidade positiva da intervenção do homem civilizado, de cultura européia. Ela é que designa, no século XVI como no século XX, a inserção do Brasil no mundo. É preciso notar, no entanto, que, se a importância atribuída pelo filme à Primeira missa corresponde em linhas gerais à idéia que Caminha fazia do descobrimento (na carta, a missão de salvar as almas dos indígenas é central), a ênfase atribuída ao papel da ciência deve-se mais a Mauro e Roquette-Pinto.

Daí a coincidência no mesmo espaço cênico da dança dos índios e de mestre João operando seus instrumentos. Os portugueses por esse gesto estavam se apossando efetivamente da terra, tirando conhecimento dela, enquanto seu ocupante original deixa esvaír o seu potencial, e por isso está fadado a perdê-la.

Ao falar de 1500, *O descobrimento do Brasil* encontra a matriz onde acomodar, em 1937, as certezas da aplicação da ciência como a condutora mais habilitada da nação. Nos anos 30, Roquette-Pinto, assim como muitos de sua geração, vêem no Brasil um país que se descobre. O mito do descobrimento – em que se fundem cultura e natureza, saber (lusitano) e inocência (indígena), atraso (pois os índios são colocados em um estágio primitivo, numa linha evolutiva) e vanguarda (os progressos científicos do Renascimento) – funciona assim como matriz de uma nação que se concebe naquele momento e acolhe uma visão concebida sobre a educação como pedra de toque pela qual os condutores mais habilitados seriam capazes de resgatar os incultos para a civilização.

O branco e o índio

Antes de nos referirmos à caracterização da imagem do índio, é importante lembrar que no filme todos eles são atores ou figurantes, preferencialmente mulatos, pardos ou brancos pintados usando perucas.

Nas imagens de Mauro, os índios parecem inadaptados ao meio em que vivem e os cuidados que suscitam nos portugueses associa a sua imagem à de crianças. Embora estejam vestidos e pintados, usem os adereços descritos por Caminha – e de acordo com a iconografia produzida por diferentes viajantes desde o séculos XVI¹² –, e se assemelhem à visão deles produzida por Victor Meirelles em sua “Primeira Missa” de 1860, no filme os gestos são um traço inédito – algo que nenhuma outra imagem visual teria produzido antes.

Na imagem criada pelo filme, os índios se coçam muito, inclusive quando estão no interior da nau; ou mesmo vestidos, enquanto nenhum inseto ou o calor tropical parece atrapalhar os brancos. Caminha, entretanto, não fez nenhuma referência negativa ao clima ou a insetos, ao contrário, apontou a sua amenidade e a limpeza constante dos índios. Além de se coçar com constância, eles pulam muito com seus pés descalços, em oposição à marcha certa dos brancos com suas pesadas botas. Mas, a pergunta é inevitável, por que são justamente os índios, que viviam naquele lugar, os homens visivelmente incomodados pelo meio, enquanto os brancos, estrangeiros, não esboçam qualquer sinal de estranhamento?

Essa inadaptação construída pela imagem desapropria os índios daquilo que seria seu por direito: a terra e tudo que dela pode ser aproveitado. Como vivem no estado de natureza, sem explorá-la, não fazem jus aos seus benefícios. São apenas habitantes de fato, mas não de direito. Na imagem, o papel do estrangeiro aparece, portanto, invertido. Ele não é o descobridor que pisava aquelas paragens pela primeira vez, mas o seu próprio habitante.

A apropriação produtiva da terra justifica, portanto, que ela se tornasse por direito do português explorador. Essa concepção presente na Carta pelo viés religioso (a salvação legítima a empresa de colonização), no filme se faz pela cultura. O índio – pobre e inculto – necessita da direção e orientação daqueles que sabem o que é melhor para ele.

a) *Feras, primitivos ou príncipes?*

Na caracterização da imagem dos índios como crianças, duas concepções se cruzam. A primeira, moderna, que pensa o índio como de um ser puro, intocado pela civilização e desprotegido perante o mundo civilizado com o qual é incapaz de se relacionar de forma competente. É bom lembrar que até aquele momento, o índio é colocado pela Constituição brasileira como “juridicamente incapaz” e definido no Código Civil como órfão. A segunda, encontrada na carta, em que Caminha parece acentuar o seu caráter propriamente selvagem – descrevendo-os como ariscos ao contato com os portugueses, “gente bestial”.¹³ Além disso estão sempre se movimentando – dançam, folgam, falam muito, não trabalham e andam nus sem qualquer vergonha, como as crianças que não conhecem o pudor.

Embora várias fontes sugiram a encenação de índios como crianças, este papel que lhe é atribuído é esclarecedor das visões históricas, políticas e antropológicas da época, a começar pela própria política do “Serviço de proteção ao índio” e o seu estatuto civil como “incapaz” dentro da nação. Por outro lado, essa concepção tem

12. Conforme se pode observar pela farta iconografia d’*O Brasil dos Viajantes* de Ana Maria Beluzzo (org.). São Paulo: Odebrecht, 1996.

13. Castro, Silvío. *A carta de Pero Vaz de Caminha*, op. cit. p. 88.

ainda outros significados n'*O descobrimento* de 1937. Porque se há um aspecto imaturo e desprotegido nos índios, a ele corresponde, no seu reverso necessário e complementar, a construção da imagem do descobridor como protetor. Essa posição se explicita com clareza na cena do encontro solene na nau. “Imediatamente, e era já de noite, Afonso Lopez levou os dois mancebos até o Capitão, em cuja nau foram recebidos com muitos agrados e festa”.¹⁴

Praticamente tudo o que vemos no filme consta da descrição de Caminha: os índios são recebidos com festa pelos portugueses, interessam-se pelo colar de Cabral, observam com desconfiança e curiosidade tudo o que vêem, se desagradam e cospem a comida e a bebida que lhes é oferecida (no entanto a própria carta menciona outros encontros semelhantes mais bem-sucedidos, em que os índios comem de tudo e se agradam) e dormem no final, acomodados pelos portugueses, mais exatamente ninados (pela música de Villa Lobos), e cuidados pessoalmente por Pedro Álvares Cabral e frei Henrique de Coimbra, embora na Carta o capitão-mor apenas mande que um serviçal se ocupe disso, o que é uma diferença considerável.

Os estranhos da Carta transformam-se no filme, pelo olhar condescendente e amoroso de Cabral, Caminha e dos demais oficiais e religiosos que os miram detidamente, em pequenos seres curiosos, faceiros mas também inconseqüentes: cospem, recusam iguarias. Mas a vivacidade própria às crianças, que tanto encanta os adultos, enuncia também a sua possibilidade de crescimento e mudança. O primitivismo, como a infância, não é um estado, mas um estágio que pode e deve ser transformando pela fé católica, para Caminha, pela cultura e educação, para os realizadores do filme.

No encontro no interior da nau, tanto na carta como na tela, não há troca. Nada do que os índios façam parece despertar interesse, além da eventual informação sobre a existência de riquezas. O que fazem é apenas tentar traduzir em sua língua, em seus gestos, o que pode significar o mundo que os lusitanos estão lhes dando a ver. Como na carta, o interesse pelo outro se desloca para o interesse do outro pelo português, as suas possibilidades de se igualar, de assimilar a nova e mais adiantada cultura. Dessa forma, deixarão de ser as crianças que estão figuradas na tela.

Roquette-Pinto, como diretor do Museu Nacional teve um papel fundamental na constituição de um conhecimento escrito e material sobre os índios.¹⁵ Foi amigo de Cândido Mariano Rondon, responsável pelas Expedições de Fronteira, que desde o final do século XIX estava não só encarregado de reconhecer e demarcar os limites da nação, instalando para tanto linhas telegráficas, como de proteger e trazer de volta a esses limites seus habitantes de origem, expulsando invasores, além de inspecionar, descrever e recolher tudo o que lá se encontrava. A respeito das Expedições, Roquette observara que não se poderia “imaginar que ao levar a linha telegráfica, Rondon passaria o seu fio no meio de aldeias de índios tão puros, tão primitivos como aqueles que o português achou aqui pela primeira vez no século XVI”.¹⁶ O antropólogo observa, como, passados quatro séculos, os índios que Rondon encontra são os

14. Castro, Sílvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*, op.cit. p. 78.

15. Como já observou Antônio Carlos de Souza Lima, “A relação entre o Museu Nacional e o SPI foi fundamental para a constituição no Brasil tanto da etnologia; quanto do indigenismo”. In Carneiro da Cunha, Manuela. *História dos índios do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 98, p. 157.

