



X Estudos de Cinema e Audiovisual



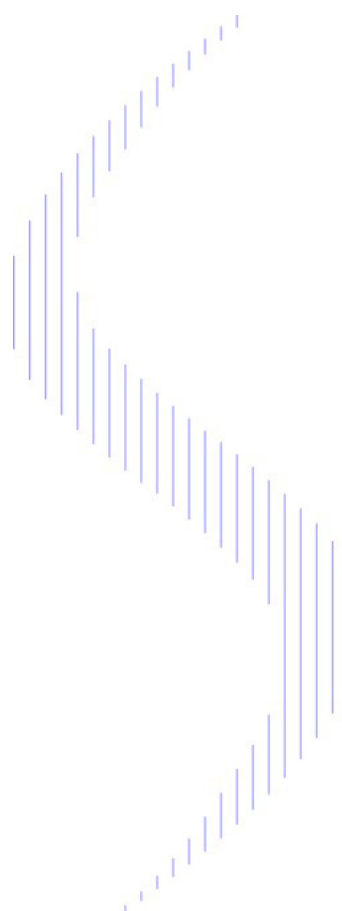
Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual



Organizadores: Mariarosaria Fabris
Gustavo Souza
Rogério Ferraraz
Leandro Mendonça
Gelson Santana

ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL

SOCINE



ISBN: 978-85-63552-00-6

ANO IX – SÃO PAULO

2010

Mariarosaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz,
Leandro Mendonça e Gelson Santana
(orgs.)

XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

SÃO PAULO - SOCINE

2010

Estudos de cinema e audiovisual Socine / organizadores:
Mariasaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz,
Leandro Mendonça e Gelson Santana. —
São Paulo : Socine, 2010.
714 p. (Estudos de cinema e audiovisual; v. 10)

ISBN: 978-85-63552-00-6

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino - americano. 4.
Cinema transnacional. 5. Documentário (Cinema). 6. Teoria (Cinema). 7.
Produção (Cinema). 8. Audiovisual. 9. Interfaces (Cinema) I. Título.

CDD: 791.4307

Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine

Coordenação editorial

Mariasaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz,
Leandro Mendonça e Gelson Santana

Revisão

Denise Durante

Supervisão

Mariasaria Fabris

Capa

A partir de arte gráfica de Jana Ferreira

Projeto Gráfico e Diagramação

Paula Paschoalick

1ª edição: dezembro de 2010

Encontro realizado em 2008 - Universidade de Brasília - Brasília - DF

© Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Diretoria da Socine

Denilson Lopes (UFRJ) – Presidente
Andréa França (PUC-RJ) – Vice-Presidente
Paulo Menezes (USP) – Tesoureiro
Rosana de Lima Soares (USP) – Secretária

Conselho Deliberativo

Afrânio Mendes Catani (USP)
Alexandre Figueirôa (UNICAP)
André Piero Gatti (UAM-FAAP)
Bernadette Lyra (UAM)
Eduardo V. Morettin (USP)
Erick Felinto (UERJ)
Ivana Bentes (UFRJ)
João Guilherme Barone Reis e Silva (PUCRS)
João Luiz Vieira (UFF)
Luiz Claudio da Costa (UERJ)
Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)
Maria Dora G. Mourão (USP)
Mauricio Reinaldo Gonçalves (UNISO)
Miguel Serpa Pereira (PUC-RJ)
Rogério Ferraraz (UAM)
Gustavo Souza (USP)
Reinaldo Cardenuto (UAM-FAAP)

Comitê Científico

Anelise Reich Corseuil(UFSC)
Angela Prysthon(UFPE)
Ismail Xavier (USP)
Marcius Friere (UNICAMP)
Mariasaria Fabris(USP)

Conselho Editorial

Alexandre Figueirôa, Anelise Reich Corseuil, Angela Prysthon, Arthur Autran Franco de Sá Neto, Carlos Roberto de Souza, César Geraldo Guimarães, Cezar Migliorin, Erick Felinto, Fernando Moraes da Costa, Gustavo Souza, João Guilherme Barone Reis e Silva, Leandro José Luz Riodades de Mendonça, Lisandro Nogueira, Luciana Corrêa de Araújo, Luiz Antonio Mousinho Magalhães, Mariana Baltar, Mariarosaria Fabris, Maurício de Bragança, Mauricio Reinaldo Gonçalves, Mônica Almeida Kornis, Rogério Ferraraz, Rosana de Lima Soares, Samuel Paiva, Tunico Amancio e Wilton Garcia.

Comissão de Publicação

Mariasaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz,
Leandro Mendonça e Gelson Santana

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE

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

Apresentação

- 12 *Mariarosaria Fabris, Gustavo Souza, Rogério Ferraraz, Leandro Mendonça e Gelson Santana*

Cinema: primeiras décadas

- 14 *Crosscutting, uma linguagem programada*
André Gaudreault & Philippe Gauthier
- 44 *A paisagem como diferença: tratamento do espaço em Jurando vingar*
Luciana Corrêa de Araújo

Sobre autores e espectadores

- 56 *O autor como questão narratológica*
François Jost
- 74 *Como o filme constrói e visa o seu público*
(Batalha de Iwo Jima e Como fazer um filme de amor)
Mahomed Bamba

Indústria e recepção

- 89 *Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995 - 2007): um panorama*
Marcelo Ikeda
- 105 *Difusão ou restrição: ações de acessibilidade ao audiovisual brasileiro*
Hadija Chalupe
- 122 *Interessa-nos essa nova situação do cinema brasileiro?*
Roberto Moura

- 135 *Majors* e Globo Filmes: uma parceria de sucesso no cinema nacional
Lia Bahia Cesário
- 150 Marcos históricos da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual
João Paulo Rodrigues Matta

Cinema, crítica e festivais

- 165 Rastros da mudança. O cinema gaúcho revisitado
João Guilherme Barone Reis e Silva
- 175 O cinema independente segundo o *Jornal do Cinema*
Luís Alberto Rocha Melo
- 188 O I Festival Internacional de Cinema do Brasil e as revistas de fãs
Margarida Maria Adamatti
- 202 As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português
Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Cinema, transculturalidade, globalização

- 220 Tempo de cinema: o mundo
Denilson Lopes
- 234 Etnicidade e migração: representação e negociação da interculturalidade no cinema contemporâneo
Sofia Zanforlin
- 244 As aventuras do *Intruso* contra o mito da diversidade em *Babel*
André Piazero Zacchi
- 260 Anotações sobre o plano-seqüência: flutuações do corpo entre paisagens transculturais contemporâneas
Erly Vieira Junior

274 Do cinema ao corpo: estudos contemporâneos
Wilton Garcia

285 Sexualidade no Irã – um olhar híbrido
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

A expressividade poética no cinema

298 *A casa de Alice*: uma poética do doméstico e do cotidiano
Genilda Azeredo

308 O poético e o previsível em *Não por acaso*
Geraldo Carlos do Nascimento

318 Azuis de Ozu e de Aïnuz: clausura e deslocamento
Sandra Fischer

327 A memória nos diários filmados de Wim Wenders: *Tokyo Ga*
Ricardo Tsutomu Matsuzawa

342 Jonas Mekas: a subjetividade do encontro
Juliano Gomes

Intersecções

358 Brakhage e Warhol: pautando as relações entre o cinema e as artes plásticas
Luiz Cláudio da Costa

368 A arte de Oiticica e Greenaway: uma inter-relação
Iomana Rocha de Araújo Silva

383 A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação
Isabella Ribeiro Aragão

399 A recepção performática: quando o espectador participa da imagem projetada
Fernanda Gomes

- 413 Trilhas sonoras: uma sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica
Fábio Freire da Costa
- 427 A videodança sob o ponto-de-vista audiovisual
Ana Paula Nunes

Cinema, televisão e outras mídias: interlocuções

- 443 História(s) do cinema, vista(s) pela televisão
Renato Luiz Pucci Junior
- 456 *Conta-me como foi*: a ficção histórica e o serviço público de televisão em Portugal
Gabriela Borges
- 468 *Lost* e a ficção televisiva transmídia
Afonso de Albuquerque
- 482 *Globo Repórter*, de cineastas a jornalistas: uma história das mudanças de formato
Igor Sacramento

Os gêneros cinematográficos na América Latina

- 499 Danza y humor en la vieja Gaza
Tunico Amancio
- 515 Tem *cha cha cha* no ziriguidum. A presença da rumbeira/*cabaretera* no cinema brasileiro
Maurício de Bragança
- 527 *Llévenos a su líder*: ficção científica no cinema mexicano
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
- 541 *Macumba pra turista!* – O horror brasileiro tipo exportação
Laura Loguercio Cánepa
- 556 A idéia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada
Rafael de Luna Freire

- 571 A memória política das ditaduras brasileira e argentina no cinema
Maria Luiza Rodrigues Souza

Tradição e transformação de narrativas documentais

- 587 O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo
Consuelo Lins & Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho
- 599 *Notas para uma Oréstia africana* – Pasolini e o trágico moderno
Maria Rita Nepomuceno
- 612 Novos realismos e estéticas da violência: a questão da figura humana
Cristiane da Silveira Lima
- 624 Analisando narrativas documentais
Francisco Elinaldo Teixeira
- 635 Classe operária e povo brasileiro: o presidente Lula no cinema
Marina Soler Jorge

Leitura de filmes

- 650 O plano perfeito de Spike Lee
Luiz Antonio Mousinho Magalhães
- 660 Memória como gesto: sensorialidade em *Goodbye dragon inn*, de Tsai Ming-liang
Camila Vieira da Silva
- 672 *Noite vazia* em uma certa São Paulo
Marta Nehring
- 692 Análise fílmica pela fragmentação de matrizes cronotópicas no filme *Boca de Ouro*
Egle Müller Spinelli
- 705 Raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 70
Pedro Vinicius Asterito Lopera

APRESENTAÇÃO

Depois de nove volumes impressos, a **SOCINE** lança sua primeira edição *on-line*, com o intuito de facilitar o acesso de estudiosos e interessados em geral a uma série de pesquisas sobre cinema e audiovisual, levadas a efeito no Brasil e no exterior.

Este livro eletrônico reúne uma seleção de propostas apresentadas no XII Encontro da entidade, que teve lugar na Universidade de Brasília, em 2008. Dentre os trabalhos submetidos à apreciação da Comissão de Publicação (que contou com o auxílio de pareceristas *ad hoc*), foram escolhidos os que permitiriam oferecer ao público leitor uma amostra significativa do que está sendo investigado nessa área do saber.

Como vem acontecendo nos últimos anos, a reunião realizada no Distrito Federal também contou com a presença de pesquisadores internacionais, como André Gaudreault, Philippe Gauthier e François Jost, cujos trabalhos estão sendo publicados nesta edição.

Além dos ensaios dos conferencistas estrangeiros, os textos escolhidos, mais uma vez, cobrem um vasto campo de interesses, que vão de abordagens teóricas a análises fílmicas mais específicas, de questões inerentes à produção, à distribuição e à recepção a reflexões estéticas, culturais, históricas e sociais, da interface com os demais suportes audiovisuais ao diálogo cada vez mais crescente com o cinema de outros países latino-americanos.

Não importa se dispersa nas várias sessões que compõem este livro – “Os gêneros cinematográficos na América Latina”, “Indústria e recepção”, “Cinema, crítica e festivais”, “Tradição e transformação de narrativas documentais”, “Leitura de filmes”, “Cinema: primeiras décadas”, “A expressividade poética no cinema”, “Sobre autores e espectadores”, “Cinema, televisão e outras mídias: interlocuções”, “Cinema, transculturalidade, globalização”, “Interseções” –, a reflexão sobre o cinema e o audiovisual brasileiros, constante em todas as publicações desta associação, é o foco central ou circunstancial de praticamente 46% dos trabalhos selecionados, o que não deixa de ser auspicioso nesse processo de consolidação de um pensamento cinematográfico crítico em nosso País, para o qual a **SOCINE** vem contribuindo desde sua fundação.

Os organizadores



Cinema: primeiras décadas



Crosscutting, uma linguagem programada¹

André Gaudreault (Université de Montréal) e Philippe Gauthier

(Université de Lausanne/Université de Montréal)²

Pesquisas sobre montagem, a partir da conferência de Brighton, em 1978, tornaram claras algumas das características específicas da sua emergência, particularmente com respeito ao advento do *crosscutting* e outras técnicas discursivas relacionadas a ele. Embora, agora saibamos que o recurso ao *crosscutting* no primeiro cinema não se limitava a filmes de perseguição ou cenas de salvamento, ainda há muito a ser feito para identificar as várias circunstâncias narrativas que deram origem à relativa proliferação da técnica no período entre 1908 e 1912. Para o novo historiador pós-Brighton, já está bem estabelecido que D. W. Griffith não “inventou” o *crosscutting*. Mais exatamente, ele *desenvolveu* e *sistematizou* esse método de construção filmica, que existia muito antes dele, como demonstram os estudos históricos dos últimos vinte ou trinta anos. Em nossa opinião, entretanto, duas coisas, de modo geral, tornam esses estudos problemáticos, como descreveremos em detalhes a seguir. Em primeiro lugar, pequenas lacunas são aparentes nos meios utilizados para explicar a emergência do *crosscutting*. Infelizmente, os acadêmicos evitaram, por exemplo, analisar e discutir os filmes menos conhecidos, porém importantes do ponto de vista crítico. Gostaríamos de tentar, aqui, preencher essas lacunas e examinar alguns dos filmes que foram omitidos ou negligenciados, sem, é claro, qualquer pretensão de solucionar todos os problemas de forma definitiva.

Não há ainda nenhuma tentativa, pelo que sabemos, de inventariar todos os exemplos conhecidos de *crosscutting* antes que Griffith começasse a dirigir filmes, em junho de 1908, e de relacionar esses filmes entre si, tanto histórica quanto teoricamente. Essa é a nossa ambição neste trabalho, no qual investigaremos essa técnica de montagem e colocaremos em questão os dogmas teóricos e as conclusões de sua definição clássica. Também tentaremos descrever, o mais precisamente possível, o contexto predominante no qual o *crosscutting* se desenvolveu quando Griffith tomou seu lugar atrás das câmeras. Para que isso seja feito, daremos atenção especial aos vários casos de *crosscutting* encontrados nos filmes realizados por ele nos primeiros meses de sua carreira. Claramente, se obtivermos sucesso, deveremos basear nossa discussão em definições estritas das técnicas de montagem a serem descritas aqui. Como o leitor descobrirá, aplicar essas definições terá um papel essencial na identificação dos diversos pontos cegos da teoria contemporânea. Esses pontos cegos são tão numerosos que a lista de filmes, que são considerados supostos exemplos de *crosscutting* por historiadores do cinema de todas as linhas e gerações, contém um número muito grande de títulos, os quais, como demonstraremos, não parecem ser exemplos verdadeiros da técnica em questão. Além disso, existem vários exemplos de *crosscutting* em filmes realizados antes de 1909, raramente citados pelos historiadores. Esses filmes são pouco conhecidos, é verdade, mas são exemplos interessantes da técnica e trazê-los à luz possibilitará basear nosso entendimento em novas informações. Sobre outros filmes do mesmo período escreveu-se largamente e eles são, por isso, mais bem conhecidos pela comunidade de acadêmicos que trabalham na área. Entre esses filmes está principalmente uma produção da Pathé que funciona como a árvore que esconde a floresta: *A narrow escape (Le médecin du château, {março} de 1908³)*, realizado poucos meses antes de Griffith tornar-se diretor de cinema.

Aparentemente desconhecido pelos historiadores da geração de Jacobs, Sadoul e Mitry, *A narrow escape* chamou a atenção dos estudiosos atuais, provavelmente devido à estrutura canônica da sua montagem e pelo fato de ter

sido realizado muitos meses antes de *The lonely villa* (Griffith, junho de 1909)⁴. Um verdadeiro precursor do *locus classicus* de Griffith (um pedido de socorro com muita tensão, a proximidade da ameaça, o salvamento no último instante), *A narrow escape* tornou-se, segundo alguns, o elo perdido para explicar a gênese do *crosscutting* no cinema. Outros títulos sem nenhuma afinidade com o *locus classicus*, contudo, e sem qualquer forma de suspense, também merecem ser examinados com especial atenção, como veremos.

Parece-nos que, se quisermos compreender o advento do *crosscutting*, é importante, para começar, estabelecermos um certo número de distinções fundamentais. Sugeriremos, portanto, uma nova tipologia das espécies de *crosscutting* no primeiro cinema. A primeira distinção é a que deve ser estabelecida entre alternância e *crosscutting*. A *alternância* é uma configuração discursiva cuja *forma mínima é a recorrência de cada termo em duas séries*. Em outras palavras, é possível falar em *alternância* quando apenas um dos termos recorre (A-B-A). No mínimo, a *alternância* requer que cada *série* se repita (A-B-A-B).

O *crosscutting*, por sua vez, é apenas uma das *formas* do que chamamos, para adotar um termo proposto há algum tempo por David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, *alternating editing* [montagem alternante], uma forma mais elevada e mais abrangente do que o *crosscutting*⁵. A outra famosa forma de *alternating editing* é aquela conhecida na França como *montage parallèle*⁶. Essa categoria diz respeito a um tipo de montagem que alterna duas *séries* de motivos, transmitindo alguma forma de *paralelismo* a duas situações cuja *relação temporal* entre si *não é pertinente*⁷, diferentemente da situação que se encontra no *crosscutting*, no qual cada *série* de eventos é supostamente revelada ao mesmo

tempo no universo narrativo sugerido pelo filme⁸. Metz (1974, p. 128-29) oferece uma definição desse recurso que, dada sua grande clareza, merece ser citada aqui:

A montagem apresenta alternadamente duas ou mais *séries* de eventos de tal modo que dentro de cada *série* as relações temporais são consecutivas, enquanto, nas *séries* tomadas como um todo, a relação temporal é de simultaneidade (o que pode ser expresso pela fórmula: “Alternância de imagens igual a simultaneidade de ocorrências”).