16. Roquette-Pinto, E. *Seixos Rolados*. Mendonça, Machado & Cia, Rio de Janeiro, 1927. p. 94.

mesmos de Cabral. Portanto, quando Mauro assistiu aos filmes da expedição Rondon, estava vendo os mesmos índios que Cabral encontrou.

As publicações do Serviço de Proteção ao Índio, a política de proteção concebida por Rondon e seus auxiliares militares e os filmes relativos a sua obra contam uma gesta de contato e pacificação de índios em territórios paradisíacos intocados, num país que já exterminara pelo confinamento, pela assimilação a meias, pela doença e pela “guerra justa” instituída por D. João VI, parte muito significativa dessa população. Mas restou sempre a contradição entre essas ações que conduziam ao seu desaparecimento e o reconhecimento abstrato dos seus direitos como os primeiros e verdadeiros herdeiros da terra e da nacionalidade.

Se no século XIX o romantismo engendrara um índio cavalheiresco nos moldes dos heróis medievais de Chateaubriand, tornado emblema nacional em monumentos e na iconografia que construía a jovem nação, estas imagens baseadas nos Tupi e Guarani, correspondiam a um índio pacificado, um índio bom, mas já naquela altura, extinto. “É o índio bom, e convenientemente, é o índio morto.”¹⁷

Enquanto o imaginário de literatos e artistas das cidades construía um índio que respondia à sua idealização de um heróico ancestral nacional, o índio verdadeiro, muitos deles em parte ainda sem contatos com a civilização, habitando o interior do país e arredios e violentos ao contato com o branco, eram classificados como ferozes tapuias botocudos. Seus crânios são esquadrinhados pelos estudos científicos, de forma a definir o seu lugar na escala de evolução universal, seus prováveis parentes e desta forma localizar também o lugar do Brasil nessa evolução. Como observou Manuela Carneiro da Cunha, se o primeiro índio idealizado é objeto da literatura, o segundo, real, é alvo da biologia.¹⁸

Estudar as raças que compõem a nação era uma das proposições básicas do projeto vencedor de Von Martius para o Instituto Histórico e Geográfico indicando em 1843 como deveria ser escrita a História do Brasil, de forma a determinar a composição dos atributos formadores da nação. É nesse mesmo momento que, na prática, a questão do índio deixa de ser um problema de mão de obra – confinado ou catequizado e adestrado em “reduções” e missões religiosas, como fora até então, e se torna uma questão de terras, já que empecilho à expansão do território.¹⁹ Na segunda metade do século XIX, o incremento das atividades econômicas pela abertura de novas frentes de colonização e exploração agrícola em diferentes regiões do país, como a cafeeicultura no Oeste Paulista, a imigração no Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, ou a construção das ferrovias esbarram sempre com os habitantes índios destas terras, que repelem muitas vezes com violência as ações de apropriação de suas terras pelo colonizador. Esse índio “entocado” e feroz, que amedronta o homem branco, passa a ser um problema a exigir solução do Estado.

Ora, as soluções e a maneira de encarar os índios no interior da nação vão estar mediadas seja por essas questões práticas que envolvem a expansão territorial, seja pela compreensão que se fazia da identidade e do papel dos índios na composição nacional. Assim, as soluções propostas podiam ir do extermínio puro e simples de

17. Carneiro da Cunha, Manuela. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 136.

18. Carneiro da Cunha, Manuela. *Idem*, op. cit. p. 136.

19. Conforme Carneiro da Cunha, Manuela. *História dos Índios do Brasil*. op. cit. e Ribeiro, Darcy. *Os Índios e a civilização*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

seres vistos como selvagens perniciosos e sem humanidade, que atacam brancos desprotegidos, até a postura de valorização, preservação e proteção de um ser visto não só em seus atributos de humanidade e civilização, mas como parte indissolúvel das origens e da identidade nacional.

A elaboração desse amplo arco de soluções vai estar mediada pela compreensão complexa e contraditória que se fazia então da própria história nacional, construída preferencialmente sob uma ótica de cunho cientificista, determinista e evolucionista de sua natureza e composição racial, em detrimento de fatores sociais e econômicos, própria ao século XIX.

Se a constituição de um saber sobre a nação brasileira tornava possível e necessária o desenvolvimento de uma historiografia, de uma sociologia, de uma história e crítica literárias e da própria antropologia como formas de definir as diferentes faces dessa nação – pensemos nos ideários de Sylvio Romero, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e do próprio Rondon –, toda a elaboração desse conhecimento vai ser informado pelas questões ditas pelas noções de raça e natureza. Tratava-se de construir uma história e conseqüentemente um destino para a nação em face de uma episteme que explicava o mundo a partir de atributos naturais deterministas (e não preferencialmente sociais ou históricos, como em Rousseau). Nessa perspectiva, o trópico, a mistura de raças e o exotismo eram atributos inferiorizantes. A partir da maneira como se organizam tais atributos, estaríamos diante de um país inviável e que teria que passar por um processo de “acerto” e regeneração racial pelo branqueamento (Romero, Nina Rodrigues), ou postulava-se sua viabilidade pela inversão ou sublimação dessas características (Capistrano, Araripe Jr.). São essas as matrizes centrais que ordenam as investigações com vistas a modelar as heranças e o futuro possível da nação.

É em meio a essas diferentes teorias sobre o homem brasileiro que os diferentes elementos raciais que conformavam a nação vão ser analisados, incensados ou obscurecidos na análise da composição e do lugar que ocupam em sua história.

O olhar sobre o índio e o seu destino – extermínio como selvagens ou manutenção porque patrimônio da nação, está mediado pela própria construção nacional que então se elabora.

Portanto o índio é essa entidade contraditória em que se depositam tantas elaborações: selvagem e âncora da nação, exemplar vivo da teoria da evolução, caução da ancestralidade americana e brasileira, ser desprotegido perante o mundo civilizado, que teima em persistir índio apesar das seduções e melhorias do progresso. O índio é antes de tudo um ser sobre o qual se projetam os sonhos e medos, terrores e esperanças brancas – as de Caminha como as de Rondon ou Roquette. Por isso é fundamental caracterizá-lo como criança, destituindo-o de sua própria identidade que, afinal, nenhum desses discursos revela.

Sabemos que são da idade da pedra, mas fora isso, é um ser por se fazer, como mostra Mauro no filme, um ser cuja proteção é imprescindível. Cabe lembrar, também, que durante o governo Vargas, o SPI vive um período difícil. Rondon, apesar de militar, como positivista, não aderira ao movimento de 30. Nesse momento, o órgão passa significativamente para a alçada do Ministério do Trabalho (1930-1935), vai depois para o Ministério da Guerra, e em 1940 volta para o Ministério da Agricultura marcando a retomada da importância de Rondon e dessas questões junto

aos militares. Portanto, na década de 30, os índios e os seus protetores estão bastante marginalizados, entregues a uma política pautada pelo cotidiano das tensas questões de terra incrementadas pela Marcha do Oeste.

Por outro lado, quando o filme associa a idéia de primitivo à infância, essa é uma forma de conceber a superação idealizada não apenas para os índios, mas para as outras populações atrasadas e abandonadas da nação. Evidentemente era mais fácil para intelectuais como Roquette-Pinto admitir a mudança reconhecendo no outro seu estado de carência mas de permeabilidade a um ideário determinado por aquele que nomeia o seu atraso, do que apontar ou transformar, nas próprias camadas dominantes e pensantes, os elementos estruturais conformadores desse atraso, fato para o qual já chamara a atenção Euclides da Cunha em *Os sertões*. Reconhecer atributos nos índios, elevar a cerâmica marajoara à expressão mais alta, implica eleger signos de civilização já existentes, signos que confirmam, em meio ao atraso, facetas relevantes, próprias e até mesmo requintadas daqueles seres. Roquette compara a cerâmica marajoara à cerâmica da antiga Grécia.

O descobrimento do Brasil procura indicar que no Brasil existe cultura, civilização e ancestralidade dignas. Os brasileiros descendem do povo mais adiantado cientificamente em seu tempo e têm por índole uma natureza dócil, permeável e pacífica herdada dos indígenas. Se concomitantemente Lampião queria reinar, coronéis impunham pelo arbítrio a sua cordialidade, se as prisões estavam repletas de opositores políticos, ou se no momento da colonização do Brasil o conquistador não foi tão afável e compreensivo como aquele descrito por Caminha no momento da descoberta – nada disso poderia vir à superfície e ao entendimento de um mundo que se construía desigual, mas de aparência homogênea, graças à presença salvadora dos que pretendiam gerir e aparar essas diferenças.

b) *O índio na lente de Rondon e de Lévi-Strauss*

Há ainda um outro aspecto fundamental na caracterização dos índios de *O Descobrimento do Brasil*. Como apontamos anteriormente, Rondon, de acordo com Roquette-Pinto, abriu

*à ciência um campo enorme de verificações e descobertas; à indústria, todas as riquezas de florestas seculares. Soube coroar sua atividade estendendo o fio telegráfico, que os Parecís chamam língua de Mariano... (...) E mostrou à Humanidade irmãos primitivos, que mais uma vez lhe recordam a modéstia da sua origem.*²⁰

Toda essa atividade do “Bandeirante do século XX”²¹ foi farta e escrupulosamente documentada por milhares de fotos – que contemplavam os aspectos técnicos das expedições e eram usadas para documentação e propaganda nos jornais – e por filmes rodados pelo major Thomaz Reis, concebidos sobretudo como meio de divulgação para o grande público, junto ao qual faziam muito sucesso.²² Mauro assistiu a esses filmes guardados no Museu Nacional.

20. Roquette-Pinto, Edgar. Rondônia, Brasileira v. 39, 5a. ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1950 p. 19.

21. Título do livro de Bandeira Duarte, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1945.

22. De acordo com o trabalho de Maciel, Laura Antunes “A Nação por um fio: Caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon”, Tese de Doutorado, PUC, 1997.

Neles os índios não são agitados, se coçam naturalmente, se constroem com a câmera, mas parecem antes de tudo calmos. Estão em geral nus e com poucos adereços. Os personagens mais salientes são os militares, sobretudo Rondon, que cerca-se dos índios como um grande pai protetor. A sua aparência senhorial parece ajudar Mauro a compor o personagem de Pedro Álvares Cabral: quando Rondon chega a um aldeamento indígena, diante das câmeras logo montam-se a sua mesa e cadeira. Dali, despacha e atende aos índios. Ele senta-se garboso, da mesma forma que Cabral em sua sala, ou na recepção dos índios na nau. No filme *Parimã – Fronteiras do Brasil*²³ ele é cercado pelos índios e sobretudo índias sorridentes e tímidas, toma generosamente uma bebida que elas, catitas, lhe servem. Depois disso, Rondon, gentil, coloca em seus ouvidos o relógio que traz no pulso, mostrando-lhes o curioso som daquela novidade: o tic-tac do mecanismo que desperta surpresa e contentamento.

Essa cena tem certa semelhança com aquela d'*O Descobrimento*, em que os índios vão à nau e se encantam com o som dos sininhos de metal. Mas neste como naquele filme a postura em relação ao índio parece se repetir: ele é o centro da atenção, visto como alguém que está sendo introduzido e tende a assimilar positivamente o universo do branco colonizador.

Como contraponto a esse tipo de visão, podemos observar o filme de Dina e Lévi-Strauss sobre os Nhambiquaras feito na mesma época (1935), que mostra um outro olhar sobre o mesmo objeto: aquilo que os encanta, e sobre o que detêm a câmera, é justamente o que é diferente: os rituais, as pinturas do corpo, os utensílios, os hábitos, a maneira de ser e estar no mundo. O antropólogo não intervém diretamente na cena, ao contrário de Rondon, que nos filmes das Expedições de Fronteira é parte indissociável daquilo que é documentado. Lévi-Strauss saúda a diferença, Thomaz Reis o caminho para a similitude e a assimilação que a Carta de Caminha já apontava como possível, desejável e necessária.

Nos filmes do major Thomaz Reis também eram mostradas danças ou práticas indígenas. Mas o seu olhar é outro. Aqui, como no filme de Mauro, o índio é uma criança a ser cuidada, corrigida, e elevada, mesmo se o discurso do Serviço de Proteção ao Índio postulasse a manutenção de suas formas de vida e o reconhecimento de que não podiam ser convertidos em “brasileiros”, como pregava Roquette-Pinto, mas o que essa caracterização nos aponta é justamente a contradição entre esse ideário e a sua prática: mantê-los como índios equivalia a enquadrá-los como incapazes dependentes da proteção do Estado. Eles seriam protegidos dos ataques externos, mas sobretudo de sua própria vontade de autonomia, autodeterminação, manutenção de suas extensas e cobiçadas terras onde era possível a caça, a pesca, as colheitas sem a lavoura regular tal como praticavam os brancos. O discurso do SPI fala na manutenção da cultura, e a imagem dos filmes das Expedições de Fronteira mostram a entrega de uniformes padronizados que vemos índios e índias constroídos vestirem em *Ao redor do Brasil*.²⁴

Por outro lado, podemos apontar certamente o exotismo que o olhar viajante

23. Inspeção de Fronteiras, Major Thomaz Reis, 1927. Museu do Índio, Rio de Janeiro.

24. *Ao Redor do Brasil* – Major Thomaz dos Reis Vaz, 1932. Editado em vídeo pelo CTAV/Funarte, 1996.

de Lévi-Strauss procura no Nhambiquara, a forma de enquadrá-lo e de se encantar com o bom selvagem finalmente resgatado de uma imaginação de séculos. Não há, portanto, nenhum proveito em transformá-lo (como também pensa Roquette), mas, ao contrário, em resgatar por meio dele essa dimensão presente e desejável em todos os homens, num momento histórico em que a comparação racial autorizava a perseguição e o enquadramento de seres definidos como inferiores e indesejáveis, entre os quais o judeu Lévi-Strauss.²⁵

Mas o que a visão desses filmes contemporâneos entre si ressalta é como o artifício do cinema conforma os índios, que parecem vir de universos completamente distintos, quando na realidade é o olho do observador que dá forma ao objeto e o que deve dizer de si mesmo. Para Lévi-Strauss uma identidade a ser conhecida, uma especificidade que, se o major Thomaz Reis ou Humberto Mauro percebem e não deixam de apontar com algum encanto, o que se sobressai é a possibilidade de ultrapassá-la por algo que consideram um estágio de evolução mais adiantado, e, portanto, melhor.

Portanto, o olhar de Mauro sobre o índio em *O descobrimento* é tributário da visão oficial e culta daquele momento, sedimentada na ação do SPI e no ideário de Roquette-Pinto: o reconhecimento da ancestralidade indígena na terra brasileira, da existência entre os índios, de práticas e traços culturais próprios e significativos como a língua tupi ou a cerâmica marajoara, que deviam ser conhecidos, praticados e preservados, já que dignificam e conformam o rico, significativo e diversificado passado da nação. Mas, como primitivos, precisam ser protegidos. Se a imagem do índio de Mauro partilha desse universo, a ela se adiciona uma brejeirice particular do seu próprio olhar: não é o bom selvagem do Romantismo, ou o selvagem bom de Rondon, mas o selvagem do Brasil, a matriz de herança primeira – puro, permeável mas matreiro.

Conquista ou Salvação?

A última parte do filme é marcada pela idéia da conquista pacífica da terra e pela adesão de seus habitantes ao ideário dos homens das caravelas. Esse bloco final começa com a cena do corte do jequitibá e é pontuado pela longa seqüência da Primeira Missa.

O corte e a derrubada estrondosa da árvore gigantesca para a construção da cruz transformam, na imagem, o que fora um encontro curioso numa conquista. Nessa cena se esboçam os únicos conflitos em que o índio sai da posição infantil, mas sua ação de oposição e defesa não é o suficiente para se contrapor à apropriação dos estrangeiros. Esse esboço abortado de conflito é seguido sem qualquer mediação pela adesão paulatina à cruz.