A distinção entre *eventos simultâneos* e *relações temporais não pertinentes* (ou entre o que os estudiosos de língua francesa chamam *montage alterné* por um lado e *montage parallèle* por outro) não é estabelecida do mesmo modo na literatura de língua inglesa (é por isso que usamos acima a expressão francesa *montage parallèle*). Estudiosos anglófonos que desejam descrever um exemplo de *montage parallèle* podem, é claro, utilizar a expressão *parallel editing*, mas o problema é que o uso tradicional inglês também admite o termo *crosscutting* para transmitir a mesma ideia. E pior ainda, os estudiosos de língua inglesa podem utilizar ambas as expressões (*parallel editing* e *crosscutting*) igualmente para descrever uma ocorrência de *montage alterné*. Na tentativa de eliminar o óbvio risco de confusão, em 1985, Bordwell, Staiger e Thompson (p. 48) propuseram que se reservasse o termo *crosscutting* para *montage alterné* e o uso de *parallel editing* para os casos de *montage parallèle*, propondo implicitamente com isso que o inglês copiasse o francês: “Se a simultaneidade temporal não é pertinente para as séries, a montagem pode ser chamada ‘*parallel*’ editing; se as séries forem tomadas como temporalmente simultâneas, então temos o *crosscutting*”⁹.

Essa proposta, entretanto, não foi amplamente adotada e encontrou até mesmo certa oposição, como demonstra este comentário de Tom Gunning (1991, p. 126), que se encontra em seu livro sobre Griffith, em que ele se refere a comentários anteriores de Eileen Bowser sobre a questão:

David Bordwell utiliza o termo *crosscutting* para incluir o que estou descrevendo [“as ações mostradas alternadamente são transmitidas como se ocorressem simultaneamente em diferentes lugares, muitas vezes em locais bastante distantes”], reservando o termo *parallel editing* para se referir à alternância na qual as relações temporais não são pertinentes (isto é, contrastes ideológicos ou comparações)... Entretanto, isso introduz novas definições para termos antigos e concordo com Eileen Bowser quando ela afirma que essa prática pode apenas levar à confusão¹⁰.

De fato, de acordo com Eileen Bowser (1990, p. 58), *parallel editing* é equivalente a ambas as expressões, ao que os estudiosos franceses denominam *montage alterné* e, *ao mesmo tempo*, ao que eles também denominam *montage parallèle*: “Deve-se observar que, pelo menos desde os anos 1930, o termo *parallel editing* tem sido utilizado para expressar ambas as funções, e especialmente para o tipo de corte que Bordwell e Thompson chamaram *crosscutting*”.

Em resumo, antes da proposta dos autores de *The classical Hollywood cinema*, não havia, segundo nossos conhecimentos, termos em inglês para descrever, *especifica e separadamente*, *montage alterné* e *montage parallèle*¹¹. É verdade que exemplos empíricos de *montage parallèle* não são tão frequentes quanto poderíamos ser levados a acreditar baseados no lugar que ela ocupa na teoria do cinema francesa. Realmente, como Bordwell, Staiger e Thompson (1985, p. 48, 211) observam: “No cinema clássico de Hollywood, *parallel editing* [*montage parallèle*] é claramente uma alternativa pouco provável, na medida em que enfatiza relações lógicas em vez da causalidade e da cronologia”. Como resultado, prosseguem os autores: “A narrativa clássica raramente depende por inteiro da construção paralela... De modo geral, *parallel editing* [*montage parallèle*], com suas linhas não simultâneas de ação, foi também rara na produção cinematográfica americana desde seus primeiros anos”.

Pode-se imaginar que a natureza relativamente “disnarrativa” da *montage parallèle* seja responsável por sua raridade no cinema clássico, o que resultou em sua pouca teorização, pelo menos por parte dos estudiosos americanos.

De modo semelhante, a raridade empírica de algumas formas de alternância explica, em parte, o relativo silêncio de historiadores e teóricos sobre elas. Não há uma expressão aceita e reconhecida, seja em francês ou em inglês, para o que poderíamos chamar “montagem alternada com uso de *flashbacks*”¹². O termo *parallel* (paralela), além disso, dada sua natureza altamente polissêmica, é, em parte, responsável pela imprecisão encontrada na teoria do cinema anglo-americana. Quando vemos a expressão *parallel editing* em um texto é bastante legítimo imaginar se o autor quer dizer:

1. que a montagem mistura dois eventos *que acontecem em paralelo* e, desse modo, simultaneamente – ou
2. que a montagem mistura duas séries de eventos, estabelecendo *uma espécie de paralelo* entre os temas de cada uma, sem que se faça referência à sua relação temporal.

Como o leitor pode observar, a situação é relativamente complexa; o que o falante de língua inglesa deve fazer? O significado tradicional de *crosscutting* e *parallel editing* determina que essas duas expressões não apenas são completamente intercambiáveis, mas também que elas podem ser empregadas para descrever o que, para o falante de língua francesa, é uma coisa (*montage alterné*) e, de certo modo e em alguns aspectos, o seu contrário (*montage parallèle*). Ao falante de língua inglesa que opta por respeitar a tradição é negado o acesso a uma expressão inequívoca, utilizada estritamente com o propósito de descrever um tipo de “montagem que reúne e entrelaça dois ou mais temas alternados, sem [que haja] uma relação precisa (seja ela temporal ou espacial)... a eles atribuída”, conforme Metz (1974, p. 125) a descreve – ou que os falantes de língua francesa chamam somente *montage parallèle*. Mas se, pelo contrário, o falante de língua inglesa decide adotar a proposta de Bordwell, Staiger e Thompson, ele se arrisca, já que não consegue compreender, criando certo grau de confusão ao dar nova definição a um termo antigo.

Apesar de tudo isso, acreditamos que seria melhor, e até essencial, que houvesse um termo em inglês, ao menos para os propósitos de nossa pesquisa atual, para descrever inequivocamente a técnica indicada pelo termo francês *montage parallèle*. Propomos, desse modo, o emprego da expressão *comparative editing* [montagem comparativa] que, em nossa discussão a seguir, e mais especificamente em uma fase mais avançada de nossa pesquisa, descreverá a forma de *alternating editing* à qual os estudiosos de língua francesa se referem quando utilizam a expressão *montage parallèle*. Respeita-se, assim, o uso estabelecido em inglês, que sustenta que as expressões *parallel editing* e *crosscutting* podem ambas ser utilizadas para descrever a técnica de *montage alterné*. E também se respeita a tradição teórica francesa (e principalmente o trabalho de Metz), que possui uma expressão para cada um desses dois tipos de montagem.

Em resumo, nossa nomenclatura, que mistura *alternating editing*, *parallel editing* (ou *crosscutting*, sendo ambos sinônimos) e *comparative editing*, é bastante adequada para os vários tipos de usos reconhecidos pela maioria dos estudiosos francófonos e não deveria entrar em choque com quem quer que seja. A Tabela I resume a situação acima descrita:

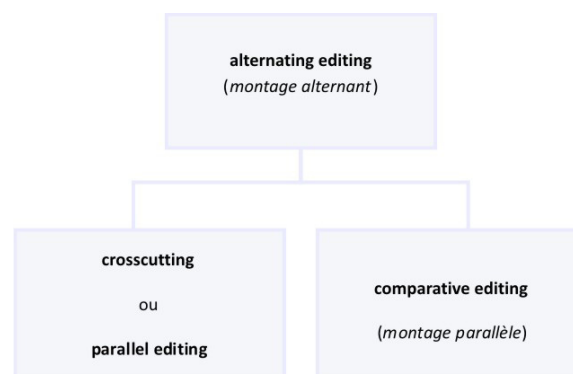


Tabela I

É importante notar que essas duas formas de *alternating editing*, *crosscutting* (ou *parallel editing*) e a que designamos *comparative editing*, não são as únicas formas possíveis.

As primeiras ocorrências de crosscutting

As questões levantadas até este ponto, neste texto, habilitam-nos a estabelecer um certo número de dados relativos aos princípios da montagem fílmica, a qual emprega várias “configurações de alternância”. Na medida em que agora estamos equipados com uma nova nomenclatura, que nos proporciona uma ideia mais clara sobre as questões teóricas e categóricas que a alternância no cinema propõe, podemos proceder ao exame de nosso *corpus*, que é formado pelos primeiros filmes da história do cinema, os quais contêm exemplos de *crosscutting* (ou *parallel editing*¹³) identificados com data, e incluindo, é claro, os primeiros filmes de Griffith¹⁴. Isso nos dá um total de 28 filmes realizados entre 1906 e 1909 (ver filmografia anexa)¹⁵.

Um primeiro aspecto que esse corpo de filmes revela é que o uso do *crosscutting* não se limita apenas às cenas de salvamento, a despeito do que se pode presumir. Realmente, existe um certo número de “programas narrativos”¹⁶ cuja história subjacente necessariamente pressupõe alguma forma de “multiplicação” da ação (o que Metz chamou, em francês, *bifidation narrative*, que ganhou a tradução de *narrative doubling* [narrativa múltipla]¹⁷). No cinema, qualquer clivagem da ação geralmente envolve o recurso a um processo discursivo (um dos quais, é claro, é o *crosscutting*) para solucionar o problema relativamente difícil de ter que mostrar *duas* (ou mais) linhas distintas de ação em *uma* única tela¹⁸. Valeria a pena, portanto, observar mais de perto os vários tipos de programas narrativos adotados pelos *kinematographers* (como eles eram frequentemente chamados na época) de modo a estudarmos as estruturas espaciotemporais subjacentes a eles e examinar detalhadamente as relações que existem entre todos os seus actantes. Para realizarmos esse objetivo, descreveremos a trama dos filmes de nosso *corpus* e os dividiremos de uma maneira que nos ajudará a compreender melhor as várias narrativas e/ou questões da linguagem fílmica que têm sido levantadas até este ponto na história do cinema.

Os primeiros filmes de Griffith

Observaremos agora os primeiros filmes de Griffith como uma forma de estabelecermos o estado do *crosscutting* quando ele começou sua carreira de cineasta. Vamo-nos limitar, em grande parte, ao seu primeiro ano como realizador, o que se iniciou por volta de junho de 1908, com seu primeiro verdadeiro filme como diretor, *The adventures of Dollie*, e estendeu-se até meados de junho de 1909, quando ele filmou seu famoso *The lonely villa*. Durante esse período de um ano, Griffith realizou um total de 116 filmes¹⁹. Destes, examinaremos aqueles cuja trama dá origem a alguma forma de *crosscutting*, de acordo com nossa definição acima apresentada. O que nos dá um total de dezoito títulos²⁰. Dividimos primeiramente esse período de um ano em duas partes iguais. Dentro de cada um desses grupos de filmes, selecionaremos, então, aqueles cujas histórias empregam o “salvamento no último instante”. A Tabela II sintetiza essas divisões:

	Subperíodo 1 (meados de junho de 1908 a meados de dezembro de 1908)	Subperíodo 2 (meados de dezembro de 1908 a meados de junho de 1909)	Total (durante todo o período de onze meses)
Filmes de salvamento	3	8	11
Outros filmes	4	3	7
Número total de filmes com o uso de <i>crosscutting</i>	7	11	18

Tabela II - *Crosscutting* nos primeiros filmes de Griffith

Dos dezoito em que o *crosscutting* é utilizado, onze têm uma trama derivada do programa narrativo do salvamento no último instante²¹. Esse programa, portanto, está bem representado aqui (contabilizando 60% do número total de filmes).

Quando olhamos para os dados por subperíodo, evidencia-se que essa proporção aumenta de um subperíodo para o outro. No primeiro subperíodo (meados de junho a meados de dezembro de 1908), o salvamento no último instante, na forma de *crosscutting*, está presente em um número limitado de casos: três filmes entre sete ou 43%²². No segundo grupo (meados de dezembro de 1908 a meados de junho de 1909), entretanto, a proporção é maior do que 66% (oito filmes entre doze)²³. Algo parece ter acontecido no final de 1908 e início de 1909. De fato, naquele momento uma grande proporção de filmes empregou salvamentos no último instante: seis dos sete filmes com salvamento, no segundo grupo, datam deste curto período de dez semanas (meados de dezembro de 1908 até meados de fevereiro de 1909). Dos filmes com salvamento, no segundo subperíodo, somente *The drive for a life* – que data de março de 1909, embora sua produção tenha começado em janeiro – e *The lonely villa* foram exibidos pela primeira vez fora desse período.

Decerto essas estatísticas são relativas, especialmente na medida em que não é sempre fácil distinguir entre o que é um salvamento no último instante e o que não é. Aqui devemos oferecer algumas indicações sobre como vemos a estrutura subjacente do programa narrativo em questão. Histórias que empregam salvamentos no último instante geralmente procedem como se segue: um actante-salvador tenta salvar um actante-ameaçado de uma situação crítica provocada por um actante-ameaça. A partir de uma perspectiva cronológica, o programa supõe que há uma *agressão inicial por parte do actante-ameaça, seguida de um pedido de socorro ao actante-salvador por parte do actante-ameaçado e, finalmente, o salvamento no último instante do actante-ameaçado por parte do actante-salvador*²⁴. Para que a situação seja a mais dramática possível, o actante-ameaçado deve estar localizado em *disjunção proximal* ao actante-ameaça de modo a estar diretamente ao alcance deste último. Por outro lado, o actante-salvador está normalmente em *disjunção distal* em relação ao actante-ameaçado que deseja salvar²⁵. Esse é o caso de *The lonely villa*, cuja montagem é representativa da alternância sistemática entre os três actantes normalmente envolvidos nos

salvamentos no último instante. Primeiramente, o pai (que se tornará o actante-salvador) está com sua esposa e seus filhos (os futuros actantes-ameaçados). Logo ele é chamado para deixar a casa (um bom exemplo de multiplicação narrativa) e, durante sua ausência, ladrões (os actantes-ameaças) atacam a mulher e as crianças (os actantes-ameaçados). Então, vem o pedido de socorro e o pai (o actante-salvador) deve vir para salvá-los. Um exemplo emblemático de *crosscutting*, *The lonely villa* é um excelente exemplo do programa narrativo “salvamento no último instante” e um caso exemplar do famoso uso do suspense por parte de Griffith.

Conforme sublinhamos acima, por vezes é difícil determinar quando um filme é um filme de salvamento e quando não o é. Um bom exemplo disso é um filme do primeiro subperíodo, *Behind the scenes* (setembro de 1908), cujo programa narrativo pode dar a ilusão de estar bem próximo de um salvamento no último instante. E já não é esse o caso: embora o filme contenha um actante-ameaçado (a criança doente) e, até certo ponto, um actante-ameaça (a doença da criança), não há nenhum traço de um actante-salvador. Realmente, a criança doente não pode ser salva: ela sofre de uma doença incurável e até mesmo o médico presente ao seu lado na cama parece ser incapaz de ajudá-la. O drama do filme reside no fato de que a mãe, enquanto sua filha está praticamente às portas da morte, é obrigada a sair para o trabalho (ela é uma dançarina e o “*show* tem que continuar”). A meta do programa narrativo desse filme não é criar suspense, mas, sim, *pathos*.

Um programa narrativo, além disso, não é uma camisa de força, e todos os filmes têm certo grau de liberdade em relação à estrutura canônica do programa neles adotada. Em decorrência da complexidade de sua estrutura, o salvamento no último instante é adaptado facilmente a todos os tipos de situações. Em *The honor of thieves* (janeiro de 1909), por exemplo, o actante-ameaçado e o actante-salvador assumem a forma do mesmo personagem: ameaçada pela presença de uma vela (o actante-ameaça), que poderia incendiar a pira sobre a qual ela se encontra, Rachel (o actante-ameaçado) liberta-se de suas correntes (tornando-se

com isso o actante-salvador) e, então, domina os ladrões que a haviam amarrado. Em *The cord of life* (janeiro de 1909), o actante-ameaça para uma criança (o actante-ameaçado) é sua própria mãe (sem que ela se dê conta disso, é claro): a mãe (o actante-ameaça) começa a abrir uma janela à qual está presa uma corda em que sua criança (o actante-ameaçado) está suspensa.

O actante-ameaça nem sempre assume a forma de um ator: ele pode ser um doce envenenado (*The drive for a life*, abril de 1909), uma armadilha mortal (*At the altar*, fevereiro de 1909) ou até simplesmente o frio terrível do inverno (*The golden louis*, fevereiro de 1909). Em *The drive for a life*, Harry (o actante-salvador) evita que sua noiva (o actante-ameaçado) coma doces envenenados (o actante-ameaça). Em *At the altar*, um policial (o actante-salvador) desarma um dispositivo mortal (o actante-ameaça) na igreja onde Grigo e Minnie (os actantes-ameaçados) estão se casando. Finalmente, em *The golden louis*, em uma fria noite invernal (o actante-ameaça), um jogador de sorte (o actante-salvador) procura por uma garotinha (o actante-ameaçado) que lhe havia emprestado uma moeda de ouro.

Os filmes pré-Griffith

Também submetemos a outra parte de nosso *corpus* a uma análise semelhante àquela que acabamos de efetuar sobre os filmes de Griffith. Essa segunda parte do *corpus* é constituída por filmes realizados antes de meados de junho de 1908 (data do primeiro filme de Griffith como diretor) que contêm ocorrências de *crosscutting*. O primeiro filme de nossa lista data de março de 1906. Assim, apesar do grande número de filmes que examinamos para levar adiante este estudo (alguns milhares de títulos), *não conseguimos encontrar qualquer ocorrência de crosscutting antes daquela data*, conforme definimos no início deste texto²⁶. Certamente, antes de 1906, houve casos de *alternating editing*, mas de uma forma diferente em relação aos dois tipos que descrevemos na primeira parte deste trabalho (*crosscutting* e *comparative editing* – ver Tabela I). Conseguimos

identificar um total de dez filmes durante esse período de aproximadamente vinte e oito meses (de março de 1906 a meados de junho de 1908), os quais se ajustaram aos nossos critérios e os dividimos em dois grupos praticamente iguais. A Tabela III resume nossas descobertas:

	Subperíodo 1 (março de 1906 a abril de 1907)	Subperíodo 2 (maio de 1907 a junho de 1908)	Total (para todo o período de 28 meses)
Filmes de salvamento	0	1	1
Outros filmes	5	4	9
Número total de filmes com o uso de <i>crosscutting</i>	5	5	10

Tabela III — *Crosscutting* nos filmes pré-Griffith

Um ponto essencial a ser destacado sobre esta tabela é que, nessa pequena amostra de títulos, *há somente um filme com salvamento no último instante*. Os primeiros *kinematographers* certamente utilizaram o *crosscutting* antes de meados de junho de 1908, mas devemos presumir, à luz de nossos dados, que os filmes de Griffith foram o principal lugar da combinação entre *crosscutting* e salvamento no último instante, no *corpus* de “primeiros filmes”²⁷. Embora possa não ter dado início a essa combinação, ele a sistematizou. Isso confirma, com uma base mais sólida e mais bem documentada do que aquela que esteve disponível até agora (pelo menos esse é o nosso objetivo), o que muitos historiadores do cinema contemporâneo já haviam concluído algum tempo atrás. Além disso, antes de Griffith, a combinação *crosscutting*/salvamento no último instante era muito mais rara do que poderíamos acreditar inicialmente (uma vez que nos limitamos a uma definição estrita de *crosscutting*): *apenas A narrow escape* (março 1908)²⁸, de acordo com os critérios que estabelecemos, contém essa combinação.