Depois da cena de confraternização entre índios e portugueses que dançam, os marujos se embrenham na mata em busca da madeira para a construção da cruz da Primeira Missa. Localizam o jequitibá monumental, que derrubam sob o olhar surpreso dos índios. Estes ouvem, preocupados e agitados, o som inédito do corte e da queda da árvore. Gritam, se agacham, procurando ouvir na terra os efeitos da ferida. Alguns parecem revoltados e se encaminham em direção aos brancos que

25. Foi Márcia Mansour D'Alêssio quem me chamou a atenção para isso.

trabalham, quando os soldados apontam suas lanças, e o conflito que parecia armado se dissolve sem qualquer continuidade. Quem pontuou e idealizou esse conflito foi o diretor do filme, que acrescentou à narrativa essa ligação animista com a árvore e a natureza, que é parte intrínseca do modo de vida dos seus habitantes, apontando a ruptura profunda que aquele encontro começava a significar na natureza e na cultura existentes, sacudidas pela supremacia do homem armado e instrumentado, que vai se apropriando daquela terra e daquela gente.

O esboço de conflito dissolve-se já na cena seguinte. Os índios, junto com a marujada, assistem à construção da grande cruz na qual é colocado o escudo de Portugal e carregam-na espontaneamente em procissão, junto com todos os portugueses, para o lugar onde será celebrada a missa.

A cruz é conduzida num ritmo sincopado, marcado pela música marcial e pelo foco em primeiro plano nos pés dos soldados com suas botas, e dos índios que pisam descalços, sem acompanhar o passo certo dos homens calçados. Tudo parece acontecer e se combinar harmoniosamente. É uma sucessão de acontecimentos cujo ponto máximo é o finear da cruz na terra, sob os olhos atentos e a participação ativa dos índios.

O último e grandioso ato da empreitada é marcado no filme pela introdução de uma nova música – a reprodução do cântico indígena Nozanina, recolhido por Roquette entre os Parecis em 1912, e transformado num canto coral grandioso por Villa Lobos, à maneira que vinha praticando naquele período. É um momento grave, monumental. Da cena em que os marujos e índios estão puxando a corda para erguer a cruz, vemos em seguida em primeiro plano, no lado direito, frei Henrique que abençoa com uma cruz um índio ajoelhado. No lado esquerdo, Cabral e outro comandante assistem à cena, e no centro, ao fundo, a cruz é erguida solenemente. Antes mesmo de começar a missa, conforme essa cena, os índios já estão aderindo às práticas do conquistador. Nesta imagem síntese, que antecede a celebração maior, a conquista se consuma nessa trindade, tendo a cruz como centro.

Para compor as cenas da Primeira Missa, Mauro toma como modelo a reprodução a mais fiel possível do quadro “A Primeira Missa” de Victor Meirelles, realizada em Paris em 1860. Como observou Jorge Coli, aquele quadro que teve a Carta por base documental, e o quadro “Première messe en Kabilie”, do francês Horace Vernet,²⁶ como inspiração iconográfica, tornou-se a “verdade visual do episódio narrado”.²⁷ Ao tomar esse quadro como base da representação, Mauro termina de autenticá-lo como um documento, da mesma forma que a Carta que serviu de base também ao pintor. Por outro lado, esse esforço de composição, reproduzindo um verdadeiro ícone nacional, reitera a grandiosidade da própria empresa que significa filmar *O descobrimento*. O quadro se reitera como fonte, como expressão da verdade visual, e o filme se beneficia tomando aquela imagem precedente e consagrada, como caução de verdade.

Mauro reproduz a cena pintada por Victor Meirelles, num plano de conjunto, e através de planos aproximados em que mostra detalhes que escaparam ao enquadramento geral. Entre o momento que a cruz é elevada e o início da Missa,

26. Coli, Jorge. “Uma fixação da imagem da Descoberta”, 1996. p. 4. (mimeo.).

27. Coli, Jorge. Op. cit. p. 7.

Mauro passeia a câmera pela paisagem. Mostra palmeiras, caras a Araújo Porto-Alegre, o diretor da Academia de Belas Artes e orientador de Meirelles na elaboração do quadro.²⁸ A palmeira é um elemento simbólico primordial na representação de uma cena brasileira pelos viajantes. Debretorna com elas a coroação de D. Pedro I, segundo orientação de José Bonifácio.²⁹ Assim, Porto-Alegre, como José Bonifácio, consideravam a sua inserção no quadro fundamental, fato que Mauro procurou pontuar. Outra cena mostra os dois índios que observam a missa do alto de uma árvore. Mas estes, no filme, se coçam.

Na cena em que reproduz o quadro, o diretor respeita o enquadramento original, a dinâmica dos personagens, acentuando sua distribuição circular em torno da grande cruz, que é mais longa e ainda mais presente do que no quadro, onde o altar se evidencia mais, com os textos sagrados e o cálice que, no filme, vistos em plano geral se perdem. Ganhou entretanto a cruz, mais marcante. O único elemento retilíneo de toda a paisagem. O primeiro artefato produzido e lá deixado pelo conquistador, como marca de sua nova mensagem, feito e posse.

Se no plano geral que praticamente fotografa a cena tal como foi composta por Meirelles, em que não há sinais claros de adesão dos índios à evangelização, e estes simplesmente assistem à cerimônia, entre curiosos e atraídos por aquilo que vêem, no filme de Mauro os planos subseqüentes indicam, como na carta a adesão de alguns, guiados pelo índio idoso que orienta seu grupo a participar da cerimônia. A representação de Mauro vai além do momento único retratado por Meirelles, em que a mensagem principal era a sacralização do encontro possível de duas culturas distintas, que ensejam a criação de um novo povo e de um país original. A Primeira Missa é, portanto, uma celebração. O filme, no entanto, documenta conversões. Se Meirelles expressa com muita clareza um encontro, em que a atitude e o movimento entre curioso, respeitoso ou até indiferente dos índios pode aparecer com seus corpos seminus e seus adereços, criando uma dinâmica pictórica movimentada e colorida onde estão os índios, e reverente e silenciosa entre os portugueses próximos à cruz, no filme essa diferença praticamente se apaga. A disposição circular dos personagens ajoelhados e reverentes, tomada do chão pela câmera, com o céu e a grande cruz por fundo, criam a imagem da transcendência espiritual que Mauro figura na cerimônia religiosa em que se detém com minúcia. E a passagem para as cenas seguintes em plano mais aproximado, por grupos, mostra claramente a adesão, de parte dos índios que se ajoelham e beijam o crucifixo.

No quadro, Victor Meirelles se detém na observação de mundos distintos, o selvagem e a civilização que podem vir a se encontrar. No filme, a conversão do índio ao Evangelho é clara, e essas imagens são acompanhadas pela música e pelo coro solene de Villa Lobos, selando o feito a um tempo épico e espiritual. A Missa e a adesão dos índios, como o coroamento da descoberta conferem ao acontecimento uma transcendência que Caminha já explorara narrando a grande elevação que contamina a todos durante o santo rito. É nesse momento que a conquista se converte em salvação de uma terra e de um povo.

28. Coli, Jorge. Op. cit. p. 3.

29. Conforme Souza, Iara Lis Carvalho, Pátria Coroada. *O Brasil como corpo político autônomo. 1780-1831*. São Paulo, UNESP, 1999.

O enfoque de Victor Meirelles é mais contido e eminentemente profano – ainda é nítida a separação entre índios e portugueses e não há sinais claros de conversão do gentio. A espiritualidade não é o seu foco, mas o encontro da civilização com o atraente mundo imaginário do bom selvagem do romantismo.

É interessante observar a ênfase e a duração extensa desse bloco centrado sobretudo na missa, em que é clara a ênfase de Mauro na conversão dos índios. Como já observamos, eles já estão se ajoelhando e recebendo a cruz, antes mesmo da missa, enquanto Caminha fala de criaturas respeitadas, que intuem o sentido maior daquilo que vêm, como a assinalar o seu caráter permeável. Se Caminha prenuncia adesões, o filme se estende na exposição de conversões. Mauro os batiza, sacramenta e converte.

Terminada a cerimônia, a missão chega ao fim quando Caminha lê para Cabral e para todos os outros comandantes o texto que será enviado a D. Manoel.