Nesse filme, um médico, chamado à cabeceira de um paciente, deve voltar correndo para a sua casa, quando descobre que dois ladrões atacaram sua família. Essa sequência do filme da Pathé, com a agressão inicial e o pedido de socorro, é um bom exemplo de *crosscutting*. A primeira dessas duas sequências é um caso muito mais especial, que interliga, de uma maneira um tanto entusiasmada, dois eventos paralelos da história: quando os bandidos (série A: o actante-ameaça) atacam os membros da família (série B: o actante-ameaçado), estes entrincheiram-se em um quarto. A essa interligação de duas partes adiciona-se, no meio, um terceiro elemento (série C: o futuro actante-salvador). Essa sequência assume a forma de dois planos sucessivos comprimidos entre dois planos da série B, na forma A-B-C-B-A, mostrando o médico a caminho para atender o paciente doente²⁹. Observe-se também que a montagem da sequência do pedido de socorro (com cortes entre o médico e sua esposa que se falam por telefone) contém um exemplo bastante ortodoxo de *crosscutting*. A esposa (série A: o actante-ameaçado) fala com seu marido (série B: o actante-salvador) durante quatro planos sucessivos: A (final do plano 17), B (plano 18), A (plano 19), B (plano 20)³⁰. A próxima sequência, porém, que é a do salvamento em si (o actante-salvador encaminha-se em direção ao actante-ameaçado), não contém nenhuma forma de *crosscutting*. Diferentemente da típica cena de salvamento de Griffith, a câmera não retorna ao local do crime depois do pedido de socorro. Após desligar o telefone, o médico se torna um mero “agente de continuidade” (GAUDREULT & KESSLER, 2002), que amarra os planos até a resolução final, quando as três linhas de ação repentinamente convergem em um único plano (número 26), no seu retorno para a casa: assim que os ladrões conseguem arrombar a porta que protegia a mulher e seu filho, o médico entra e os domina com a ajuda de dois guardas de caça. Conforme nossa análise mostra, o *crosscutting* utilizado neste filme – o qual, além disso, foi a razão para a sua popularidade entre os novos historiadores do cinema – ocorre não durante o salvamento em si, mas durante as cenas catalíticas que o colocam em movimento, a agressão e o pedido de ajuda.

Há um outro filme, realizado em 1906, que termina com um salvamento no último instante bastante diferente do tipo que discutimos; nesse outro tipo não encontramos, por exemplo, nenhum plano que isole o actante-ameaça. Esse filme, intitulado *The 100-to-one shot* (Vitagraph, julho de 1906), é citado frequentemente como o mais antigo exemplo de *crosscutting*. Este, pelo menos em nossa opinião, não é o caso, se aplicarmos critérios mais estritos do que a tradição nos transmitiu. O filme (que não incluímos, portanto, na Tabela III acima) mostra o herói correndo em direção à sua noiva, com o dinheiro que havia acabado de ganhar nas corridas de cavalos, com o objetivo de que ela e seu pai não sejam despejados. Se pensarmos sobre a corrida do herói até a sua casa como uma série A e o despejo da família como uma série B, o filme se torna uma sequência de quatro partes cuja estrutura é A-B-A-AB. Em nosso entender, essa estrutura não é suficiente para ser descrita como *crosscutting* (cuja estrutura canônica mínima é A-B-A-B)³¹. Em *The 100-to-one shot*, o segmento inicial A é construído com os planos 22 e 23 (o herói pula no primeiro táxi para ganhar tempo e corre para a casa da sua noiva). O segmento B constitui-se de um único plano, o de número 24 (na casa da noiva, oficiais de justiça se preparam para cumprir a ordem de despejo). O filme retrocede para a série A, no plano 25 (o táxi para em frente à casa e o herói corre para dentro dela). Finalmente, no plano 26, os dois eventos da história convergem (o herói chega com o dinheiro à casa de sua noiva na hora certa)³².

O que impede que essa configuração de planos seja um exemplo de *crosscutting* é a irrupção de um quarto segmento (AB), que transforma a série em A-B-A-AB e anula o processo de alternância iniciado pelos três primeiros segmentos (A-B-A) porque inclui, *em um único plano*, todos os três actantes (o actante-ameaçado, o actante-ameaça e o actante-salvador). Sendo assim, por extensão, ela inclui ambos os eventos da história. O que cria dúvidas em relação à natureza dessa sequência é que, *especialmente*, a sequência de quatro segmentos é um caso evidente de alternância sistemática (A-B-A-B), em que A é o – desvio – espaço do actante-salvador enquanto ele corre em direção ao espaço B, que corresponde à casa de sua noiva. A nosso ver, entretanto, essa

alternância entre espaços não é suficiente para admitirmos essa sequência como uma ocorrência de *crosscutting*. A alternância entre espaços desconectados é certamente uma condição necessária do *crosscutting*, mas ela não pode ser, de modo algum, suficiente por si mesma. Não devemos confundir alternância *espacial* com a alternância dos eventos. O que o quarto segmento do filme da Vitagraph mostra não é nem o evento A (a corrida do herói em direção à casa) nem o evento B (o início do despejo da família), mas, ao invés disso, um evento completamente diferente que resulta do encontro dos actantes dos dois eventos anteriores (tornando-o um AB): o herói paga os oficiais de justiça e comemora seu sucesso junto à noiva.

Além disso, parece-nos essencial que uma outra condição mínima de *crosscutting* se imponha: os cortes entre os planos devem de modo estrito e inequívoco ser motivados pela narrativa e de modo algum pela ação³³. Para que um corte seja, de fato, narrativo, o movimento do evento A para o evento B não deve ter nenhuma motivação profilmica. Em *The 100-to-one shot*, isso verifica-se no corte inicial entre o segmento A e o segmento B (do herói no táxi aos oficiais de justiça executando o despejo) e no corte entre o segmento B e a ocorrência final do segmento A (dos oficiais de justiça volta ao herói no táxi). O corte final, porém, entre o terceiro segmento (a segunda ocorrência do segmento A, quando o herói chega frente à casa e se prepara para entrar) e o quarto (segmento AB: o pai e a filha recebendo o herói, cuja chegada põe fim ao despejo), baseia-se na ação: a câmera meramente segue o herói enquanto ele se lança para dentro da casa.

Retomemos a Tabela III e seu pequeno grupo de dez filmes. Até agora discutimos apenas o filme *A narrow escape* (sendo que *The 100-to-one shot* foi excluído de nosso *corpus*). Devemos agora tratar dos nove filmes restantes e estabelecer o *status* de cada um deles em relação ao *crosscutting*. A primeira observação geral a ser feita é que, no início, esse recurso de montagem não foi preponderante nas situações dramáticas e não foi utilizado para criar suspense. De fato, há *apenas um* filme “dramático”, produzido pela empresa francesa Pathé³⁵, no primeiro grupo de filmes, realizado entre março de 1906 e abril de 1907

inclusive. Esse filme foi outro de uma série de *remakes* da adaptação da peça de André de Lorde acima discutida. Intitulado *Terrible anguish* (*Terrible angoisse*, Pathé, {março} 1906), ele mostra dois ladrões assaltando uma casa burguesa. Desesperada, a esposa tenta telefonar para seu marido, que mais cedo havia deixado sua casa a negócios. O que indica que os dois eventos são simultâneos é o modo como o filme faz o corte entre a mulher e seu marido falando-se ao telefone. A esposa pede socorro ao marido (série A) enquanto este a escuta (série B); a sequência prossegue A (fim do plano 5), B (planos 6-7), A (plano 8), B (plano 9)³⁶. Os assaltantes, então, irrompem e estrangulam a mulher. O marido escuta, impotente, o trágico evento, com a orelha colada ao receptor. O pedido de socorro, desse modo, chega a um final abrupto, sem que o marido tenha a esperança de salvar sua esposa. A narrativa subjacente desse filme não pode ser descrita como um “salvamento no último instante” pelo simples fato de que não há salvamento.

Os outros quatro filmes desse subperíodo são *scènes comiques* [cenas cômicas]³⁷. No início, o *crosscutting* foi utilizado para efeitos cômicos e não dramáticos. Em *Spot at the phone* (*Médor au téléphone*, Pathé, {janeiro} 1907), um homem esquece seu cão em uma agência de correio e lhe telefona de um café. Uma sequência de *crosscutting* de seis planos consecutivos (do 6 ao 11)³⁸ se alterna entre o cão, na agência do correio, e seu dono no café. Embora as conversações telefônicas em *A narrow escape* e *Terrible anguish* aumentem “o suspense e o envolvimento dos espectadores na ação do filme”, conforme Eileen Bowser (1985, p. 220) relata, as intenções do diretor em *Spot at the phone* são completamente diferentes. A conversação entre Médor e seu dono pode produzir somente risadas. De fato, nos planos 9 e 11, o cão literalmente está com seu focinho no receptor, levando-nos a acreditar que está falando com o dono. A cena termina quando o cão deixa a agência de correio e vai ao encontro de seu dono no café.

O filme da Pathé *I fetch the bread* (*Je vais chercher le pain*, Pathé, {maio} 1906) é outro exemplo de *crosscutting* em uma fita cômica. Ao perceber que não há mais pão, um companheiro de mesa em um jantar festivo sai para comprá-lo. Depois de comprar o pão, ele para em vários lugares ao longo do caminho para

beber. De volta ao jantar, as pessoas começam a ficar impacientes e mandam um segundo convidado para comprar mais pão. Incapaz de resistir, ele também para ao longo do caminho para matar sua sede. Após uma sequência de *crosscutting* que dura mais de doze planos (do 6 ao 18)³⁹, na qual vemos cada um dos dois convivas em uma sucessão de diferentes cafés, eles acabam se encontrando.

Em *{A bettor taken for a madman}* (*Un parieur pris pour un fou*, Pathé, {maio} 1906), um falso artista aposta com o dono de uma hospedaria que este não consegue imitar o pêndulo de um relógio durante uma hora. Logo depois que o dono da hospedaria assume sua posição de pêndulo, sua esposa o encontra e, acreditando que ele está louco, se prepara para espalhar a notícia na cidade. Uma sequência de *crosscutting* (do plano 4 ao 18) se alterna entre o falso artista tentando fazer com que o dono da hospedaria perca a concentração (série A) e a mulher correndo pelas ruas da cidade (série B)⁴⁰. Em cada um desses dois eventos da história, um elemento diegético indica o avanço do tempo: na hospedaria, o ponteiro dos minutos do relógio avança por cinco ou dez minutos a cada mudança de tomada, enquanto a multidão que acompanha a mulher do lado de fora aumenta.

Finalmente, no filme *Bobby and his balloon* (*Toto aéronaute*, Pathé, {novembro} 1906), quando Toto parte em seu balão de ar quente, sua mãe sobe no primeiro carro que encontra e sai atrás dele. Durante a perseguição, uma sequência de *crosscutting* mostra Toto lançando objetos em cima dos transeuntes que estão abaixo (série A) e sua mãe a correr no carro (série B)⁴¹.

Devemos observar aqui que todos esses filmes foram produzidos pela empresa francesa Pathé. Ao que parece, isso corrobora a hipótese de um dos presentes autores, de que o surgimento dessas novas técnicas de montagem pode ser atribuído ao fato de que a Pathé não tinha laços institucionais fortes com qualquer *série cultural* e que ela não dispunha de nenhum cânone ou programa estético para manter (diferentemente dos irmãos Lumière, por exemplo, que apresentaram a série “fotografia”, ou Méliès, que apresentou a série “entretenimentos de palco”)⁴².

O número de produções em que foi empregado o *crosscutting*, no segundo grupo de filmes da Tabela III (maio de 1907 a junho de 1908 inclusive), é o mesmo do primeiro grupo: cinco. Dois desses filmes do segundo grupo são comédias: *Janitor's tea party* (*Thé chez le concierge*, Gaumont, {maio} 1907) e *Runaway horse* (*Le cheval emballé*, Pathé, {janeiro} 1908). Em *Runaway horse*, em uma sequência de *crosscutting* entre os planos 3 e 13⁴³ são feitos cortes entre as imagens de um cavalo puxador de carroça comendo um saco de aveia em frente a um edifício e o entregador subindo as escadas para fazer uma entrega. O filme da Gaumont, *Janitor's tea party*, também contém cortes entre os espaços interior e exterior, de novo para efeitos cômicos. Do plano 5 ao 15⁴⁴ há um corte sistemático entre o cômodo do porteiro e o lado de fora do edifício. Enquanto o porteiro e seus convidados comemoram, os moradores do prédio tocam a campainha em vão, impossibilitados de entrar porque o barulho dos convivas encobre o som da campainha.

Os outros três desse grupo são filmes dramáticos, inclusive *A narrow escape*, que discutimos acima. Sobre um dos outros dois, que se intitula *The mill girl* (Vitagraph, setembro de 1907), Eileen Bowser (1990, p. 60-61)⁴⁵ escreveu uma análise detalhada, à qual remetemos o leitor. Nesse filme, bandidos a serviço de um amante enciumado são enviados para eliminar um rival que está dormindo. Deitado em sua cama, ele ouve (série A) os conspiradores prepararem o ataque do lado de fora do quarto (série B)⁴⁶.

Nosso último título, um filme dinamarquês intitulado *A drama from the age of chivalry, or For a woman's sake* (*Et Drama fra Riddertiden, eller For en Kvindes Skyld*, Nordisk, {agosto} 1907), também retrata um pretendente ciumento. A montagem desse filme é um caso muito especial, pois cria dois segmentos de *crosscutting* que mostram a mesma ação a partir de diferentes pontos de vista. Em um castelo medieval, um homem que tenta unir-se à sua amada é assassinado por uma pretendente rejeitada. O primeiro segmento mostra a mulher amarrando lençóis para fazer uma corda (série A). Ela amarra uma ponta à janela e joga

a corda para que seu amante suba. Um andar abaixo, a pretendente rejeitada vê a corda cair bem em frente ao seu nariz e pega sua espada para cortá-la (série B). Nossa análise da alternância desse primeiro segmento apresenta a estrutura A-B-A-B-A-B. O segmento seguinte mostra a ação pela segunda vez, com uma estrutura A-B-A-B-A: o amante chega ao castelo, escala a parede e, então, precipita-se para a morte (série A) enquanto a mulher atira-lhe os lençóis amarrados, observa-o ao subir a parede e é tomada de horror pela queda dele (série B). Entretanto, há muitas incertezas em torno da montagem da versão⁴⁷ que conseguimos ver para que pudéssemos chegar a qualquer conclusão definitiva sobre este filme tão singular⁴⁸.

Como o leitor deste texto pode confirmar, é possível agora, graças aos recentes desenvolvimentos na pesquisa sobre o primeiro cinema, investigar o desenvolvimento de um dispositivo tão importante como o *crosscutting*. Naturalmente, há muito ainda a ser feito a esse respeito: a *alternating editing* é uma complexa configuração cujo grande número de dispositivos a teoria do cinema talvez ainda não tenha identificado de todo e definido com clareza. Esperamos retornar a esse tópico e examinar, em particular, a montagem *switch-back* que, pelo menos de acordo com os comentários da época, foi marcante em alguns aspectos do *crosscutting* (com sua estrutura A-B-A em vez de A-B-A-B). Muitas ocorrências desse dispositivo podem ser encontradas nos primeiros filmes; exemplos incluem *The kleptomaniac* (Edison, 1905), o qual muitas vezes é visto – erroneamente, em nosso entender – como um exemplo de *crosscutting*, e *The cripple and the cyclist* (?, 1906).

O que tentamos apresentar aqui foi o estado da linguagem cinematográfica antes do surgimento de Griffith como cineasta, essencialmente em relação ao *crosscutting*. Devemos agora continuar a estudar essa técnica de montagem nos filmes de Griffith após o primeiro ano de sua carreira e também, conforme mencionamos acima, em trabalhos contemporâneos. Precisamos também tomar em consideração outras formas de alternância e tentar, primeiramente, atribuir-lhes

definições que sejam consistentes com a nova nomenclatura que apresentamos na primeira parte deste trabalho.

Apêndice: Filmografia

Diacronia do crosscutting (1893-1909)

A filmografia a seguir constitui-se de duas listas de filmes nos quais o *crosscutting* é utilizado no primeiro cinema: na primeira lista, estão os realizados *antes* de D. W. Griffith tornar-se um diretor em junho de 1908; na segunda, os filmados pelo cineasta no primeiro ano de sua carreira. Os autores do presente trabalho não conseguiram encontrar *qualquer outra ocorrência de crosscutting* – no sentido estrito do termo definido acima – no *corpus* de filmes que selecionaram durante o curso da pesquisa anterior.

N.B.: Os filmes estão elencados em ordem cronológica (pela data de sua primeira exibição pública).

1. Os filmes pré-Griffith: as primeiras ocorrências de *crosscutting*

Para determinar a data da primeira exibição de filmes que não são de Griffith, consultamos registros de produção e o trabalho de pesquisadores que nos ofereceram valiosas fontes de informação. Nossas principais fontes foram compilações de catálogo preparadas por Henri Bousquet (1996; 1993), para os filmes da Pathé, e o catálogo do American Film Institute (AFI). No entanto, por vezes, foi impossível determinarmos a data de um filme com precisão. Nesses casos, indicamos a data da primeira exibição conhecida entre chaves⁴⁹. O título de cada filme é dado inicialmente em inglês (conforme encontrado no catálogo do AFI) e, em seguida, em sua língua original, se essa não era o inglês⁵⁰. Para cada título, indicamos a instituição cuja cópia do filme consultamos.

Subperíodo 1 (março de 1906 a abril de 1907)

Março - 1906

- *Terrible anguish (Terrible angoisse, Pathé)*

Centre National de la Cinématographie (França)

Abril - 1906

- *I fetch the bread (Je vais chercher le pain, Pathé)*

Cineteca del Friuli (Gemona, Itália) (da série *More from the enchanted studio*)

- *{A bettor taken for a madman} (Un parieur pris pour un fou, Pathé)*

{Danish Film Institute}

Janeiro - 1907

- *Bobby and his balloon (Toto aéronaute, Pathé)*

British Film Institute (Londres)

- *Spot at the phone (Médor au téléphone, Pathé)*

Cinémathèque Royale (Bélgica)

Subperíodo 2 (maio de 1907 a junho de 1908)

Maio - 1907

- *Janitor's tea party (Thé chez le concierge, Gaumont)*

Centre National de la Cinématographie (França)

Agosto - 1907

- *A drama from the age of chivalry, or For a woman's sake (Et Drama fra Riddertiden, eller For en Kvindes Skyld, Nordisk)*
Museu de Arte Moderna (Nova Iorque)

Setembro - 1907

- *Mill girl (Vitagraph)*
Biblioteca do Congresso (Washington)

Janeiro - 1908

- *Runaway horse (Le cheval emballé, Pathé)*
Centre National de la Cinématographie (França)

Março - 1908

- *A narrow escape (Le médecin du château, Pathé)*
Centre National de la Cinématographie (França)

2. Primeiros filmes de Griffith

Para os filmes de D. W. Griffith, conseguimos oferecer as datas precisas de suas primeiras exhibições, fornecidas pelos volumes do *Griffith Project* (CHERCHI USAI, 2000a; 2000b). Todos os filmes de Griffith aos quais tivemos acesso estão na Biblioteca do Congresso, em Washington.

Subperíodo 1 (meados de junho 1908 a meados de dezembro de 1908)

Agosto - 1908

- *The greaser's gauntlet*
- *The fatal hour*

Setembro - 1908

- *Behind the scenes*
- *A smoked husband*

Novembro - 1908

- *After many years*
- *The guerrilla*
- *The song of the shirt*

Subperíodo 2 (meados de dezembro de 1908 a meados de junho de 1909)

Janeiro - 1909

- *The honor of thieves*
- *The cord of life*

Fevereiro - 1909

- *The golden louis*
- *At the altar*

Março - 1909

- *The Prussian spy*
- *The medicine bottle*

Abril - 1909

- *A drunkard's reformation*
- *The road to the heart*
- *The drive for a life*

Maio - 1909

- *The eavesdropper*

Junho - 1909

- *The lonely villa*

Referências bibliográficas

AFI Catalog Silent Film Database: acessível *on-line* no www.afi.com

BELLOUR, Raymond. "To alternate/to narrate (on *The lonedale operator*)". In: _____. *The analysis of film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000, p. 262-277.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. London: Routledge and Kegan Paul, 1985.

BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1896-1906*. S.l.p.: Henri Bousquet, 1996, v. 1.

_____. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1907-1908-1909*. S.l.p.: Henri Bousquet, 1993, v. 2.

BOWSER, Eileen. "Le coup de téléphone dans les films des premiers temps". In: GUIBERT, Pierre (org.). *Les premiers ans du cinéma français*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, p. 218-224.

_____. *The transformation of cinema, 1907-1915*. Berkeley: University of California Press, 1990.

_____. "Toward narrative, 1907: *The mill girl*". In: FELL, John L. (org.). *Film before Griffith*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1983, p. 31-43.

CHERCHI USAI, Paolo (org.). *The Griffith project. Volume I: films produced 1907-1908*. London: BFI Publishing, 2000a.

_____. *The Griffith project. Volume II: films produced January-June 1909*. London: BFI Publishing, 2000b.

GAUDREAU, André. "Detours in film narrative: the development of cross-cutting". In: ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (org.). *Early cinema: space, frame, narrative*. London: BFI Publishing, 1990, p. 133-150 [o texto é de 1979].

_____. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris-Québec: Armand Colin-Nota Bene, 1999 [a primeira edição é de 1988].

_____. "Temporality and narrative in early cinema (1895-1908)". In: FELL, John L. (org.). *Film before Griffith*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1983, p. 311-329.

_____. "Les vues cinématographiques selon Pathé, ou: comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme". In: MARIE, Michel; LE FORESTIER, Laurent (org.). *La firme Pathé Frères: 1896-1914*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004, p. 237-246.

ENGBERG, Marguerite. *Registrant over Danske Film, 1896-1914*. Copenhagen: Institut for Filmvidenskab, 1977.

GAUDREAU, André; KESSLER, Frank Kessler. "L'acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne". In: VICHI, Laura (org.). *The visible man. Film actor from early cinema to the eve of modern cinema*. Udine: Forum, 2002, p. 23-32.

GAUDREAU, André; JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan, 1990.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Semiotics and language: an analytical dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982 [a edição francesa é de 1979].

GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

_____. "Heard over the phone: *The lonely villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology". *Screen*, Oxford, v. 32, n° 2, 1991.

METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press, 1974 [a edição francesa é de 1968].

MOTTRAM, Ron. "The great northern film company: Nordisk Film in the American motion picture market". *Film History*, Indiana, v. 2, n° 1, 1988, p. 71-86

PERRON, Bernard. "Scène/hors-scène. L'alternance dans *Le médecin du château* (1908)". In: MARIE, Michel; LE FORESTIER, Laurent (org.). *La firme Pathé Frères: 1896-1914*. Paris: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004, p. 165-176.

SOPOCY, Martin. *James Williamson: studies and documents of a pioneer of the film narrative*. London- Madison: Associated University Presses-Fairleigh Dickenson University Press, 1998.

-
1. Tradução de Denise Durante. Revisão técnica de Mariarosaria Fabris.
 2. André Gaudreault e Philippe Gauthier escreveram este texto sob a égide do GRAFICS (Groupe de Recherche sur l'Avènement et la Formation des Institutions Cinématographique et Scénique), da Universidade de Montreal, financiado pelo Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC) e pelo Fonds Québécois pour la Recherche sur la Société et la Culture. GRAFICS é um membro do Centre for Research into Intermediality (CRI), da Universidade de Montréal. Os autores gostariam de agradecer a Dominique Noujeim por sua assistência durante a realização da pesquisa para a preparação deste texto. Os autores também ficam gratos aos estudantes que trabalharam no projeto "History and theory of configurations of alternation in cinematographic editing practices", financiado pelo Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC), Pierre Chemartin e Nicolas Dulac. Eles gostariam de agradecer também aos seguintes estudiosos por sua assistência: Richard Abel, Rick Altman, Eileen Bowser, Ben Brewster, Donald Crafton, Tom Gunning, Charlie Keil, David Levy, Charles Musser, Bernard Perron e Jan Ollson. Os autores agradecem igualmente aos arquivistas que tornaram possível o acesso aos filmes: Charles Silver e Ron Magliozzi, do Museu de Arte Moderna (Nova Iorque); Mike Mashon e Josie Walters-Johnston, da Biblioteca do Congresso (Washington); Éric Le Roy e Caroline Patte, do Centre National de la Cinématographie (França); Monique Faulhaber, da Cinémathèque Française (França); Luca Giuliani, da Cineteca del Friuli (Gemona, Itália); e Gabrielle Claes, da Cinémathèque Royale (Bélgica).
 3. Em decorrência do limitado período em exame, acreditamos ser prudente indicar o mês no qual os filmes que discutimos foram lançados. Nesse nível de trabalho, pode-se dizer que há uma quantidade de tempo considerável entre um filme lançado em janeiro de 1908 e outro lançado em dezembro de 1908 (embora ambos tenham sido realizados no mesmo ano). Com respeito aos filmes de D. W. Griffith, a data precisa de exibição é aquela encontrada nos volumes do *Griffith Project*, cujo organizador foi Paolo Cherchi Usai. Para os outros filmes, foram consultados registros da produção ou foram adotados os estabelecidos a partir do trabalho de outros estudiosos que identificaram claramente suas fontes. Todavia, ocasionalmente foi impossível determinarmos a data de exibição de um filme. Nesses casos, indicamos a data da primeira exibição conhecida entre chaves.
 4. Tom Gunning (1991, p. 189) identificou várias narrativas fílmicas semelhantes à de *The lonely villa*, inicialmente inspirada por uma peça intitulada *Au téléphone*, escrita por André de Lorde e Charles Foley e encenada, pela primeira vez, em 1901, no Théâtre Libre de Paris.
 5. Isso foi o que esses autores afirmaram quando escreveram: "Estritamente falando, o *crosscutting* pode ser considerado como uma categoria de *alternating editing*, a intercalação de duas ou mais diferentes séries de imagens" (Bordwell, Staiger & Thompson, 1985, p. 48).
 6. Outras formas de *alternating editing* existem. Pense, por exemplo no conceito de pseudoalternância, de Christian Metz (1974, p. 164), e do par conceitual alternância superior/alternância anterior, de Raymond Bellour (2000).
 7. Christian Metz (1974, p. 125) chama esse tipo de construção "sintagma paralelo": "a montagem reúne e entrelaça dois ou mais 'temas' alternados, mas nenhuma relação precisa lhes é atribuída (seja temporal ou espacial) – pelo menos, no nível

da denotação". Ele acrescenta: "esse tipo de montagem tem um valor simbólico direto (cenas da vida dos ricos combinada com cenas da vida dos pobres, imagens de tranquilidade que se alternam com imagens de inquietação, planos da cidade e do campo, do mar e de campos de trigo e assim por diante)".

8. Algumas definições também insistem em um critério espacial – que as duas séries de eventos devem desenvolver-se em lugares diferentes ou amplamente separados. Esse critério é encontrado principalmente nas definições anglo-americanas e também em alguns poucos autores francófonos.
9. Em itálico, no original.
10. Em itálico, no original. Essa citação encontra-se na nota 53, do Capítulo 4 (incluímos entre colchetes a referência completa da página 95 no corpo do texto, logo antes da nota de rodapé, à qual Gunning se refere na nota).
11. Encontramos em Gunning (1991, p. 77) outra expressão para descrever algo como a *montage parallèle: contrast editing*. Mas essa expressão não é tão abrangente quanto *montage parallèle* porque conota apenas um tipo de paralelismo entre duas séries (a montagem pode ser utilizada para ligar duas séries não apenas para contrastá-las, mas também para criar uma analogia, uma contradição, uma metáfora etc.).
12. Em sua análise sintagmática do filme *Adieu Phillipine* (Jacques Rozier, 1962), a ideia de dar um nome para tal configuração ocorre a Metz (1974, p. 163), que propõe em seu comentário sobre o filme (ele não chega a incluí-lo em seu Grande Syntagmatique) a expressão *alternate flashback*. Ele retorna a essa ideia em uma nota de rodapé de outro capítulo do mesmo volume ("Some points in the Semiotics of the Cinema" [p. 104, nota de rodapé não numerada]): "Por exemplo, pode-se encontrar 'sintagmas alternados' que intercalam uma série 'presente' com uma série 'passada' (um tipo de *flashback* alternado) e no qual, conseqüentemente, a relação entre as duas séries não pode ser definida nem pela simultaneidade nem pela expressão 'relação temporal neutra'. Metz identificou o fenômeno, mas ninguém, pelo que sabemos, o retomou.
13. Para fins de simplicidade e de modo a evitar qualquer confusão, a partir deste ponto, usaremos, no presente texto, a expressão *crosscutting* para nos referirmos ao recurso conhecido como *montage alterné* em francês (o qual, por vezes, é indiscriminadamente chamado em inglês, conforme acabamos de mostrar, *parallel editing*).
14. Limitamo-nos aqui ao estudo do *crosscutting*. Entretanto, esperamos voltar a esse tópico no futuro próximo e examinar outras formas de *alternating editing*, em particular a *comparative editing*. Nosso trabalho resultará em um livro atualmente em preparação, cujo tema será *Griffith and crosscutting during the Biograph years*.
15. O *corpus* em estudo foi estabelecido por meio da exclusão de dois tipos de filmes. Dado o estágio limitado deste texto, restringimo-nos, antes de tudo, aos filmes feitos por Griffith entre junho de 1908 e maio de 1909. Naturalmente, temos a intenção de examinar outros filmes do mesmo período em um estágio mais avançado de nosso trabalho. Também excluímos de nosso *corpus* filmes que utilizam alternância do ponto de vista. Isso se explica porque estes constituem casos limites que não vão ao encontro de nossa definição de *crosscutting*. O tipo de alternância utilizado nos filmes com alternância de ponto de vista é um tipo altamente peculiar de *alternating editing*, no qual a atração tem prioridade sobre a narração. Isso não é, no entanto, *crosscutting*. A principal função dessa configuração, naquele período, era oferecer aos espectadores um tipo de prazer visual, causar surpresa, surpreendê-los e entretê-los. Nesses filmes, planos subjetivos têm mais uma função monstrativa do que narrativa. Todavia, esse tipo de alternância merece ser levada em consideração em nossa reflexão global sobre esse tema e estamos apenas momentaneamente deixando-o de lado.
16. 1A expressão "programa narrativo" é utilizada aqui com um sentido diferente e mais pragmático do que aquele empregado por Greimas e Courtès (1982, p. 245-246). Por programa narrativo entendemos uma série de ações desenvolvidas pelos agentes do filme (ou "actantes") e organizada de modo a formar um todo unificado. Um exemplo disso são os filmes de perseguição, os quais unem perseguidores e perseguidos em um programa narrativo unificado, mesmo que cada um dos "actantes" siga seu próprio "programa" (de acordo com a fórmula "perseguidores-que-perseguem + perseguidos-que-tentam-escapar = perseguição"). Aqui tomamos emprestado de Greimas e Courtès o termo "actante". Greimas e Courtès (1982, p. 5) descrevem os actantes como "seres ou coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, sendo secundários, participam do processo da maneira mais passiva possível". A título de simplificação, usaremos, de agora em diante, o termo "actante" para designarmos uma pessoa, um grupo, um animal ou um objeto inanimado.
17. "...alternância verdadeira... estabelece uma narrativa 'múltipla' no filme...". Christian Metz (1974, p. 164).
18. Durante a história do cinema, os cineastas contornaram essa dificuldade graças ao uso de várias estratégias, incluindo: 1) a *presença conjunta de ações simultâneas no mesmo campo de visão* (o *wide screen* ou a tomada em profundidade); 2) a *presença conjunta de ações simultâneas no mesmo plano* (sobreposição, tela dividida etc.); 3) a *apresentação em sequência de ações simultâneas* (ações que são apresentadas como se ocorressem simultaneamente, sendo que a segunda dessas ações a serem mostradas aparece na tela somente após a primeira); e 4) a montagem alternada *de ações simultâneas*. Sobre esse ponto ver GAUDREULT & JOST (1990, p. 113-116).
19. Chegamos a esse número por meio da consulta aos volumes 1 e 2 de *The Griffith Project*, organizado por Paolo Cherchi Usai (2000a; 2000b).
20. Ver a filmografia anexa ao presente texto. No atual estágio de nossa pesquisa, não conseguimos examinar cada um dos 116 filmes de Griffith. Alguns raros exemplos podem nos ter enganado. Retomaremos esses filmes posteriormente em nossa pesquisa.
21. Há poucos exemplos no primeiro cinema de filmes com salvamentos no último instante que não empregam *crosscutting*, mas não os analisaremos aqui.
22. Os três filmes com salvamento, no primeiro grupo, são *The greaser's gauntlet* (agosto de 1908); *The fatal hour* (agosto de 1908); e *The guerrilla* (novembro de 1908). Excluímos do grupo o filme *Behind the scenes* (setembro de 1908), embora sua história seja semelhante ao salvamento no último instante. Voltaremos a esse filme mais adiante.
23. Os oito filmes de salvamento do segundo grupo são *The honor of thieves* (janeiro de 1908), *The cord of life* (janeiro de 1909), *The golden louis* (fevereiro de 1909), *At the altar* (fevereiro de 1909), *The Prussian spy* (março de 1909), *The*

medicine bottle (março de 1909) *The drive for a life* (abril de 1909) e *The lonely villa* (junho de 1909).