Se a carta termina com a fala do narrador concluindo seu relato, Mauro acrescenta a saída das naus, e a visão da praia vista da caravela, onde, pelo olhar de Caminha, toda a tripulação se despede dos índios, que de uma grande extensão de praia se agitavam em suas saudações festivas. O filme termina com a imagem da cruz, onde restam, encostados e tristonhos, os degredados, e a imagem vai se fechando em escurecimento sobre a grande cruz.

O que os portugueses deixam aqui, a partir, da perspectiva mauriana, seria portanto o cristianismo, sem dúvida, mas sobretudo a idéia de transformação que o homem dotado de saber é capaz de operar. É a crença na sua capacidade de intervenção e mudança.

O DESCOBRIMENTO HOJE

Embora fracassando no momento do seu lançamento, ao longo dos seus 60 anos de existência, o filme foi cumprindo a missão didática desejada pelos seus realizadores. O acento audiovisual da educação nos últimos 20 anos, tornou o filme útil como ilustração em sala de aula. Esse interesse, mais a importância de Humberto Mauro como cineasta, fizeram com que o filme fosse editado em vídeo nos anos 90.

Em 1997; no Centenário de Humberto Mauro e três anos antes das grandes comemorações do Quinto Centenário do Descobrimento do Brasil, o filme foi restaurado pela Funarte-CTAV. O restauro recuperou o contraste das imagens, e baseado em informações de que o filme teria uma duração superior à atual, acreditou-se que havia lapsos de imagens e de som que se haviam perdido. Em face disso, foram encomendados a compositores que preenchessem partes da música de Villa Lobos que teriam se perdido. Além disso, em cenas com mapas, pequenas setas que indicavam o caminho das naus foram substituídas por desenhos de caravelas inseridas por computador, tornando a cena mais clara. A música gravada originalmente com a regência da orquestra e coral orfeônico conduzidos por Villa-Lobos foi suprimida e substituída por outra com andamento diferente do original, agora mais dinâmico, com inserções de partes compostas por outros músicos e eliminando os coros grandiloqüentes característicos do trabalho de Villa Lobos em 1937. O sentido do filme, impresso em vídeo e comercializado e distribuído a instituições culturais, foi, portanto, modificado.

A apresentação desta restauração do Centenário de Humberto Mauro em Abril de 1997, em Cataguases, com a presença do Ministro da Cultura, e depois em Brasília, com a presença de representantes do presidente da República, marcou o início oficial das comemorações do V Centenário, mas o fez de forma sintomática. O filme foi “modernizado” e tornado mais movimentado pela música e pela inserção de imagens mais didáticas, de forma a torná-lo mais palatável ao gosto contemporâneo e passível de utilização educativa no momento das comemorações, em que o descobrimento é um tema central. A restauração orientada pela expectativa de sua maior utilização em função das comemorações do V Centenário, substituiu uma datação por outra. Nada mais elucidativo sobre a apropriação da história nacional promovida por essas comemorações. Um sentido a mais a se agregar a essa história d’*O descobrimento* de Humberto Mauro. Entretanto, como esta restauração foi criticada, o CTAV estuda o lançamento de uma edição em DVD com a versão original e a “restaurada”.

CONCLUSÕES

O filme exalta o encontro cordial de dois povos desiguais, enfatiza a ingenuidade dos habitantes originais, torna generosos e cuidadosos os navegadores que partiam de suas terras em busca de riquezas e almas a converter. O cinema se faz veículo das visões historiográficas consagradas. Naquilo em que foge à “letra” e expressa sua visão autônoma, acentua a missão salvadora da cultura e dos condutores. Na concepção do índio infantilizado, mostra as contradições inerentes ao papel e ao destino que lhe eram então atribuídos: é um ser primitivo, portanto atrasado, mas ao mesmo tempo testemunho da ancestralidade da nação, sua âncora, embora não seja brasileiro. É o herdeiro legítimo das terras; mas deve perdê-las em função do progresso por que é incapaz para isso. Devia ser protegido pelo Estado, mas estava então abandonado. No entanto, dentro da imagem de infantilidade criada por Mauro, ele é matreiro, alegre, cordial, é brasileiro.

Embora Mauro busque reconstituir um fato histórico e enfoque elementos centrais da cultura nacional, como o índio, o olhar do filme revela o quanto a tarefa do conhecimento é eminentemente marcada pela alteridade e por uma atribuição de sentido que, embora se promova como de todos, “da nação”, é parcial, construída e arbitrária, portanto, não é partilhada como se espera, ou melhor, “como deveria ser”. Embora Mauro procure cercar-se de todos os elementos documentais possíveis, a sua encenação recobre os personagens de significados dados pelo outro. Explícita com clareza a empresa civilizadora a que o filme se propunha. Apesar de tomar a câmera como um artifício de revelação, o índio é um entre os vários elementos do filme, que agrega significados que lhe são exteriores, e cuja projeção é autorizada por algumas de suas características. Embora buscasse ardorosamente conhecer e proteger os índios, o que podemos observar ao longo do filme é sempre e apenas o que os não-índios pensavam sobre eles. Esse elemento construído pela câmera continua, no entanto, opaco. Só é possível conhecer as projeções que suas características desencadeavam no outro. E isso vale também para a caracterização dos outros personagens, como o próprio português erigido pelo filme em herói cívico.

A nação não reconheceu nos heróis forjados por Mauro os seus patriarcas. A matriz da nação como fruto da intervenção competente sobre o primitivismo (que

figura o atraso) não vingou no imaginário social, não se constituiu “verdade visual do episódio narrado”.³⁰ A nação projetada pelo filme não estava exatamente ali onde se queria colocá-la. Apesar dos segredos desvendados pela imagem, sonhava-se ainda com as calmarias que não aconteceram...

Entretanto, nos últimos meses que precederam as comemorações dos 500 anos do Descobrimento, as imagens de Mauro tomaram as telas das televisões. Num mundo marcado pela imagem em movimento, a produção do Instituto do Cacau da Bahia foi sendo alçado à categoria de documento virtual, como acontecera com a Primeira Missa anteriormente, já que o filme tornou-se a única produção do gênero no Brasil. *O Descobrimento* foi apresentado inúmeras vezes nas tevês oficiais, como a TV Senado, a TV Educativa, TV Cultura em ciclos onde fazia par constante com “Independência ou Morte” de Carlos Coimbra realizado em 1972 por ocasião das comemorações do “Sesquicentenário da Independência”, ou outros de tema histórico, marcadamente do período colonial como *Chica da Silva* de Carlos Diegues ou *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, ciclos que instituições e cineclubes estudantis tenderam a repetir com alguma reflexão.

Nas semanas que precederam o grande evento, imagens do filme ilustraram com constância vinhetas de programas da TV Globo e dos canais a cabo como o GNT, Futura. Na falta de outras imagens cinematográficas de reconstituição, o filme de Mauro, descontextualizado do seu momento de produção e da própria autoria, serviu, como os antigos cromos da Primeira Missa de Victor Meirelles, nos cadernos infantis – como a ilustração preferida e transformou-se no documento virtual do acontecimento – enquanto o quadro de 1860 praticamente sumiu como simbolização dos primórdios. No dia 22 de Abril de 2000 foi apresentado dentro das comemorações oficiais das televisões de rede pública. Graças à televisão, e às comemorações centradas no descobrimento, o filme consagrou-se finalmente como a imagem do Descobrimento imaginada em 1937. A dessacralização dos tempos atuais consagrou a caravela e a aventura, e relegou a salvação cristã a um plano secundário.

30. Como parece ter acontecido com o quadro de Victor Meirelles, conforme Jorge Coli, op. cit.

AS VIAGENS DE MARCEL CAMUS

TUNICO AMANCIO

Professor da Universidade Federal Fluminense

1 – DE OLHO NO BRASIL

Até a Primeira Grande Guerra, os filmes franceses atendiam a 80% do mercado mundial de películas, mas essa efervescência não sobreviveu ao conflito. Entre as duas guerras, o cinema francês ainda viveu tempos de prestígio, sendo reconhecido, industrialmente, como segunda potência, depois dos Estados Unidos. Alguns analistas o consideravam o primeiro no plano artístico. Até a Segunda Guerra, a atividade de exportação de filmes na França era essencialmente privada e as empresas regulavam seus negócios entre si, sem a interferência dos sindicatos profissionais. É no imediato pós-guerra que a nova regulamentação de alguns mercados mundiais muda a feição de setores importantes do setor cinematográfico. No Japão, sob as ordens do general MacArthur, a importação de filmes era estritamente regulamentada, sendo o contingente global de filmes repartido entre os diferentes países produtores. Cada país importava seus filmes por meio de uma única empresa comercial nacional. Na Alemanha, governada por uma autoridade militar quadripartite, os americanos, franceses, ingleses e soviéticos haviam regulado detalhadamente a atividade de importação e distribuição de filmes. A importação deveria ser feita também por uma única empresa.