24. Adotamos aqui, com pequenas modificações, a definição de salvamento no último instante proposta há algum tempo pelos autores do presente artigo. Ver GAUDREULT (1983).
25. A relação espacial, quando os dois espaços ocupados pelos dois actantes estão distantes entre si (e eles são incapazes de se falarem sem a ajuda de um meio de amplificação ou comunicação), é considerada como sendo *disjunção distal* e como *disjunção proximal*, quando esses dois espaços são próximos entre si (mas não contíguos). A relação espacial é de *contiguidade* quando os dois segmentos espaciais confinam. Para uma análise mais aprofundada sobre as relações espaciais envolvidas na *contiguidade* e na *disjunção proximal e distal*, ver GAUDREULT & JOST (1990, p. 90-98).
26. Assim, alguns títulos que são citados repetidamente como primeiros exemplos de *crosscutting* não foram admitidos em nosso *corpus*. Apresentaremos adiante as razões dessas exclusões.
27. Ao menos no *corpus* de filmes produzidos antes do último filme entre aqueles que analisamos aqui, *The lonely villa* (meados de maio de 1909).
28. E realizado apenas poucos meses antes que Griffith começasse a dirigir seus filmes, em meados de junho de 1908.
29. A alternância pode ser resumida como se segue: A (plano 11), B (plano 12), C (planos 13 e 14), B (planos 15), A (plano 16). Observe-se que a estrutura subjacente dessa sequência, se ignorarmos por enquanto a série C, é do tipo A-B-B-A, a qual não corresponde exatamente à estrutura ortodoxa A-B-A-B do *crosscutting*. Além disso, se juntarmos as duas ocorrências da série B, podemos teoricamente reduzir essa estrutura A-B-B-A a uma simples estrutura A-B-A e a sequência não conteria qualquer *crosscutting*. A irrupção de uma terceira série entre essas duas ocorrências da série B explica porque desconsideramos essa "infração" da norma e consideramos essa sequência como *crosscutting*.
30. Em nossa numeração dos planos, seguimos a análise dos planos do filme realizada por Bernard Perron (2004).
31. Por razões semelhantes, também excluímos de nosso *corpus* os seguintes filmes, cuja estrutura, em cada caso, não corresponde aos requisitos mínimos para que seja considerada como exemplo de *crosscutting*: *Attack on a China mission* (1901, Williamson & Co.), *Burglary by night (Dévaliseurs nocturnes)*, {dezembro} 1904, Pathé), *The kleptomaniac* (fevereiro de 1905, Edison), *The cripple and the cyclist (Le cul-de-jatte et le cycliste)*, 1906, (?), *Dogs used as smugglers (Les chiens contrebandiers)*, {julho} 1906, Pathé); *Drunken mattress (Le matelas épileptique)*, {dezembro} 1906, Gaumont); *Artful husband (Ruse de mari)*, {fevereiro} 1907, Pathé); *Dog police (Les chiens policiers)*, {maio} 1907, Pathé); *The boy, the bust and the bath* (agosto de 1907, Vitagraph); *Trainer's daughter, or a race for love* (novembro de 1907, Edison); *The elopement* (dezembro de 1907, Biograph); *Her first adventure* (março de 1908, Biograph); e *Old Isaacs, the pawnbroker* (março de 1908, Biograph). Os seguintes filmes parecem ter uma estrutura semelhante, baseada nas descrições detalhadas que encontramos sobre eles (não conseguimos examiná-los, no entanto, para confirmar isso): *{The detective} (Le détective)*, {abril} 1906, Pathé); *Mephisto's son (Le fils du diable à Paris)*, {junho} 1906, Pathé); *Little blind girl (La petite aveugle)*, {novembro} 1906, Pathé); *Distress (École du malheur)*, {março} 1907, Pathé); *A slave's love (Amour d'esclave)*, {maio} 1907, Pathé); *A hooligan idea (Idée d'apache)*, {maio} 1907, Pathé); *Diabolo (Le diabolo)*, {julho} 1907, Pathé); e *Tommy in society* ({outubro} 1907, Pathé). Retornaremos a todos esses filmes em um estágio posterior do presente estudo.
32. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.
33. Essa distinção baseia-se na dicotomia *ator/narrador* estabelecida por um dos autores do presente texto. Ver GAUDREULT (1999). Uma tradução em inglês deste volume será publicada pela University of Toronto Press, sob o título de *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema*.
34. Esse filme é classificado como uma *scène dramatique* no catálogo da Pathé organizado por Henri Bousquet (1996, p. 924).
35. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada no Centre National de la Cinématographie, na França.
36. A expressão *scènes comiques* também foi extraída do catálogo da Pathé organizado por Bousquet (1996).
37. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada na Cinémathèque Royale, na Bélgica.
38. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada em uma publicação da série *More from the enchanted studio*, distribuída pela Blackhawk Films em 1976, que a Cineteca del Friuli, em Gemona (Itália) gentilmente permitiu que consultássemos.
39. A alternância assume a seguinte forma: A (plano 4), B (plano 5), A (plano 6), B (plano 7), A (plano 8), B (plano 9), A (plano 10), B (plano 11), A (plano 12), B (plano 13), A (plano 14), B (plano 15) e A (plano 16). Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada em uma cópia em vídeo, de origem desconhecida, arquivada no GRAFICS, a qual, de acordo com nossas pesquisas, provavelmente veio do Danish Film Institute.
40. A alternância assume a seguinte forma: A (planos 14-15-16), B (planos 17-18-19), A (planos 20-21), B (plano 22). Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada no British Film Institute, em Londres.
41. Essa hipótese foi recentemente apresentada por André Gaudreault (2004).
42. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada no Centre National de la Cinématographie, na França.
43. Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e

está baseada na cópia arquivada no Centre National de la Cinématographie, na França.

44. Ver também Bowser (1983).
45. A alternância assume a seguinte forma: A (plano 13), B (plano 14), A (plano 15), B (plano 16), A (plano 17) e B (plano 18). Nossa análise plano a plano desse filme inclui os intertítulos (até a cartela com o título) na sua numeração dos planos e está baseada na cópia arquivada na Biblioteca do Congresso, em Washington.
46. A cópia a que assistimos é a que está no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.
47. Para mais informações sobre esse filme, ver, em particular, Martin Sopocy (1998, p. 300-302), Ron Mottram (1988), Eileen Bowser (1983), Marguerite Engberg, (1977) e André Gaudreault (1990).
48. Utilizamos as chaves para indicar imprecisões ou aproximações nas datas que fornecemos (traduções livres de títulos de filmes, datas de lançamento aproximadas etc.). Acreditamos que as chaves são preferíveis em relação aos parênteses porque são pouco usadas nos textos escritos e, desse modo, reduzimos o risco de que o leitor se confunda.
49. Não conseguimos encontrar um título em inglês para o filme *Un parieur pris pour un fou*; o traduzimos livremente como {*A bettor taken for a madman*}.

A paisagem como diferença: tratamento do espaço em *Jurando vingar*¹

Luciana Corrêa de Araújo (UFSCar)

Entre 1924 e 1930, são produzidos e exibidos quase cinquenta filmes em Pernambuco, entre longas e curtas, de enredo e não ficção. O material preservado a que se tem acesso hoje cobre em torno de 30% dessa produção, desde filmes completos a fragmentos e sequências de fotogramas. Pode não parecer muito, à primeira vista, mas é um percentual surpreendente, quando se leva em conta que, de toda a produção brasileira até 1930, quase 4 mil títulos, apenas em torno de 7% está preservada (SOUZA, 2004, p. 70-74).

O conjunto dos filmes silenciosos pernambucanos preservados permite empreender estudos que aliem, à perspectiva história, a análise fílmica e a análise material das cópias. Neste artigo, abordo um título em particular, a ficção *Jurando vingar* (Ary Severo, 1925), que se filia ao cinema de gênero (aventura, faroeste, seriados) e incorpora traços da produção europeia, ao mesmo tempo em que explora elementos regionais. Para avaliar como o filme articula esses aspectos, deter-me-ei em um procedimento que lhe é recorrente e diz respeito ao tratamento do espaço e à duração do plano².

Aurora-Film e *Jurando vingar*

Jurando vingar é o terceiro filme de ficção realizado pela Aurora-Film, a produtora mais atuante e reconhecida no Recife entre os anos de 1925 e 1926, quando realiza seis filmes de ficção e, pelo menos, três de não ficção. A primeira produção da Aurora é *Retribuição*, dirigida por Gentil Roiz e lançada em março de 1925. A recepção calorosa do filme, superando as expectativas, repercute na Aurora, que logo parte para uma nova produção e também estimula o surgimento de novas produtoras. Ainda em 1925, a Aurora lança mais três filmes de ficção, entre eles *Jurando vingar*, dirigido por Ary Severo, que estreia em julho.

Em relação a *Retribuição*, *Jurando vingar* se beneficia de condições de produção menos precárias, o que se pode comprovar pelo tempo de realização: enquanto *Retribuição* leva em torno de um ano e meio para ser realizado, *Jurando vingar* é filmado em pouco mais de dois meses, entre finais de abril e início de julho de 1925. Também a câmera utilizada deve ter sido de melhor qualidade. Segundo depoimento de Ary Severo (*apud*: BEHAR, 2002, p. 68), *Retribuição* foi filmado com uma velha câmera Empire, inglesa, com objetiva de 50mm. Para a realização de *Jurando vingar*, entretanto, a Aurora já contava com os equipamentos adquiridos da Pernambuco-Film, até então a produtora de maior destaque no cenário local. Não foram encontradas informações sobre a câmera da Pernambuco-Film. No entanto, ao assistir a filmes da produtora ainda existentes, como o documentário *Veneza americana*, chama a atenção a nitidez da imagem e a boa qualidade técnica. Tudo leva a crer que possuísem uma boa câmera, certamente melhor do que a utilizada pela Aurora em *Retribuição*. Apesar dos avanços, a precariedade de trabalho em *Jurando vingar* ainda se mantinha: não havia equipamento de luz e as medidas de economia incluíam reaproveitar película positiva para filmagem e utilizar os mesmos banhos para revelar todo o negativo do filme (e também do filme seguinte!), revelação feita de maneira artesanal na própria produtora.

A despeito das dificuldades, ao longo de 1925, Recife afirma-se como um dos principais focos de produção do país, pelo número de produtoras em

atividade e, sobretudo, pela quantidade de filmes realizados e exibidos em circuito comercial – façanha admirável em um mercado exibidor dominado pelo filme estrangeiro. O produto americano é hegemônico no mercado, na preferência do público e também enquanto modelo para os realizadores locais. Procura-se imitar o cinema americano, reproduzindo situações, gêneros, procedimentos. Para os realizadores, a própria experiência de fazer filmes em um ambiente pouco propício surge como uma aventura, ela mesma, cinematográfica.

Os jovens da Aurora, porém, permanecem atentos à recepção local, inclusive com evidente desejo de inserção (e reconhecimento) no meio artístico e cultural da cidade. Uma das críticas mais consistentes a *Retribuição* é publicada pelo teatrólogo e crítico teatral Samuel Campello, no *Diário de Pernambuco* (22 de março de 1925), jornal de maior prestígio do estado. O crítico reprova: “Não tem nada nosso, é uma imitação das fitas americanas”. Diante da notícia de que a Aurora prepara novo filme, ele louva a iniciativa, mas faz um pedido: “não imitem o cinema americano; há tanta coisa nossa para ser transportada para a tela...”.

Como resposta a essas e outras críticas, *Jurando vingar* incorporará elementos locais, embora sem jamais renunciar ao modelo americano dos populares filmes de aventura. Entre as tantas “coisas nossas” a serem transportadas para a tela, o filme privilegiou as paisagens da Zona da Mata (faixa de terra próxima ao litoral) e, nelas, as vastas plantações de cana-de-açúcar, base da economia do estado desde os tempos do Brasil Colônia.

Ainda que o campo ganhe relevância e seja dominante, o filme começa e termina na capital, Recife, “a bela metrópole de Pernambuco onde todos desejam viver”, conforme pontifica o intertítulo. É lá que o herói Julio (Gentil Roiz, diretor de *Retribuição*) visita seu amigo Luiz (Ary Severo, diretor de *Jurando vingar*) e o coloca a par do que aconteceu em sua vida desde o último encontro dos dois. O ambiente urbano emoldura o longo *flashback* que se passa no campo e constitui a maior parte do filme. Julio vive numa bucólica fazenda com a irmã. Certo dia, vai ao “café da povoação”, onde se encanta pela atendente Bertha. Para defendê-

la, acaba brigando com dois “maus elementos”, Aviador e seu comparsa Manoel Rato, que frequentam o local e atemorizam os fregueses. A afronta não será esquecida pelos bandidos.

Aproveitando uma viagem de Julio à usina para vender a produção de cana-de-açúcar, Aviador rapta e mata a facadas a irmã do rapaz. Aos pés do túmulo, ele jura vingança. Ainda inconformado com a atitude de Julio, agora de casamento marcado com Bertha, Aviador coloca em prática outro plano contra ele, desta vez envolvendo o sequestro da noiva. Seguindo pistas, Julio chega até o cativoiro, onde luta com Aviador, matando-o com as próprias mãos. Durante as comemorações do casamento, é a vez do comparsa Manoel Rato entrar em ação, pagando um menino negro para colocar veneno na bebida do casal. Gustavo, um amigo de Julio, percebe a situação, desmascara o garoto e sai em perseguição ao bandido, matando-o a tiros.

Espaço e duração

Em termos de estilo, um traço dominante em *Jurando vingar* é o sistemático trabalho com a duração do plano que, aliada à profundidade de campo, acentua composições em perspectiva. Podemos notar a diferença, por exemplo, entre o número de planos em *Retribuição* e *Jurando vingar*. *Retribuição* tem 875 metros e 458 planos, numa média de 157 planos a cada 300 metros. Enquanto *Jurando vingar*, com 1.065 metros tem 509 planos; cerca de 143 planos a cada 300 metros – aproximadamente 10 planos a menos, a cada rolo de 300 metros, do que *Retribuição*.

Na direção de Ary Severo, o tratamento dado ao plano, muitas vezes, explora a *duração* tanto quanto a *ação*. É recorrente a composição de quadro em perspectiva, enfatizando a profundidade de campo e o deslocamento dos personagens em meio à paisagem, permitindo que percursos e ações transcorram em um tempo mais estendido do que postulavam os padrões habituais. A partir

da decupagem e da montagem, o ambiente ganha relevo, torna-se elemento expressivo. É por meio do tratamento estilístico conferido ao espaço e à duração que *Jurando vingar* melhor dialoga com elementos regionais e locais, com a “coisa nossa para ser transportada para tela”, como exigia o jornalista Samuel Campello.

A paisagem não surge apenas como pano de fundo, mas como espaço com o qual os personagens interagem, do qual fazem parte de maneira harmoniosa. Tanto as longas cavalgadas do protagonista pelos caminhos de terra, cruzando plantações de cana-de-açúcar, quanto a imponência do seu conversível negro pela rua do Recife bem exprimem o domínio do herói, sua desenvoltura e adequação, seja ao espaço rural, seja ao espaço urbano.

Além da ação viril, o ambiente acolhe e potencializa também o sentimento romântico, como se vê no encontro idílico entre o herói Julio e a mocinha Bertha, que transcorre entre dois espaços naturais contíguos, mas com características diferenciadas: o caminho acidentado, sombreado pela vegetação cerrada, e a luminosa queda d'água. A câmera registra o caminhar de Bertha ou do casal, afastando-se para o fundo do quadro, com a duração necessária para revelar tanto as belezas e singularidades daqueles locais como a inserção dos personagens nos ambientes. Para além do pano de fundo regional, da cor local como adereço, existe um delicado comentário visual que cerca o romance de luzes e sombras, entre a corte respeitosa e a ousadia do desejo, devidamente contida pelo gesto moral de Bertha, colocando a mão sobre a boca de Julio, quando ele tenta beijá-la.

Ao mesmo tempo em que reforça os traços locais, específicos da região, o tratamento espaçotemporal privilegiando a profundidade de campo e a duração articula também um diálogo com os códigos do filme de aventura, ao inserir o herói na vastidão da paisagem (faroeste) ou dominando o espaço e seus obstáculos (seriados).

Inserido na perspectiva civilizatória do faroeste, o herói de *Jurando vingar* domina a terra, extraindo dela sua fortuna; impõe a lei, ao eliminar os

maus elementos que ameaçavam a tranquilidade da região; dá continuidade à família, que, em certo momento, havia sido desestruturada com a morte da irmã, conquistando uma jovem mulher (com o mesmo nome de sua finada mãe!) que irá lhe garantir a descendência.

Cinema americano, cinema europeu

Na exposição e desdobramento da narrativa, a relação com o gênero se dá por meio de uma sucessão de clichês – desde as brigas entre mocinho e vilão à jura de vingança do herói –, costurados de maneira pouco articulada, seguindo mais as convenções (e o desejo de colocá-las em prática) do que tomando por base uma dinâmica quanto a personagens e situações que o filme pudesse vir a construir. À fragilidade narrativa, contudo, se contrapõe um tratamento estilístico no qual vislumbramos uma singularidade, uma contribuição própria ao desafio de relacionar gênero e regionalismo.

A particularidade observada em *Jurando vingar* diz respeito à articulação que estabelece entre a influência do filme de aventura americano e o tratamento do espaço mais ligado ao cinema europeu, valorizando a profundidade e a duração do plano. Nesse sentido, embora realizado em meados da década de 1920, *Jurando vingar* remete à produção da década anterior, período em que a profundidade de campo se configura como um dos elementos de estilo mais destacados na produção europeia.

A distinção entre cinema americano e europeu, ao longo dos anos 1910, é resumida por Ben Brewster (1992, p. 49) no texto “Deep staging in French films 1900-1914”: “de maneira geral, o cinema americano [...] apresenta uma velocidade de corte significativamente mais rápida (e acelerada) do que a que caracteriza o cinema europeu durante os anos 1910, enquanto a tendência a enfatizar a profundidade é europeia”. David Bordwell (1997, p. 199) irá matizar essa contraposição, argumentando que historicamente as duas abordagens

constituíam escolhas flexíveis e não excludentes, citando como exemplo o filme *Ingmar's sons* (1919), no qual o diretor sueco Victor Sjöström trabalha tanto com decupagem quanto com profundidade de encenação.

A relação com épocas anteriores da produção cinematográfica mundial não é exclusividade de *Jurando vingar*. Em diversos outros títulos brasileiros dos anos 1920, pode-se observar aproximações com procedimentos que marcaram seja o cinema dos primeiros tempos, seja a produção da década de 1910. Na ausência de uma produção contínua de filmes de ficção e também por conta do desconhecimento do que havia sido feito antes no país, é como se cada realizador ou cada grupo de realizadores reproduzisse, no seu processo de aprendizado e aperfeiçoamento, a própria trajetória do cinema desde seu início. Também contribuía para a proximidade com filmes de momentos anteriores a dinâmica do mercado cinematográfico no Brasil, que tanto exibia produções novas quanto lançava com atraso filmes de anos anteriores, além de promover constantes reprises, sobretudo em cinemas de bairro e do interior.

No caso da influência do cinema europeu sobre *Jurando vingar*, existe um importante fator a considerar: a experiência pessoal do diretor Ary Severo. Entre 1919 e 1922, ele morou em Paris, fazendo seus estudos de engenharia. Por intermédio de um vizinho que trabalhava na Vitagraph, ele teria frequentado estúdios, tomando contato com os rudimentos da linguagem cinematográfica (DUARTE, 2000, p. 109-10). Pode-se questionar a veracidade do relato – até que ponto acreditar nesse contato com a prática dos estúdios? Pode ter sido uma estratégia de construir para si uma formação cinematográfica menos informal do que a de outros companheiros de realização em Recife. Ainda assim, não é exagero supor que sua temporada em Paris tenha lhe proporcionado um significativo diferencial enquanto espectador. No Brasil, após a Primeira Guerra Mundial, o cinema americano torna-se hegemônico no mercado cinematográfico, formando sucessivas gerações de espectadores para os quais “cinema” passaria a significar, sobretudo, “cinema americano”. No caso dos espectadores e fãs que se tornam realizadores, o modelo permanece o mesmo, a maior ambição é fazer

filmes seguindo os padrões estabelecidos por Hollywood. A temporada de Ary Severo em Paris pode não ter incluído passagem pelos estúdios, como alega, mas certamente enriqueceu seu repertório cinematográfico, tornando-o mais variado do que o de seus companheiros de realização.

No entanto, tal diferencial não impede que seu filme *Jurando vingar*, a exemplo de outros títulos de ficção brasileiros, se ressinta de uma flagrante dificuldade em articular elementos de estilo, convenções do gênero e construção dramática coerente. Se os planos em profundidade e de maior duração podem surpreender, comparados ao tratamento dado à decupagem na maioria dos filmes nacionais da época, eles não chegam a ser devidamente explorados na sua potencialidade dramática. Nesse sentido, é importante retomar a distinção enfatizada tanto por Ben Brewster (1992, p. 45) quanto por David Bordwell (1997, p. 158) entre “profundidade de foco” e “profundidade de encenação”. No período silencioso, sobretudo até meados dos anos 1920, recursos técnicos dominantes na produção e de amplo acesso no mercado permitiam alcançar profundidade de foco sem maiores dificuldades, graças ao tipo de lente mais utilizada (50mm), às características do filme negativo ortocromático, ao controle de abertura do diafragma. A profundidade de encenação, por sua vez, implica na organização da ação em profundidade, articulando espacialmente a disposição e o deslocamento dos elementos em quadro de maneira a não se limitar à linha perpendicular ao eixo da lente da câmera.