Tais mudanças se refletem também na França, que tentou organizar a experiência de distribuição de seus filmes no exterior, feita até então de maneira dispersa. Quatro campos de trabalho foram escolhidos: a Alemanha, o Japão, o bloco comunista da Checoslováquia e da Iugoslávia, além do conjunto dos países da América Latina. Os produtores franceses se organizam e constituem uma sociedade denominada Unifilm, encarregada de representar os interesses de cada um dos seus membros em face de um organismo único de distribuição. No mundo inteiro, o importador único vai dar nascimento ao exportador único, a exemplo do que já acontecia nos países da Europa do Leste dominados pela União Soviética (Bulgária, Hungria, Polônia, Checoslováquia, Iugoslávia).

A reação a um *american-way of life* disseminado pelos Estados Unidos provocou o desejo de exportação da cultura francesa como assunto de Estado. O estabelecimento de um código cinematográfico, de um estatuto, de um fundo de desenvolvimento e de um Centro Nacional de Cinematografia foi o caminho seguido para a organização da atividade cinematográfica. E neste, um serviço de exportação-importação que compreendia uma repartição encarregada das relações com o estrangeiro, onde se desenvolveriam também as relações de co-produção internacional. Daí vai nascer uma política de exportação que premiava os filmes em

função das receitas obtidas nos mercados estrangeiros e vai consolidar o poder das maiores empresas francesas. O CNC vai propor então a criação de um novo organismo disposto a difundir a cultura francesa no exterior, a partir dos filmes. Por meio, principalmente, do fornecimento à imprensa internacional de farta documentação sobre as atividades do cinema francês, seus filmes, autores, realizadores e atores. Esta seria uma informação centrífuga. Como informação centrípeta, a captação de estudos de mercado. O veículo usado pelos franceses seria a presença nos festivais internacionais e a criação das semanas do cinema. Em 1949 criou-se, enfim, a Unifrance film, uma associação nacional para a difusão do cinema francês.

A reconquista dos mercados era uma ardente obrigação, como se pensava à época. O cinema francês havia desaparecido das telas e tinha sido substituído pelo produto americano. A concorrência era pesada e só poderia ser feita de igual para igual e assim se constituiu, nos moldes das *majors companies* americanas, um consórcio de empresas, o Cofram, para operar na América Latina.

O consórcio funcionava negociando os filmes de apelo cultural, já premiados nos festivais, a partir de uma porcentagem sobre as receitas, sempre em uma negociação direta e com exibição nas salas especializadas. Em 1956, ele é implantado nos cinco mercados principais da América Latina: a Argentina, o Brasil, o México, a Colômbia e a Venezuela. Por meio desta política de concorrência "cultural", persegue-se a revalorização dos filmes franceses. A América Latina se apresenta como um mercado em potencial para a cinematografia francesa. Em 1956, são oito as *majors companies* operando na região: Columbia, Warner Bros, Paramount, United Artists, Universal, R.K.O., Twentieth Century Fox, Metro Goldwin Mayer, manipulando 50 milhões de dólares. A Cofram operava então na faixa dos 5 milhões. Entre 1948, ano de sua fundação, até 1961, o aumento do volume de operações foi crescente.

Os anos 60 vão ver uma diminuição dos negócios, graças à deteriorização das moedas e do alto custo do material, das cópias em cor e cinemascopo, das elevadas taxas de transporte e alfandegárias, gastos elevados que começaram a minar as boas possibilidades comerciais da operação. Mas a Unifrance Film já tinha espalhado pelo mundo uma série de delegados, instalados nos locais, vivendo no meio do público que eles deveriam sensibilizar. Os agentes eram responsáveis pelo contato com profissionais e jornalistas que deveriam atrair e manter a atenção sobre o cinema francês. Havia delegados de tempo integral e outros de tempo parcial. Suas funções se assemelhavam às dos três auxiliares de um embaixador: as de um adido cultural, a de um adido comercial e a de um adido de imprensa. Eles deviam organizar uma Semana do Cinema Francês, promover *avant-premières* de gala, receber personalidades do cinema, recepcionar delegações, organizar as relações públicas com a *intelligentzia* local. Entre 1950 e 1980, os dirigentes da Unifrance consideraram as Semanas como a peça principal da investida pela promoção do cinema francês, que deveria ser vendido como a única alternativa sólida ao cinema americano, como um produto de luxo, diferenciado.

É neste contexto que se deve pensar também um programa de co-produção de alguns filmes estabelecido entre a França e vários países, e sua intensa difusão pelo mundo feita pela Unifrance, nas tais Semanas recheadas de mídia e de personalidades.

Os anos 60 são os anos da apoteose dessa atividade, e, ao mesmo tempo, da reviravolta, do começo do declínio. É também neste contexto que acontecem dois filmes com referência explícita ao Brasil, ambos ganhadores do Oscar de Melhor filme estrangeiro: *Orfeu do carnaval*, de 1959 e *Um homem e uma mulher*, de 1966. O Brasil corre o mundo reconstituído pelo olhar francês. E nos ouvidos dessas diferentes platéias vai ressoar durante muito tempo uma outra música.

2 – AS VIAGENS DE MARCEL CAMUS

Em 1959, entre o *Nazarin* de Buñuel e *Os incompreendidos* de Truffaut, o Juri do Festival de Cannes decidiu dar a Palma de Ouro a Marcel Camus por seu filme *Orfeu do carnaval*. No mesmo ano, *Orfeu Negro*, como o filme foi chamado lá fora, abocanhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O filme seria o apogeu da carreira do diretor, embora fosse apenas seu segundo longa-metragem. Depois daquele sucesso, Marcel Camus jamais recuperaria o prestígio que usufruiu no início dos fecundos anos sessenta. Apesar de ter realizado uma dezena de filmes, o nome de Camus ficou definitivamente associado a *Orfeu* e é apenas por esse filme que o diretor é lembrado. Entretanto, ele realizou no Brasil outros dois filmes, *Os bandeirantes* e *Otália da Bahia*, que foram vistos com desinteresse tanto pela crítica quanto pelo público.

Quarenta anos depois, na comemoração daquela premiação, vale a pena se debruçar sobre o assunto e refletir sobre aspectos da carreira deste ex-ator e ex-escultor, ex-assistente de Jacques Feyder e de Luis Buñuel que fez aqui três filmes, casou-se com uma brasileira e teve dois filhos. Camus merece esta homenagem. Pelo menos pelo modo como se esforçou para entender o Brasil e suas gentes.

As enciclopédias de cinema em geral dedicam-lhe poucas linhas. Falam de sua especialização num exotismo julgado talvez um pouco severamente e de sua “estética de cartão postal tão poética quanto um folheto turístico”. E talvez elas tenham razão. Mas como a maioria dos filmes não se encontra disponível, não poderemos aqui dirimir essas dúvidas. Se conseguimos recuperar alguns traços, buscando sinopses e críticas, vamos nos deparar com histórias passadas na Indochina, no Camboja, no Rio de Janeiro e na Bahia, muito pouco para completar um catálogo eficiente de lugares longínquos e situações bizarras.

Seria Camus de fato um cineasta do exótico?

Antes de mais nada é preciso então definir o exotismo, essa grande necessidade de evasão, esse desejo confuso de partida, de retorno a uma vida primitiva de descoberta de uma outra civilização. Um sentimento intensamente afirmado quando tratamos de regiões distantes, onde a vida é diferente. “O exótico é sempre a vontade de descobrir um novo mundo”. Parece simples, mas a questão é delicada, porque, no mesmo lugar onde alguns anunciam uma alteridade radical, alguma coisa alheia, um Outro incompreensível e impensável, outros críticos nomeiam como exotismo não o elogio do desconhecimento, o reflexo do etnocentrismo, mas precisamente este poder de conceber o outro, uma “estética do diverso”, a constatação de tudo o que é exterior ao sujeito observante.

Seria Camus então um cineasta do exótico?

Aquele que sabe praticar o exotismo, quer dizer, gozar da diferença entre si próprio e o objeto de sua percepção, é um ser que sente todos os sabores do diverso, um viajante insaciável. Porque ele precisa manter uma exterioridade do objeto em relação ao sujeito, num caminho que vai da familiaridade ao estranhamento. O objeto continua objeto, o sujeito sujeito: o encontro não os priva nem de sua liberdade nem de sua identidade. Um não deve ser mais forte que o outro, porque um anularia o outro. E quem fala isto não sou eu, é Todorov. Mas isto nos remete ainda à questão: seria mesmo Camus um cineasta do exótico?

Há críticos que aproximam foneticamente exotismo e erotismo, e sugerem os laços imaginários que os unem. Exotismo e erotismo seriam uma percepção do sujeito, uma tomada de consciência, uma tradução intelectual e uma exploração artística desta percepção. Outros, por sua vez, vêem o exotismo como uma tentativa de reviver a inocência da sensação perante o desconhecido, e que existiria assim sob a forma de uma ficção. Para estes, é este retorno ao real carregado de ficção que produz a sensação de exotismo, e não o real original, não conquistado. E já que o exotismo supõe a conjugação do espanto e da constatação de que tudo já foi visto e descoberto, “a busca exótica não é nada mais do que uma pesquisa de imagens mentais prévias constituídas em nós e que é preciso verificar”.

Portanto, eis-nos chegando a um ponto de difícil retorno, no limite de nossa especulação teórica. Agora pensamos que este reconhecimento do exótico é um movimento de reafirmação de idéias que de alguma maneira foram plantadas na nossa mente e que nos dispusemos a conferir, por meio da experiência, em qualquer lugar distante. Idéias já cristalizadas em imagens, gestos e sensações conhecidas, catalogadas, pertencentes ao imaginário do país tropical, das gentes de cores diversas e de boa paz, dos rituais de transe e de celebração primitiva da vida.

O exótico seria apenas Camus?

Antes que o assunto fuja de nossas mãos, voltemos ao nosso raciocínio. No Brasil, por motivos diversos, inclusive por um amor descoberto em meio às filmagens de Orfeu, Camus vai buscar sustentação, nas extremidades temporais de sua carreira brasileira, em textos autorizados e legitimados por autores de reconhecida popularidade. De um lado, por Orfeu do Carnaval (1959), construído a partir da peça *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes. E de outro lado, por *Otília da Bahia* (1975), baseado no livro *Os pastores da noite* de Jorge Amado, com diálogos do próprio escritor baiano. Em que pesem as distâncias temporais, estilísticas e dramáticas que separam as duas obras, algumas coisas de um temário comum se aproximam: a primeira delas é a localização da ação, um território de exclusão social da sociedade baiana ou carioca. De um lado a favela, de outro as terras ocupadas na periferia. Em ambas, o núcleo dramático principal é uma comunidade negra, tratada de um ponto de vista interno a elas mesmas. Ou seja, sem a intermediação de um personagem estrangeiro, que pudesse filtrar os motivos brasileiros para outras platéias. Cabe ressaltar que os dois motivos principais explorados são de natureza profundamente exótica para um não iniciado: o carnaval e o candomblé. E Camus os trata incorporados à trama, ainda que sem fugir das perspectivas já presentes nas obras originais, de onde os filmes foram criados. É o carnaval carioca o terreno em

que se movimenta a morte branca, é o candomblé baiano em que se movimenta o espírito rebelde africano. Em ambos os filmes, ainda, a ressonância trágica embala o enredo, seja no desfecho da história de *Orfeu*, morto abraçado à sua amada, seja na jovem prostituta que se deixa morrer de amor, porque não cede à sedução de seu amado. E as comunidades negras são um reforço coral ao desenvolvimento dramático da história.

O recorte social que os filmes promovem são sintomáticos do modelo de construção adotado, que se sofisticava entre uma e outra produção, no decorrer dos 16 anos passados entre elas. *Orfeu* promove a releitura de um mito clássico por meio de sua adaptação aos morros cariocas. O percurso do herói é solitário, o ponto de vista é único e ele carrega a trama com o peso da tragédia, assentada no transe pagão coletivo. Já em *Otália*, a trama da heroína se dilui no seio de questões mais complexas, como a invasão de terras, o confronto policial e o compartilhamento quase clandestino das ações religiosas. Ambos os filmes trabalham com o elemento popular folclorizado, cristalizando imagens e sons que repetem velhos chavões de uma sociedade miscigenada e aberta para a sensualidade, na realização de uma velha utopia de solidariedade e homogeneidade social. *Orfeu* e *Otália* se complementam, na medida em que, como heróis e heroínas clássicos, se deixam imolar para espiar as culpas da sociedade injusta que os gerou.

Neste ponto cabe enfim apresentar a viagem mais radical de Camus no Brasil, *Os bandeirantes*, seu périplo aventureiro realizado em 1960 e produzido entre os dois filmes citados. Fruto da associação com o documentarista Jean Manzon, o filme prepara uma trilha geográfica simbólica dos filmes brasileiros mais engajados que serão feitos imediatamente em seguida, enquanto busca imagens originais, quase documentárias. Entretanto, Camus trafega na contramão da viagem iniciática que o cinema novo vai empreender ao Norte-Nordeste, e busca a luz e a cor brasileiras que sejam associadas ao espetáculo cinematográfico, feito para as grandes platéias. Já os cineastas brasileiros vão procurar identificar as imagens dessa mesma terra com seu projeto político e estético de auto-afirmação e de mudança. No lugar onde os brasileiros vão destecer as tramas conhecidas da dramaturgia hegemônica americana, Camus vai operar no já asfaltado caminho dos filmes de aventuras, num périplo que parte da Amazônia e alcança a Capital Federal recém construída. Camus vai inscrever o seu *Os bandeirantes* na perspectiva de compreensão de uma nação que se re-forma. O filme cria um eixo novo de questões para o cineasta, que busca cooptar essas imagens para sua trama desgarrada. E se tais imagens não propõem de imediato uma multiplicidade de sentidos, elas vão interessar como testemunho de um programa de produção imaginária estabelecido por um olhar melancólico e quase documental de um Brasil selvagem, sensual e pré-capitalista. E principalmente, vão estar a serviço da idealização de uma história onde os personagens principais são estrangeiros. O filtro dramático e o ponto de vista narrativo agora se instituem claramente como mediação.

Trata-se da história de uma perseguição para acerto de contas entre dois europeus. Não por acaso, o filme narra o drama de um francês e de um alemão perdidos no norte-nordeste brasileiro, o palco dos conflitos entre estas duas nacionalidades deslocado sem muita sutileza, interagindo com a paisagem e com os personagens nativos.

Camus, enfim, se aproxima neste roteiro, feito com a colaboração do conterrâneo Jacques Viot, de sua real problemática de viajante, de estrangeiro, de colonizador. Seus personagens não são mais a representação segura que uma adaptação cinematográfica de um texto feito por um brasileiro permite. Sua ficção transita num território escorregadio, perigoso, cheio de vulnerabilidades. Em *Os bandeirantes*, Camus alça seu próprio vôo.

3 – NAS ASAS DA PANAIR

Um certo Clauder Rocha, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, já desqualifica *Os bandeirantes* antes de sua estréia, implicando com a personalidade romântica de Camus, capaz de comover a imprensa com sua ternura humana. E critica o filme como sendo uma colcha de retalhos de um Brasil primitivo, uma mera empreitada comercial, realizada em conluio pelos vilões Jean Manzon e Luis Severiano Ribeiro. Clauder reclama da falta de oportunidades para os novos cineastas e aproveita para denunciar a *nouvelle vague* como “contravenção estética”, por conta de sua mentalidade presa ao literário, ao simbólico, à divagação, em tudo associando Camus a ela. E aproveita para desmascarar *Orfeu*, um filme ruim tirado de uma peça ruim e falsa de Vinícius. Ele arremata: “Acho que um cineasta trabalha melhor em sua terra, no ambiente que conhece”. Mais xenofóbico impossível!