A rigor, os planos em profundidade de foco de *Jurando vingar* pouco ou nada desenvolvem em termos de ação dramática, não há propriamente profundidade de encenação. Tais planos permanecem sobretudo contemplativos, descritivos. Neles, a paisagem se sobrepõe à dramaturgia, graças à ênfase na duração do plano e em suas linhas de composição em perspectiva. Mais líricos do que dramáticos, os planos em profundidade não são trabalhados em conjunção com momentos de embate, como brigas e perseguições. Ao filmar cenas de ação, o jovem diretor Ary Severo toma como modelo a decupagem característica do cinema comercial norte-americano – mesmo que, ao aplicá-la, deixe perceptíveis

certas limitações –, como se pode perceber nas cenas de brigas, filmadas em cenários sem profundidade, valorizando o “realismo” dos socos e da disputa de força física entre herói e bandidos, com inserção de planos próximos para mostrar detalhes da luta ou da reação dos que a observam.

A sistemática ausência de ação dramática e espetacular nos planos em profundidade de foco, porém, faz pensar que talvez se trate não apenas de uma falha mas que envolva também uma escolha. David Bordwell (1997, p. 163, 197) ressalta que tanto a profundidade de encenação quanto a continuidade elaborada por meio da decupagem têm um objetivo em comum que é direcionar a atenção do espectador, guiá-lo para melhor acompanhar a narrativa e com ela se emocionar. Em *Jurando vingar*, os planos em profundidade de foco estimulam nosso olhar a não se deter apenas na ação que se desenrola mas a se demorar também sobre a paisagem e o ambiente das locações, atentando para aspectos em geral periféricos mas que aqui passam a assumir papel de relevo, como a amplidão do campo – espaço da natureza e também da produção de riquezas; a exuberância da plantação de cana-de-açúcar, das matas e cachoeiras, valorizadas pelas cores dos tingimentos aplicados à cópia em nitrato; as casas de traços arquitetônicos distintos mas sempre com sombras convidativas.

Ary Severo vai encontrar no tratamento do espaço, por meio da profundidade de campo aliada à duração do plano, um recurso de estilo para valorizar as características particulares do ambiente rural pernambucano, procurando legitimá-lo enquanto cenário – tão apropriado quanto os estrangeiros – para as façanhas do herói, enquanto homem de ação, homem de negócios e homem apaixonado. Opta por valorizar o ambiente regional sem colocá-lo como mero cenário no qual transcorrem ações tradicionalmente associadas ao cinema americano, como lutas e perseguições entre mocinhos e bandidos.

Ben Brewster (1992, p. 49-50) nos lembra que uma das estratégias mais persistentes das cinematografias europeias em resposta à competição com a indústria norte-americana consistiu na tentativa de produzir um produto

“artístico”, “de qualidade”. De forma semelhante, talvez Ary Severo estivesse em busca de conferir maior “qualidade” a seu filme, a fim de responder às críticas que lamentavam a influência do cinema americano. Nos planos em profundidade, de inspiração mais europeia, programaticamente evita os golpes de ação característicos da produção hollywoodiana comercial, considerada vulgar por boa parte da elite cultural pernambucana que, em meados da década de 1920, continua a seguir parâmetros europeus e, em especial, franceses. Para conquistar maior respeitabilidade e reconhecimento, o diretor teria procurado compensar a “imitação dos filmes americanos”, acionando um outro modelo, o do cinema europeu. A estratégia de imitação se mantém, embora nesse caso o modelo estrangeiro esteja a serviço do que é particular (a natureza, o homem, o progresso urbano e rural), sendo portanto muito mais eficiente em marcar o caráter local na medida em que evita incorporar elementos do modelo americano.

Ao passar para a direção, o fã de cinema Ary Severo deixa-se contaminar por suas influências e predileções (cinema europeu, filme americano de gênero). Ainda que cerimonioso e sem maiores ousadias em relação aos modelos, exhibe uma sensibilidade pouco comum quanto ao tratamento do espaço e à duração do plano, esboçando uma resposta ao diálogo com os modelos estrangeiros para incorporar a “coisa nossa” e, nesse percurso, buscar uma voz própria.

Referências bibliográficas

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. “Caçadores de imagem”: cinema e memória em Pernambuco. Tese de Doutorado, ECA/USP, 2002.

BAZIN, André. *O cinema*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Lucilla. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Monografia, 1970.

BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BREWSTER, Ben. “Deep staging in French films 1900-1914”. In: ELSAESSER, Thomas & BARKER, Adam (org.). *Early cinema: space–frame–narrative*. London: BFI Publishing, 1992, p. 45-55.

CHERCHI USAI, Paolo. *Silent cinema – An introduction*. London: BFI Publishing, 2003.

_____. “On the concept of ‘influence’ in early cinema”. In: ALBERA, François & COSANDEY, Roland (org.). *Cinéma sans frontières 1896-1918 – Image without borders*. Lausanne-Québec: Payot-Nuit Blanche, 1995, p. 275-286.

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos Arquivos de Jota Soares*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco-Editora Massangana, 2006.

DUARTE, Eduardo. *Sob a luz do projetor imaginário*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

SOUZA, Carlos Roberto de. “Viagem ao tempo do cinema silencioso”. *Nossa História*, Rio de Janeiro, ano I, nº 11, set. 2004, p. 70-74.

1 Trabalho parcialmente realizado com bolsa Fapesp de Pós-Doutorado.

2 Para uma análise do material preservado, ver Araújo, Luciana Corrêa de. “Jurando vingar: anotações sobre a cópia em nitrato”. *RUA–Revista Universitária do Audiovisual*, nov. 2008. Disponível em: www.rua.ufscar.br. Acesso em: 4 mar. 2009.



Sobre autores e espectadores



O autor como questão narratológica¹

François Jost (Université Sorbonne-Nouvelle)

A semiologia e a narratologia dos anos 1980 foram acompanhadas de tal recusa do antropomorfismo, que elas deixaram de lado deliberadamente qualquer reflexão sobre o autor, o qual, a um só tempo, voltou violentamente, como o recalcado, na filosofia do cinema de Deleuze e de seus adeptos, sem, nem ao menos, ser objeto de uma verdadeira problematização. Barthes havia proclamado a morte do autor, todos os teóricos da literatura e do cinema dos anos 1970 o seguiram e, de repente, o vimos ressurgir em sua versão mais romântica, sem que isso constitua um problema para quem quer que seja. Ao mesmo tempo, encontramos-nos numa situação paradoxal, em que, de um lado, a narratologia não tinha nada a ver com o autor; de outro, as monografias sobre os autores se desenvolviam sem levar em consideração as contribuições da narratologia. A respeito disso, lembro que aquele que tornou célebre no mundo o termo narratologia, Gérard Genette, em 1991 (p. 79), se perguntava se o autor fazia mesmo parte da narratologia.

Esse contexto da morte do autor pesou enormemente sobre as duas maiores questões da narratologia: a da enunciação e a do ponto de vista. Para evitar qualquer antropomorfismo, a teoria da enunciação refugiou-se na imanência textual. Na época da redação de *A narrativa cinematográfica (Le récit cinématographique)*, discutiu-se muito sobre os níveis enunciativos a serem colocados em ação para explicar o filme e discutiu-se principalmente para saber

como imaginar as instâncias da narrativa: seja colocando-as como entidades *a priori*, seja deduzindo-as, ao adotar o ponto de vista do espectador. *A narrativa cinematográfica*, aliás, conserva traços dessa discussão, pois André Gaudreault e eu temos opiniões opostas a respeito disso. Mas, embora sejam conceitos, um refinamento dos níveis, as discussões são sempre sobre as instâncias reveláveis dentro da narrativa, do texto, sem ultrapassar esses limites concebidos como uma espécie de Rubicão intransponível. Ao mesmo tempo, não seria apenas o autor a ser banido, mas também o que poderíamos chamar sua “visão”: teorizou-se abundantemente sobre o olhar da personagem, do narrador e de outro grande criador de imagens, e deu-se por resolvida, de algum modo, por uma falha, a definição ou a delimitação do olhar do autor, não somente sobre sua narrativa, mas sobre a realidade que toma corpo diante de seus olhos durante a filmagem. Isso não quer dizer que não supomos a existência desse olhar, ao contrário, mas que, frequentemente, o aceitamos como algo em si, como um fenômeno que escapava à narratologia.

Como reintroduzir o autor enquanto partícipe da narrativa? Foi essa a questão que me interessou depois da publicação de *A narrativa cinematográfica*, notadamente em livros como *Un monde à notre image* e *Le temps d'un regard*. E é sobre essa questão que gostaria de deter-me. Não para invalidar as teses defendidas em *A narrativa cinematográfica*, mas para prolongá-las.

Retomemos, então, as coisas do princípio. A narratologia do cinema baseou-se, praticamente onde quer que seja, na elaborada por Genette para a literatura. Naquela época, não demos a devida importância ao fato de que essa teoria se apoiava em três pressupostos implícitos:

- a imanência, que, como já disse, impunha à teoria não sair do texto;
- o banimento do autor em benefício do narrador, seja qual for o nome que lhe demos;
- sua aplicação apenas à ficção. Foi necessário esperar até 1991 para

que o próprio Genette se desse conta de que seu instrumental teórico só havia sido aplicado até então à ficção. E, por cima, não a uma ficção qualquer, mas ao romance.

A situação singular da semiologia do cinema, toda baseada na linguística saussuriana, agravou mais um pouco, se assim podemos dizer, o aspecto limitativo desse quadro.

Embora o próprio conceito de código se apóie na idéia de que todo documento é uma mensagem, ou seja, um ato de comunicação, o paradoxo desse modelo imanente e estrutural reside no fato de que ele irá eliminar rapidamente a própria idéia de comunicação. Se compreender um filme – objetivo primeiro da semiologia – é decodificar o que foi codificado, sobra apenas o texto. E o emissor bem como o receptor tornam-se dispensáveis. A “boa” leitura encontra-se no próprio texto e é inútil deter-se sobre o ato comunicativo ou o estatuto do texto. Disso derivam duas ideias que vão prevalecer por um bom tempo:

1. que todos os textos se equivalem e que seu sentido não depende de seu contexto: paratexto, gênero ou mídias nos quais se inserem;
2. que o sentido de um texto é um processo que não depende de seu autor. Este, portanto, durante trinta anos, será banido do campo da semiologia e da narratologia, suspeito de ser a consequência de um antropomorfismo condenável.

O último livro de Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, publicado em 1991, quase trinta anos depois de *A significação no cinema (Essais sur la signification au cinéma)*, leva ao extremo esses dois princípios. O filme não é mais considerado um fato comunicativo, muito menos uma conversação, e todas as análises se baseiam na afirmação de que “o enunciador é o filme” (p. 26), estando a equipe de filmagem ausente do resultado apresentado ao espectador.

Os códigos à prova da enunciação

Embora essa última obra parta da ideia, que expressei nos anos 1980, de que no cinema, a enunciação é marcada menos por deíticos do que “por construções reflexivas” (p. 19), logo percebi que as posições defendidas por Metz neste último livro não se sustentavam. Nem em relação ao cinema, nem em relação à televisão.

Para demonstrá-lo, é só pôr à prova alguns códigos cinematográficos simples num contexto. O primeiro exemplo fílmico foi-me oferecido por *Maridos e esposas* (*Husbands and wives*), de Woody Allen, e sua recepção crítica.

Quando o filme foi lançado, o *travelling* de câmera na mão com que se inicia provocou interpretações bem diferentes, dependendo do grau de antropomorfismo de que foi objeto e dos tipos de fontes que foram construídos².

Enquanto Woody Allen alertava o espectador sobre o fato de que “o uso da câmera nos primeiros quinze minutos é, com efeito, uma escolha artística e não um erro devido a problemas técnicos”, alguns críticos viram nesse movimento da câmera o olhar de um inquisidor, de um psicanalista onipresente ou do próprio Deus; outros, enfim, remeteram esse *travelling* ao estilo do cineasta, que emulava o cinema amador.

Os textos produzidos pelos críticos, no final das contas, são *corpus* como outros para estudar a recepção. Nesse caso, os dois modos de interpretar um *travelling* – como se observado por um personagem onipresente ou como um traço estilístico –, aos quais se soma o aviso do cineasta sobre o que seria um erro de interpretação, nos ensinam tanto sobre a enunciação quanto todas as reflexões feitas *a priori*. O que nos ensinam?

1. Que um mesmo signo, *a câmera na mão*, pode ser dotado de múltiplos significados e, portanto, ele não é um código (no sentido de como o entendia a primeira semiologia e o entendem ainda muitos professores), que basta conhecer e decodificar;

2. que o sentido atribuído a esse signo está em função da intenção que o espectador constrói a seu respeito. Frequentemente, os espectadores, ao saírem de uma sala de cinema, têm discussões acaloradas (principalmente os cinéfilos) para determinar se este ou aquele detalhe do cenário era “proposital” ou não. Isso traduz bem *como a enunciação se manifesta no filme*. Ela constrói-se no momento em que o espectador atribui esta ou aquela intenção a quem realiza o filme (por enquanto, não falo de autor).

Nesse caso, podemos encontrar várias camadas de intencionalidade construídas na recepção desse exemplo: Allen elimina, primeiramente, a hipótese da contingência, do erro técnico e afirma que esse *travelling* é intencional. Ele remete ao sujeito empírico que filma, o realizador empírico, atribuindo, portanto, esse signo a uma enunciação fílmica.

Enunciação	Máscara da enunciação	Intenção construída
... fílmica	Realizador empírico	Não-intenção, contexto de enunciação <i>O travelling como restrição econômica (= barato)</i>
.... Narrativa	Narrador	Narrativa (construir uma narrativa) <i>O travelling como ponto de vista de um personagem</i>
... cinematográfica	Suposto realizador	Discursiva (“falar cinema”) <i>O travelling como estilo</i>
... autoral	Autor construído	Artística, comunicacional etc. <i>O sentido do travelling em função do autor construído</i>

Os que veem no movimento da câmera um personagem imaginável (um psicanalista ou o próprio Deus) o ligam a uma intenção narrativa. Esse *travelling* seria um modo de traduzir o olhar de um personagem ausente e, no entanto, onipresente (como o exprime o termo inglês *watch*, com seu duplo sentido de “olhar” e “vigiar”). Os que ligam esse *travelling* à arte do pastiche da qual Allen já deu várias provas, o remetem a uma escolha estilística e, portanto, a uma intenção discursiva.

Permanece uma questão: por que essa pluralidade de interpretações? Como é possível haver significados tão diferentes para um mesmo movimento de câmera? Isso não se opõe à hipótese semiológica de uma possível codificação de todas as unidades cinematográficas? Sem dúvida. E não nos espantamos com o que afirmei há pouco, que depois de ter excluído o autor, a semiologia só podia chegar a esse tipo de conclusão. Se a construção da intenção difere, é necessário pôr de novo em causa os postulados que fundam a semiologia estrutural; acontece que os espectadores não têm a mesma concepção do autor e que o autor que eles têm em mente, o que eu chamo o autor construído, influi no modo como eles “leem” os signos audiovisuais: os que ligam Woody Allen a sua biografia e sua frequência de consultórios de psicanalistas, veem num movimento de câmera um psicanalista; aqueles para quem a origem judaica do realizador é o principal, veem Deus; os que pensam simplesmente que ele é um grande cineasta que gosta de brincar com o cinema, veem o pastiche.

Conclusão: as marcas da enunciação podem, sem dúvida, ser lidas no documento, mas elas só podem ser interpretadas num contexto comunicacional, no qual um emissor procura dizer algo por meio de imagens. A um só tempo, a natureza da imagem enquanto tal (fixa *versus* animada) tornava-se menos significativa do que a remetência a sua fonte e do que a construção da intenção que podíamos inferir dela.

O olhar do autor

Nesse ponto, surge o terceiro obstáculo assinalado na introdução, o que limita o campo de aplicação da semiologia do cinema: o fato de ela restringir-se, como se fosse uma evidência, ao cinema clássico de ficção (a narratologia literária, por sua vez, limitar-se-á à ficção, nem sempre clássica). Na medida em que esse cinema faz de tudo para invisibilizar as marcas de sua fabricação, buscando o mais possível a transparência, os semiólogos do cinema são, antes de mais nada, narratólogos: eles procuram atualizar as instâncias internas a narrativa, narrador, mostrador ou meganarrador. Como vimos no caso de *Maridos e esposas*, no entanto, a partir do momento em que um movimento de câmera é mais suficientemente marcado para opacificar a cena, torna-se necessário fazer explodir o quadro dessas instâncias de razão para pensar as relações entre o objeto fílmico e a realidade da qual ele provém. De onde uma nova revolução copernicana, que afeta as relações entre ficção e realidade. Se a narratologia literária pode deixar o autor fora do texto, é claro que a produção de imagens, quer sejam de ficção quer não, é o vestígio de gestos humanos que remetem a indivíduos de carne e osso, ou, ao contrário, de gestos mecânicos.

Tendo chegado a essa conclusão, é necessário ir mais longe e ver quais as consequências que se impõem a esse “ponto de vista do autor” que evoquei no início e à validade do esquema teórico da identificação do espectador com a câmera, herdado de Jean-Louis Baudry e Christian Metz.

Se esse modo de pensar a enunciação oferece um lugar ao autor na interpretação do filme, o faz adotando o ponto de vista do espectador. Consequentemente, tal *parti pris* deixa de lado a relação do autor com seu espetáculo, com o que ele filma, e, mais especificamente, com os atores que ele tem diante de si. Essa falha é patente em minha teoria, mas o é igualmente na semiologia psicanalítica do “segundo” Metz. Esse paradigma do espectador baseia-se, com efeito, em dois princípios:

- o primeiro, emprestado de Baudry, é que o espectador se identifica com a câmera; trata-se da identificação primária;
- o segundo – que Metz (1977, p. 63) desenvolverá de outra forma em *L'énonciation impersonnelle* – é que a comunicação cinematográfica baseia-se numa ausência: “o ator, o ‘cenário’, as palavras que escutamos, tudo está ausente, tudo é *gravado*”. É a partir dessa perspectiva que Metz (1977, p. 86, 89) pode afirmar que o filme é um dispositivo voyeurístico, o qual se baseia na “ausência do objeto visto” e no fato que “o espetáculo filmico, o objeto visto *ignora* seu espectador de forma bem mais radical – pois ele não está lá – do que o espetáculo teatral”.