Godard fará o mesmo dizendo que, ao lado de *Moi, un noir*, filme de Jean Rouch feito também em 1959, *Orfeu* era de uma inautenticidade total, as imagens de cartão postal indesculpáveis, o uso de filtros coloridos endurecendo a luz da cidade. E lastima não reconhecer no filme o Rio de Janeiro que conheceu pessoalmente. Os detalhes são saborosos, porque ele reclama a ausência do aeroporto Santos Dumont (onde Eurídice poderia ter aterrissado) ou da ausência de um trocador de lotação, que poderia trazer dobradas entre os dedos as notas de dinheiro dadas pelos passageiros. Ou também de um descarrilhamento de trem, assunto no qual a rede ferroviária brasileira seria especialista. Ele termina dizendo que é um filme de aventureiros sem aventura, um filme de poeta sem poesia. E que ser gentil e sincero não é garantia de se fazer um bom filme. Godard reclama realismo, verossimilhança e paixão cinematográfica. Godard fala, na verdade, do filme que gostaria de ter feito.

Deixemos Orfeu, até mesmo porque agora a trilogia desse herói mitológico se completou com a versão de Cacá Diegues, ainda a sugerir estudos e comparações, e voltemos a *Os bandeirantes*, sem esquecer o clima de chauvinismo que se instalava em certos círculos, às vésperas da explosão do cinema novo.

A trama se inicia em Rio Branco, na região amazônica, onde o francês Jean Morin, (Raymond Loyer), e seu amigo negro Beija-Flor (Almiro Espírito Santo) são atacados no garimpo pelo alemão Curd, que lhes rouba o fruto do trabalho. A partir daí, Morin perseguirá seu ex-amigo até Brasília, passando por Manaus, por Belém, por Fortaleza, pelo Canindé e pela Bahia. No caminho Morin encontrará Helga, uma falsa francesa também alemã, e se apaixonará pela mulata Suzana, acompanhada de Jane, sua pequena filha. Beija-Flor quer se casar na Bahia, e, após o rompimento com Helga e Suzana, Morin vai acompanhá-lo. Durante o casamento eles reencontram Curd, que mora agora na Capital Federal, para onde partem o casal e o francês. Trabalhando na construção civil, os dois inimigos se encontram, mas no confronto Morin percebe que

não quer mais vingança. Ele deixa Curd livre e parte com os amigos e Suzana, no meio da multidão que se dirige para a inauguração da cidade.

A trama é simples, edulcorada por inúmeros crepúsculos, por iluminadas paisagens, por cantigas folclóricas, um bumba-meu-boi e uma dança do coco. Uma intenção documentária preside a trama, em que são encaixadas pequenas ações dramáticas capazes de movimentar a cena. A história, por isto, progride por linhas sinuosas, rarefeitas. Uma composição pitoresca preenche o segundo plano do quadro, um repertório de saveiros, coqueiros, danças, dunas, fogueiras, vaqueiros, santos barrocos, samba de roda, capoeira, um quase carnaval permanente em que não faltam alegorias enormes dançando na praia. Colorido e musical, o Brasil de Camus margeia o Brasil que vai ser lido num futuro próximo em outro diapasão, mais profundo e irado, por um outro cinema. Mas *Os Bandeirantes* passam pela floresta, pelo sertão, pelo litoral e dali alcançam o cerrado. No caminho, eles entrecruzam gentes humildes de diferentes procedências, das quais contemplamos os rostos em closes, admirando os sulcos de suas rugas e as texturas espessas de suas peles. A marca do homem brasileiro imprime-se na tela, num olhar de procura sentimental e postura documentária.

Perante tamanha diferença paisagística e antropológica, vivida de passagem na sofreguidão da aventura, a boa consciência européia se diz explicitamente assustada. E afirma que quer ser transformada. Como ocorre quando Helga se redime de seu passado de cantora de cabaré: no sertão, o pau-de-arara parado para o derradeiro gole d'água, ela se faz batizar, reivindicando um renascimento. Depois, na festa popular nas dunas, ela manifesta sua nostalgia da natureza, dos ritos primitivos de confraternização e uma utopia se delinea no olhar da alemã. Ela quer se adequar àquela terra e àquelas gentes, mas como seu projeto amoroso é impossível, ela vai construir na trama outro destino. Cansada daquele mundo de privações, ela vai partir para Copacabana, para de novo tentar a sorte como cantora na cidade grande.

Helga tem como contraponto a mulata Suzana, irradiando vitalidade, muambeira que não conhece limites para fazer um troco e sustentar com dignidade a filha, em idas e vindas à Capital Federal. Suzana é apresentada sendo acusada de cometer o roubo de uma boneca e só consegue escapar do linchamento popular graças aos estrangeiros. Logo vai se revelar generosa e trabalhadora. Depois, em insinuante vestido vermelho, vai provocar o desejo do francês e recusá-lo virulentamente quando ele se joga sobre ela nas dunas, tentando seduzi-la. Só o reencontro em Brasília vai fazê-los esquecer as desavenças passadas. E eles partirão para o futuro, numa terra incerta e não revelada, nos passos dessa marcha de modernidade que coroa a inauguração da cidade.

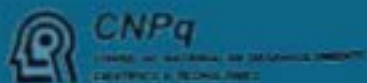
Curd é o alemão mau, frio e calculista, que ordena um homicídio na floresta enquanto confraterniza com sua vítima potencial. E foge e muda de profissão e reencontra o herói na Bahia e depois em Brasília, para o acerto de contas final. Curd é o mau alemão que detona a trama e é salvo por um providencial desabamento que o livra da prisão, decretada pelos amigos de Jean. Contraposto a ele temos o negro Beija-Flor, o companheiro solidário, amigo das aventuras e das desditas, que divide com Jean Morin as peripécias do filme. No mesmo sertão da redenção de Helga, no açude onde se pára para um gole de água, Beija-Flor consegue uma laranja e gentilmente a divide com o casal de europeus. Beija-Flor que mente pelo amigo, que

o aconselha, que o consola. Beija-Flor que vai ser o responsável pelo reencontro amoroso do amigo com Suzana, para o inevitável happy-end. O negro esperto, o neto do Pai Tomás com Tia Ciata, vai estar no limite extremo do ariano Curd, em bipolaridade pronunciada.

E finalmente temos Jean Morin, esse aventureiro viajante que garimpa ouro, que é atacado e ferido e que parte em perseguição a seu agressor, estrangeiro como ele. Jean deixa-se comover pelo Brasil e é seduzido por sua gente. Jean afirma a utopia européia que um certo colonialismo deixou intacta, palmeiras, dunas, mulheres e música. Mas Jean afirma também seu lado imigrante, o trabalhador no garimpo, no restaurante da praia e na construção civil, tentando restabelecer as regras de seu destino no exílio. E nesta jornada ele vai cruzar o amor, e a ternura, e vai cruzar também o ódio e a vingança, mas é certamente o amor que prevalece. O Brasil cordial triunfa no fim.

Jean Morin se afina com a nação mitológica que o filme encena e dá as costas ao Brasil que inicia com Brasília uma nova fase. Intuição certa, ele termina o filme onde começa a se plantar a história contemporânea do país. A modernidade da Capital Federal é o derradeiro emblema de um Brasil que vai formular também para si mesmo um novo estatuto cinematográfico nos anos que se seguirão.

Na poeira dessa marcha de inauguração da cidade, estes quatro personagens que seguem a multidão, malas em punho no abandono daquele sonho, são os últimos vestígios desta viagem iniciática de Camus. Uma viagem na contramão, que tentou perseguir um Brasil exótico lá onde o Brasil não se reconhecia mais e ensaiou se colocar ali em confronto com relações que se pretendiam reais, num universo de ficção. O exotismo deixou de ser chaga para ser trilha de aproximação. Mesmo que o que tenha mantido a solidez tenham sido apenas algumas imagens do real que Marcel Camus, esse estrangeiro, aprisionou no cinema com seu olhar de testemunha interessada, buscando compreender.



ISBN 85-7419-158-2



9 788574 119158 >