Se, em vez de adotarmos o ponto de vista do espectador na sala, nos colocarmos do lado da produção, da fabricação do filme, poderemos facilmente objetar a Metz que todo espetáculo cinematográfico é, em primeiro lugar, um espetáculo teatral, pelo simples fato de colocar o ator frente a um público que olha para ele. Qualquer pessoa que dirigiu ou apenas assistiu a uma filmagem sabe disso: pessoalmente, lembro da intensidade do olhar de Jean-Louis Trintignant que me fixava durante uma tomada de *Glissements progressifs du plaisir*, um filme de Alain Robbe-Grillet, para ter um ponto de referência, e das exigências, maiores ou menores de atrizes que se despem, de fazer sair os membros não indispensáveis da equipe, transformando às vezes uma cena de filme num face a face íntimo... Foi uma situação desse tipo, aliás, que quis experimentar em meu pequeno filme, *La première fois* (2000). Uma mulher, enquadrada do busto para cima, olha para a câmera. Seu olhar logo se afasta e segue um movimento extracampo, enquanto ouvimos o assoalho estalar. Isso feito, ela tira a malha, depois parece abrir o sutiã. A câmera não a enquadra mais, mas ela permanece no campo. Eis que agora ela desce os braços ao longo do corpo, sem dúvida para tirar a saia, mas o espectador não a vê fazer isso. Suas faces enrubescem. Ela se vira para o lado direito da câmera, parece hesitar e, por fim, tira provavelmente o último pedaço de pano que ainda a cobria.

Parece-me que podemos tirar várias conclusões da visão desse breve curta-metragem (um minuto). A primeira é que o filme força o espectador a dissociar o dispositivo mecânico da tomada da presença humana no *set*. Nesse caso, o operador não constitui mais um corpo único com a câmera; ele deixa o visor para adquirir uma autonomia e lançar sobre o sujeito filmado um olhar bem mais perturbador do que o da objetiva (na verdade, e o espectador não sabe disso, essa presença era reforçada pelo fato de eu dispor de outra câmera e de uma máquina fotográfica!). “O aparelho enunciativo” não pessoal elaborado por Metz aparece, então, como uma vista do espírito ou, para sermos mais exatos, uma ilusão do espectador. Porque é nesse face a face do ator com a presença humana que olha para ele que a filmagem se realiza. Segunda conclusão: se considerarmos o filme do ponto de vista da produção, e não da recepção, não se trata de um dispositivo *voyeurista*, no sentido que o voyeurismo supõe “ver sem ser visto”, mas de um dispositivo *exibicionista*. Em certa medida, a atriz entrega-se ao olhar do realizador, que, como vimos, não é necessariamente o que é transcrito pela câmera (o ponto de vista sobre a cena pode diferir totalmente). Aliás, em *La première fois*, o que me interessa, com efeito, é que essa jovem se despe na minha frente pela primeira e também pela última vez. De onde o encantador rubor em seu rosto, quando resolve tirar a calcinha. No fim, evidentemente, o espectador está longe de ver o que viu o realizador e sua inacessibilidade ao extracampo lhe é exibida insolentemente (alguns espectadores, sem dúvida despeitados, acreditam que a jovem, a qual, aliás, não é uma atriz, mas uma assistente parlamentar, simula o ato de despir-se, finge ficar nua).

Se me permito remeter a um de meus curtas-metragens, é porque me parece que mais do que as palavras, ele torna perceptível que todo filme, longe de ser um fato divino, é primeiramente um lugar teatral, no qual tudo o que é humano influi sobre a realidade filmada: timidez, temor, arrogância ou medo. No caso, a emoção quase imperceptível que a câmera captou não é devida ao aparelho que realiza a tomada, mas à minha presença: esse rubor das faces é a marca visível da emoção de uma mulher que se despe na frente de um homem que ela não

conhece ou quase (eu a havia encontrado na véspera e nós conversamos sobre isso). Esse filme poderia também chamar-se *Féminin/Masculin*, na medida em que ele torna perceptível, no decurso de um olhar, a emoção que produz nela o despir-se diante de um homem que reivindica e assume seu papel.

Se *La première fois* é quase uma experimentação que mostra a interação homem-mulher e suas incidências sobre o visível, podemos nos perguntar como interagem e agem, sobre a cena representada num filme de ficção, o sexo do autor – masculino ou feminino – e o sexo dos sujeitos filmados. Para dar corpo a essa questão, que, por certo, não é nova, debruçar-me-ei primeiro sobre uma ou duas cenas de *Romance*, de Catherine Breillat, para explicar um pouco melhor essa diferença que sugeri entre olhar do personagem e olhar do autor. O filme conta a história de uma mulher que ama o marido, modelo, mas que não aguenta mais que ele se recuse a ela, sob o pretexto de que “só há sexo na vida”... Esse “homem inerte” quase inverteu os papéis. Ele gostaria que sua mulher engravidasse, mas não quer transar (“se você disser para eu pisar em brasas, eu o farei”), não aceita ser desejado por sua mulher como um objeto de prazer. A partir daí, a mulher vai buscar, antes, num homem que ela encontra num bar, uma satisfação física e, em seguida, num verdadeiro Don Juan, uma satisfação psíquica, que ela encontrará no masoquismo.

Vejamos primeiro a satisfação física. O menos que podemos dizer é que a cena é extremamente crua: o ator Rocco Sifredi, ajoelhado perto da mulher que está deitada, faz deslizar um preservativo por seu sexo ereto diante dela. Depois a penetra até o gozo. Pelo quê podemos dizer que é um olhar de mulher a ser lançado sobre essa cena? Para começar, ela corresponde a uma determinada ideia de desejo que surge como resposta, como oposição, ao homem inerte. Para a heroína do filme, o desejo do homem deve ser visível, motivo pelo qual ela se recusa a fazer uma felação no marido e a começar com isso. É o que, para ela, opõe o desejo feminino aos filmes pornôis, em que as atrizes são obrigadas a passar por carícias bucais para provocar a ereção de seu parceiro. “O cara tem que pegar você sem uma palavra”, diz ela. A vitória é total, no caso, porque,

sem que a vejamos tocar no mais famoso especialista do pornô, seu desejo é exibido. E mais: “parece que você gosta disso, lhe diz ela, você está mesmo todo triunfante... Você quer mesmo que eu olhe enquanto coloca a camisinha...”. Essas poucas palavras traçam o retrato de um homem seguro de si mesmo e de sua virilidade. A cena, no entanto, está bem longe dos filmes pornôs interpretados por Sifredi. Embora a imagem mostre um arquétipo do macho, o olhar lançado sobre os atores, e não mais sobre os personagens, é essencialmente diferente e, ousaria dizer, feminino.

Feminino, em primeiro lugar, porque encenação e enquadramento respeitam a duração real do ato sexual. Ao contrário da fragmentação do pornô, que transforma qualquer ator num campeão, prolongando sua *performance* graças à montagem e à multiplicidade dos pontos de vista, esse filme respeita ao pé da letra a montagem interdita proposta por André Bazin. Para acentuar a crença do espectador na realidade, a cena toda é em plano-sequência. Longe de corresponder ao fantasma masculino e à lenda do ator Sifredi, em geral apresentado como um verdadeiro atleta do sexo, o coito dura apenas dois minutos cravados; de fato, o plano-sequência, no total (a partir do momento em que ele coloca o preservativo até o orgasmo) dura 7’30”. Se o movimento da câmera não é cortado, o ponto de vista, em relação a ele é variável: parte-se do rosto de Caroline Ducey para abrir o plano até os dois corpos no conjunto e voltar de novo ao rosto. É como dizer que, nessa sequência, não encontramos nenhum desses planos anatômicos realmente pornográficos, desses impossíveis pontos de vista de pênis entrando e saindo do sexo feminino³. Como em *La première fois*, a emoção da mulher, seu prazer talvez não seja mostrado nas imagens de penetração, mas na cor da pele de Caroline Ducey⁴.

Desde o lançamento de *Romance*, os atores repetiram muitas vezes que realmente transaram na frente da câmera. Se nos interessa a relação do autor com os atores, da qual eu parti, essa informação não é um mero detalhe. Isso significa que, em nome da obra, como todo autor reivindica, a mulher pediu a um casal de transar na frente dela. Embora a cena não desenvolva nenhuma temática sadomasoquista, baseia-se, no entanto, num dispositivo que o é realmente. O

que eu chamei ocularização zero trai aqui uma enunciadora que permanece na sombra para reinar melhor sobre suas criaturas. Um olhar feminino se dá a ler sobre um estereótipo da masculinidade reduzida à virilidade. Da mesma forma, quando Marie encontra um verdadeiro Don Juan que vai amarrá-la e amordaçá-la, ela aparece subjugada por suas palavras e seus desejos, mas tudo na maneira de filmar remete ao olhar da realizadora e ao tempo da vítima: a cena é vista frontalmente e em nada corresponde ao olhar do homem – a angulação da câmera oferece o “melhor” ponto de vista ao espectador – e o plano corresponde à duração da ação, o que permite filmar o sofrimento do ator, e não apenas o do personagem. É de novo lá, no rosto que se dá a ler, em tempo real, o mal-estar de Marie.

Sedução deriva de “*se aductere*, trazer para si”. Para o sedutor, trazer para si significa levar a desejar seu desejo, que é o que a heroína resume perfeitamente ao dizer em voz-over: “por que os homens dos quais não gostamos nos compreendem melhor do que os que nos atraem, dos que amamos?”. Aqui, o domínio do homem sobre a mulher, que a leva a entrar no desejo dele – “desejamos o que não aceitamos” – não é colocado em questão. Mestre e iniciador, ele não é contestado em sua visão machista do mundo, que, por sua vez, vem suprir uma carência na mulher. Poderíamos formular as coisas assim: em *Romance*, a mulher, que não está mais *sob o desejo do homem*, seu marido, torna a encontrar sua feminilidade passando antes pela manifestação do desejo físico do homem (encarnado por Rocco Sifredi) e entrando, em seguida, em seus fantasmas. A mulher entra no desejo do homem do qual ela precisa para existir: “As mulheres são as vítimas sacrificais dos homens”. Mas, pelo viés da encenação, todos os seres pertencentes ao profílmico entram no desejo da mulher autora, que passa por seu olhar.

O patchwork realidade/ficção

Quais são as repercussões dessas propostas teóricas na relação entre realidade e ficção ou, se preferirmos, entre documentário e ficção?

Um dos modos de separar as duas coisas consiste em dizer que existe entre elas uma separação radical, a qual depende de um contrato proposto ao espectador. Este será solicitado a suspender sua incredulidade no caso da ficção. Essa postura leva à seguinte conclusão: “os elementos da ficção (personagens, tempo, lugar etc.) evidentemente são fictícios” (METZ, 1991, p. 191 e seg.). Isso seria simples se pudéssemos pender para um lado ou para outro. Sabemos bem, no entanto, que os filmes espelham a realidade em maior ou menor medida: alguns não a embelezam ou não a organizam para as tomadas (os documentários); outros colocam em cena personagens, mas conservam elementos naturais, como transeuntes etc. Alguns inventam todos os elementos da história; outros “são baseados em fatos reais” (“*reality based*”). Então, o quê fazer? É necessário verificar tudo antes de saber se um filme trata da realidade ou da ficção?

Essa parece-me ser uma solução bem mais radical, decorrente de tudo que acabo de expor, que confere às instâncias de enunciação diferentes graus de realidade, mas que podemos formular mais nitidamente nos termos da narratóloga Käte Hamburger. Para a teórica alemã, a narrativa em primeira pessoa tem um estatuto à parte. O *Eu* é menos ficcional do que os outros pronomes, pois evoca inevitavelmente “um sujeito de enunciação determinada, individual”, portanto “histórico” em sentido lato, um “Eu-Origem” real que “é testemunho de uma pessoa individual” (HAMBURGER: 1986, p. 48). Essa ancoragem numa pessoa específica que encontramos, por exemplo, nas cartas, dota o texto de um interesse particular, devido em grande parte ao fato de conferir uma autenticidade à escrita. Ao contrário da narrativa factual, que remete a um Eu-Origem real, histórico, a ficção ancora-se em “Eu-Origens fictícios”, em narradores dos quais sabemos pertinentemente que são inventados. Não é o objeto ao qual nos referimos, portanto, que gera a ficção ou o documentário, mas o sujeito que está em sua origem.

Se reformularmos nesses termos a teoria da enunciação que eu expus, assim como minha teoria do ponto de vista, poderemos ver que se impõem duas distinções:

- a primeira entre as instâncias ficcionais (como o narrador) e os Eu-origens reais (como o realizador);
- a segunda entre as imagens que remetem ao ponto de vista de um Eu-origem fictício (as que eu chamo ocularizações internas) e as que remetem à visão do operador de câmera ou do autor. Podemos considerar que o documentário opõe-se à ficção primeiro porque remete a um Eu-Origem real, um operador engajado na realidade (ODIN, 1984; JOST, 2001), enquanto os planos construídos pelo cinema de ficção, em geral, estão ancorados num Eu-Origem fictício, um personagem, ou se esforçam para fazer esquecer seu Eu-Origem real.

A um só tempo, abre-se à análise todo um campo, que escapou totalmente à narratologia de inspiração genettiana, a qual oscilava entre os dois termos da velha dicotomia realidade/ficção, ou documentário/ficção: o que eu chamei, inspirado pela leitura de Käte Hamburger, o campo da *fingição*⁵. Não se trata mais da ficção, que imita nosso mundo, que constrói seu mundo à imagem do nosso, mas de um campo no qual reina um clone do Eu-Origem real. Não se trata mais de construir o possível, mas de propor ao espectador o provável.

Para compreender bem o funcionamento dessa fingição, que visa levar o espectador a considerar enunciados que fingem fazer referência como um enunciado sério e literal (como diria o filósofo da linguagem John Searle), evidentemente é necessário levar em consideração tudo o que contribui à comunicação do filme: cartazes, declarações dos atores, trailers. Com efeito, hoje, nada pior para a narratologia do que continuar a considerar os filmes como textos fechados em si mesmos, quando eles são precedidos, rodeados, imersos num mar de palavras, de entrevistas, de bônus, que fazem parte da própria obra. Queiramos ou não, além dos debates estéreis que agitam, às vezes, os meios universitários, ao menos na França, estética e comunicação andam de mãos dadas. Assim, hoje, é necessário elaborar não mais uma teoria do texto, mas uma teoria do texto midiático, isto é, de um texto comunicado pelas mídias.

Nesse sentido, para fazer compreender bem o que o campo da fingição cobre, poderíamos dizer que o lançamento do *Blair witch project* representou uma etapa significativa para o advento do reino da fingição. Vamos lembrar: em 1998, surgiu na internet o *site* de um filme em fase de produção, com um grande número de detalhes sobre o desaparecimento de três jovens na floresta de Blair; surgiram também relatórios policiais feitos a partir de indícios encontrados no local, notadamente material de filmagem e rolos de película. Dizia-se que os três jovens haviam sido mortos ao investigarem sobre bruxas. O trailer do filme confirma a suspeita.

Tudo é feito para levar a crer que se trata de um documentário e vai por si que, para uma parte do público que acredita em bruxas, é um documentário, enquanto o filme, na medida em que colocou em cena Eu-origens fictícios, é considerado uma ficção, segundo um critério mais alto. Agora, é o modo de filmar o documento, seus *flous*, o tremido da câmera, que lhe dá esse aspecto. É antes uma imitação da enunciação documentária do que a imitação da realidade.

Aproximando a esse exemplo o de *Maridos e esposas*, podemos chegar à conclusão de que existem ao menos dois modos de fingir um Eu-Origem real:

- o primeiro é o de remeter a um sujeito que filma, o realizador, dando-lhe um corpo, uma presença efetiva no lugar das filmagens, em oposição à presença angelical do operador de câmera no cinema clássico hollywoodiano. Foi esse o caminho escolhido pelo *Dogma 95*;
- o segunda é o de fingir a enunciação de um tipo de documento, que não depende do cinema institucional, mas do cinema amador ou de meios técnicos domésticos, quer se trate de uma tomada com uma câmera amadora ou de um celular. Isso hoje é bem “tendência”: depois de alguns meses, os filmes que operam dessa forma são milhares, quer se trate de *Cloverfield*, *Rec* ou de outros.

De onde a necessidade de realizar uma verdadeira revolução copernicana: não partir mais do objeto, mas do sujeito. Ou, se quisermos, em termos peircianos, remeter o *representamen* a outro objeto: em vez de centrar-se na questão da analogia, da relação do signo com o mundo, colocar no centro da análise a relação da imagem com o sujeito no qual ela se ancora, seja ele mecânico (como as câmeras de vigilância) ou antropóide. Vemos, assim, como a primeira semiologia, obcecada apenas pela analogia da imagem com o mundo ou, ao contrário, obcecada por sua vontade de separar o filme do mundo, para romper com a crítica, não é mais conveniente ao desenvolvimento atual da imagem, dos filmes e de nosso universo midiático.

Deixemos isso de lado e voltemos à questão da imitação do enunciado de realidade, que deixei suspenso. O termo realidade – seja tratando-se do cinema, seja da televisão – presta-se sempre a discussões, a tal ponto de alguns teóricos norte-americanos terem substituído a expressão filme “documentário” por “filme de não-ficção”. Quando ficamos reféns de termos tão vagos, na verdade, oscilamos entre dois grandes blocos, que nos fazem navegar entre Cila e Caribde. Ao introduzir a ideia de Eu-Origem e a de fingição, podemos dar um nome a essa realidade que escapa sempre: *vivido*. Quer se trate do documentário, com seu realizador engajado no mundo, de um filme de Lars van Trier e sua câmera na mão ou dos grandes aparelhos hollywoodianos que emulam a tomada “amadora”, tudo nos remete ao corpo de quem filma, que é o último índice de autenticação, o último efeito de real. Desse ponto de vista, podemos observar um deslocamento global no estilo de uma época, esse estilo que Bordwell tenta formalizar a seu modo: a passagem da invisibilidade à presença do operador, não só de um olho, mas de um corpo. Não é mais a época do olho-câmera, mas da câmera como prolongamento da mão. Observem como as pessoas filmam com sua câmera amadora e verão que a imagem se separou do olho. Hoje é necessário mostrar que as imagens são *habitadas*. A fingição enunciativa instila desse modo uma dose de discurso de realidade em todas as ficções que querem escorar sua relação com nosso mundo: não é da

conformidade do enredo aos fatos que surge a impressão de autenticidade, mas da semelhança com a maneira de filmar dos repórteres às voltas com a ação *in loco* ou do amator que brande seu celular para obter um *happy slapping*.

Entre a ficção e a realidade estende-se, então, um território ignorado pela narratologia dos anos 1990, um campo bem vasto, no entanto, pois vai do cinema à televisão, que é o da fingição.

Na hora de concluir, sou tomado por uma dúvida: tiveram a impressão ao me acompanharem pacientemente que, no fim, a empresa da narratologia clássica caducou? Se for esse o caso, não alcancei meu objetivo. O que eu quis dizer não é que analisar o funcionamento interno de uma narrativa cinematográfica é um procedimento sem sentido. Para entender como o sentido surge nas imagens, como a narrativa adquire corpo, em minha opinião, esse tipo de discursividade deve preceder sempre o momento crítico da avaliação.

Referi-me aos limites do enquadramento para começar. O que eu pleiteio, hoje, é uma abertura controlada desse enquadramento, a definição de novas fronteiras, que passem principalmente por uma reflexão sobre o autor, o ponto de vista e o filme na era da comunicação midiática. E, como espero tê-los convencidos, há ainda muita coisa a ser feita nesse campo.

Referências bibliográficas

GENETTE, Gerard. *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Éditions du Seuil, 1986 [o original em alemão foi publicado em 1957].

JOST, François. *Le temps d'un regard : du spectateur aux images*. Québec-Paris: Nuit Blanche-Méridiens Klincksieck, 1998.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

VASSE, David. *Catherine Breillat : un cinéma du rite et de la transgression*. Bruxelles-Issy-les-Moulineaux: Édition Complexe-Arte Édition, 2004.

-
1. Tradução de Mariarosaria Fabris.
 2. “Mais do que tentar apresentar-nos uma apologia lacrimogênea de seu fracasso matrimonial, faz um retrato hilariante, ferino e sem concessões: uma crítica desarmante. À maneira de uma reportagem voyeurista, ele teve a coragem de lançar sobre sua infelicidade um olhar externo e de zombar disso (...) O filme parece ter sido rodado com um vídeo amador” (Laurent Tirard, *Studio*).
 3. “Algo de novo aconteceu com *Maridos e esposas*, que leva quase a dizer que todos os filmes anteriores eram esboços...” (Jean-Michel Frodon, *Le Monde*).
 4. “Judy explica a perturbação que tomou conta dela ao saber do divórcio de Jack e Sally. A quem ela explica isso? Nunca o saberemos realmente. *Imagem uma espécie de inquiridor. Um psicanalista, por que não! Um deus, talvez*: um Asmodeu que, em vez de levantar os telhados das casas para debruçar-se sobre seus segredos, tentaria perscrutar as almas para nelas ler fragmentos de verdade.” (Pierre Murat, *Télérama*).
 5. “*Maridos e esposas* é uma visão cirúrgica das relações do casal que passa pelos corpos de atores móveis, uma encenação cuja aparência despojada de um diário e de improvisação lembra irresistivelmente Cassavetes” (Frédéric Strauss, *Cahiers du cinéma*).
 6. “Aqui [Woody Allen] faz com que alguns personagens se confessem diante da câmera, os tranca em seus apartamentos, pede-lhes incessantemente que lhe revelem os segredos do amor [...] *Filmado à maneira de uma reportagem amadora*” (François Forestier, *L'Express*).
 7. “*Sob um estilo de choque, que imita a reportagem televisionada mal debastada*, com *floos*, zuns, planos que oscilam até o chão, Woody Allen esconde uma geometria implacável, verdadeira dança macabra...” (Michel Pascal, *Le Point*). Cf. JOST (1998).
 8. Como observa David Vasse (2004, p. 91) sobre essa cena: “Sem fragmentação espasmódica nem câmera que vasculha aturada como um godêmico”.
 9. Catherine Breillat, aliás, confirma essa impressão. Ela explica que não faz ensaios: “Nem peço aos atores que se dispam. Faço ensaios *em grande plano sobre o rosto*, e tenho que ficar perturbada cada vez que os visiono. Para mim, não há nada mais perturbador do que um rosto nu. Descubro os corpos na hora de filmar. O que é filmado, os atores o fazem *pela primeira vez*. É o que chamo a tomada mágica, a emoção nativa. Não repetimos, assim como quando transamos, transamos. Se fizesse um ensaio, teria a impressão de deflorar a cena” (*Le Monde*, 3 nov. 2005).
 10. No original *feintise*, neologismo criado pelo autor a partir de *feinte* (“artifício”, “movimento simulado”) e de *feindre* (“simular”, “supor”). Em português, optou-se por *fingição*, termo existente na língua como sinônimo de “fingimento”, mas em desuso [nota da tradutora].

Como o filme constrói e visa o seu público:
(Batalha de Iwo Jima e Como fazer um filme de amor)

Mahomed Bamba (UEFS)

Da teoria da enunciação à teoria da recepção: considerações iniciais

Ao intitular nosso trabalho “Como o filme constrói e visa o seu público”, na verdade procuramos questionar a recepção fílmica partindo dos próprios filmes, isto é, tomar como ponto de partida e de apoio parâmetros discursivos e textuais em que se podem ancorar as leituras fílmicas. Ao fazer isso, não procuramos essencializar ou priorizar os mecanismos textuais com relação aos fatores extratextuais. Ao contrário, consideramos que as alusões ao espectador, contidas na teoria da enunciação, na narratologia e na semiologia do cinema, podem constituir dados conceituais fundamentais na apreensão dos fatos espectatoriais em termos pragmáticos¹. Para Franck Kessler, as análises dos filmes, das práticas e dos contextos institucionais pressupõem ou implicam quase sempre uma concepção da “dimensão espectatorial”. O espectador e o público aparecem como “entidades hipotéticas” construídas e inferidas com base em suposições gerais e específicas. Mas Kessler reconhece também a existência de perspectivas de estudos teóricos em que são os dados textuais que informam e apontam para a “instância espectatorial”:

Num primeiro tempo, poderíamos identificar todo um corpus de trabalhos (teóricos) que, ao analisarem filmes, identificam particularidades textuais a partir das quais se chega a suposições acerca do comportamento espectadorial diante dos filmes em questão [...]. Neste caso, trata-se, portanto, da construção de um espectador-modelo que se caracteriza antes de tudo por sua vontade e sua capacidade cognitiva de cooperar com o texto a fim de compreender a intriga. O trabalho de análise consiste em inferir do texto fílmico as diferentes competências necessárias a esta compreensão (KESSLER, 2000, p. 78).

Não há dúvida que os “usos” e leituras que um espectador faz de um filme procedem, antes de tudo, de práticas sociais e culturais às vezes determinadas e determinantes. Mas, por outro lado, é bom reconhecer que a interpretação, no sentido semiológico, das obras não é totalmente imune aos “sistemas de significação” e traços de enunciação que operam no discurso fílmico².

A teoria da enunciação cinematográfica, tal como enunciada e conceituada por Christian Metz e Fransesco Casetti, encerra elementos que permitem esse casamento ou conciliação entre perspectivas textualistas e contextualistas no estudo da espectadorialidade. A narratologia cinematográfica traz, por sua vez, dados sobre a construção narrativa que ajudam a esclarecer instruções de leitura que visam em primeiro lugar o espectador. Se podemos postular, portanto, que todo filme “constrói” o seu espectador, é por causa dessas instruções de leitura que estão disseminadas no texto fílmico e que podem aparecer de forma explícita ou não, de acordo com a opção enunciativa. O espectador será sempre atento a estes signos; ele poderá segui-los ou ignorá-los.

O “ponto de vista” como conhecimento compartilhado

Com todos os tipos de neologismo, a narratologia cinematográfica procurou apreender o “ponto de vista” como um dado essencial das estratégias narrativas.

Mesmo que na linguagem corriqueira o termo designe uma opinião, no discurso visual e imagético ele passou a conotar uma “localização do olhar”. Conceitos como “ocularização”, “focalização”³ e “mostração”⁴ designam ora o modo de posicionamento do narrador e do espectador perante o universo diegético, ora as modalidades de canalização de seu saber sobre o mundo da ficção. Em todos os gêneros e categorias de representação visual, o “ponto de vista” funciona como um filtro e um dado fundamental na experiência espectral. No seu livro *Le point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, o teórico e crítico de cinema Joël Magny começa por definir o “ponto de vista” opondo-o àquilo que ele denomina “ponto de visão”. Segundo o autor, desde o primeiro cinema, estes dois pontos estão em perfeita correlação com o olhar do espectador sobre os acontecimentos filmados. Assim que um cineasta ou um fotógrafo ou um cinegrafista amador decide colocar a sua câmara num determinado lugar, ele adota, *ipso facto*, um “ponto de vista” com relação àquilo que ele vê e procura capturar e mostrar. Esta primeira preocupação tópica com a porção de realidade não passa de um mero “ponto de visão”, enfatiza Magny. Ele é diferente do “ponto de vista” no seu sentido mais rigoroso, isto é, a procura de um lugar ideal de filmagem que se acompanha de questões, preocupações e escolhas que podem ser de ordem estética, ética e ideológica também. Assim o “ponto de vista” nasce de um esforço de recorte da realidade que se completa com a intenção nítida de transmitir uma visão do mundo. Ou seja:

O “ponto de vista” é o ponto que o cineasta escolhe com uma intenção particular, um ponto de visão organizado e calculado com um objetivo particular: ver o objeto, a paisagem, um pedaço da realidade sob certo ângulo para fazê-lo ver a um espectador sob este ângulo particular (MAGNY, 2001, p. 17).

Concebido deste modo, percebe-se que o “ponto de vista” pressupõe uma intenção de compartilhar uma maneira de ver o mundo com o espectador.

Pressupõe a sua cumplicidade, a sua adesão à intenção que completa a representação das coisas. O cineasta não se contenta em colocar a sua câmara no melhor lugar; mas num lugar de onde ele sabe, de antemão, que transmitirá ao espectador “sua visão”, “seu ponto de vista”, no sentido psicológico, moral e ideológico (MAGNY, 2001, p. 18).

Na leitura fílmica, o ponto de vista aparece como uma janela aberta em direção à realidade, mas também como um gancho para o espectador. Se, no cinema, o “ponto de vista” pode ser visto como o lugar da câmara e do espectador é porque qualquer organização espacial da realidade prepara e pressupõe, em última instância, uma experiência espetatorial. É um lugar que se cria para o espectador, de onde ele é convidado a compartilhar um conjunto de saberes sobre aquilo que o filme se propõe a lhe mostrar.

As figuras da enunciação na leitura fílmica

A nosso ver, as definições do “ponto de vista” preparam uma aproximação entre as preocupações teóricas de carácter narratológico (preocupação com o trabalho de produção do texto) e a teoria da recepção cinematográfica. Ao cindir a enunciação entre um gesto de “mostrar” e um ato de “ver”, a noção de “ponto de vista” revela de modo patente as duas instâncias que atuam nos dois pólos do discurso fílmico. Como já sabemos, a apreensão destas duas instâncias nunca foi objeto de uma unanimidade no meio da discussão teórica sobre a enunciação cinematográfica.

Francesco Casetti (1990) baliza a problemática da enunciação fílmica com quatro grandes perguntas: “de que maneira o filme leva em conta o seu espectador? Como ele antecipa seus traços e seu perfil? Em que medida ele (o filme) reconhece precisar do espectador? Até que ponto aquele se serve deste como guia?”. A análise dos modos como o filme constrói discursivamente o seu espectador funda a teoria da enunciação cinematográfica. Tal análise marca uma

virada nas teorias semiológicas do cinema, pois inaugura a passagem de uma preocupação essencialmente estruturalista e textual para um interesse manifesto pelo pólo da recepção. A enunciação, diz Casetti, mostra que o texto é sempre “de alguém” para “alguém” e produzido num “determinado momento”. Um texto fílmico, além de nunca ser neutro ou transparente, ostenta, às vezes, o complexo jogo discursivo que o gera e o pré-destina a alguém. Christian Metz, ao contrário, prefere buscar a enunciação cinematográfica nos modos como o filme pode nos falar dele mesmo, ou do cinema, ou da posição do espectador. Entretanto, mesmo reconhecendo este pólo da recepção, as primeiras considerações sobre a enunciação fílmica foram muito imanentistas e tímidas no que diz respeito à apreensão das reações do sujeito espectador cinematográfico em termos mais concretos e empíricos. As divergências conceituais entre Casetti e Metz sobre este ponto se tornaram lendárias. Ora, independentemente de uma dimensão deíctica ou não na enunciação fílmica, constata-se que há uma quase unanimidade quanto à existência de inúmeras figuras enunciativas que remetem ao espectador. Por outro lado, não faltam filmes que brincam ostensivamente com o complexo enunciativo. Ora são filmes que se autorrefenciam como objetos de linguagem, ora são filmes que buscam pré-destinar o seu espectador a um modo de leitura, ou contentam-se em interpelá-lo. A este convite podem corresponder reações espectatoriais no sentido de modificar ou reprogramar as propostas do filme.

Além da divergência

Para Metz, o estudo da enunciação fílmica deve permanecer um estudo textual; não procurar informações sobre atitudes de um suposto espectador ou as intenções de um cineasta⁵. O reconhecimento das figuras de um enunciador e enunciatário no discurso fílmico não permite inferir prognósticos a respeito das intenções do autor e das reações do espectador. Ao contrário, assevera Metz, devemos partir do pressuposto que lidamos com duas ordens de realidade heterogêneas: um texto, de um lado, e pessoas reais, de outro (haverá sempre

muitas pessoas, “diferentes”, para um “mesmo” texto). Sendo assim, a enunciação fílmica não passa de um fenômeno de autorreferenciação, isto é, o texto tomando o filme ou o próprio cinema como objeto de seu discurso. Ao contrário de Casetti, que vê nas configurações enunciativas uma nítida referência a um **tu** (mesmo virtual), Metz vê um movimento de redobramento do texto fílmico sobre si.

Por trás desta divergência epistemológica entre Casetti e Metz, uma brecha parece paradoxalmente se abrir em direção à teoria da recepção: a possibilidade das marcas enunciativas influenciarem a atitude espectral ou, pelo menos, serem levadas em conta na leitura fílmica. As marcas de enunciação são partes integrantes das múltiplas influências e determinações que podem partir de dentro do texto para fora. Se elas não informam sobre o modo como a leitura fílmica é feita concretamente, pelo menos elas não deixam de ser perceptíveis a um espectador empírico. A enunciação, seja ela reflexiva, metafílmica ou deíctica, pressupõe um foco (de onde partem orientações) e um alvo; um movimento de “dar a ver” (mostrar) e um movimento de “ver”. Dependendo das figuras que vão ser convocadas para dar forma a estes movimentos, é ora o papel do enunciador que será ativado, ora o papel do enunciatário que será visado. Este reconhecimento se opera no espectador empírico, que acaba desempenhando um papel fundamental no reconhecimento destas marcas e na sua funcionalidade real. Além das formas de interpelação recenseadas e analisadas por Casetti, Metz traz uma lista de outras dez figuras⁶ que revelam os contornos da paisagem enunciativa. Estas figuras reforçam a argumentação de Metz a favor de uma enunciação fílmica impessoal e não deíctica. Mas ele destaca o caráter arquetípico da configuração discursiva formada pelo “filme dentro do filme”. Segundo ele, esta figura evidencia o princípio do redobramento, isto é, “um filme nos mostra um outro filme em plena projeção” (METZ, 1991, p. 93).

O “filme dentro do filme”: figura de enunciação (por excelência)

O semiólogo francês distingue uma série de variantes nas relações do filme com outro filme que ele classifica, aliás, entre mais fortes e menos fortes de acordo com o seu grau enunciativo. Os casos que chamaram mais a atenção de Metz são aqueles em que “a história do filme nos fala de *outros* filmes bem distintos” mediante citações, alusões a outros filmes bem conhecidos, inclusive mostrando trechos de filmes amadores (Super8) (de forma alternada com o filme principal...). Em outros casos, há simplesmente “a presença de um segundo filme” que se confunde com o primeiro a ponto de formar um mesmo e único filme. Na primeira situação, há um efeito de “redobramentos simples”, que se opõe ao efeito de “duplo redobrimento”, na segunda situação, isto é, uma espécie de *mise en abîme*. Em todos os casos, como há referências diretas e indiretas ao próprio cinema ou ao próprio filme, o espectador presencia uma configuração que pode ser ora metacinematográfica, ora metafilmica e reflexiva. O espectador nunca permanece totalmente insensível, pois “a prática da citação supõe que o público esteja conhecendo e reconhecendo estes trechos de filmes” (METZ, 1991, p. 95-96). Se estas figuras podem fazer referência a toda uma tradição de cinefilia, é porque elas concernem tanto à dimensão enunciativa do filme quanto à experiência espectral. Estas configurações fazem com que se produza no meio da própria leitura espectral um efeito de encavalamento, de imbricação, de dualidade, de simbiose (em alguns casos).

Não há dúvida de que estas construções visam, em última instância, um tipo de público, elas pressupõem que há um esforço de adaptação do filme a um determinado tipo de público. As figuras enunciativas e os filmes que as ostentam podem funcionar como pontos de junção e de reconciliação entre as concepções “textualistas” e empíricas no estudo da recepção e da dimensão espectral no cinema. É com base na análise de uma destas figuras que este trabalho pretende enfatizar o papel ainda operatório da noção de enunciação para a teoria da recepção cinematográfica. Para isso, escolhemos *Batalha de Iwo Jima* (2007), de Clint Eastwood, e *Como fazer um filme de amor* (2004), de José Roberto

Torero, como base de uma análise de casos. Consideramos que ambas as obras funcionam como duas variantes de uma mesma figura enunciativa: “o filme dentro do filme”. Os dois filmes miram também o seu público. *A conquista da honra* e *Cartas de Iwo Jima* se deixam apreender como duas colossais reconstituições históricas, isto é, dois olhares cruzados sobre um mesmo episódio da Segunda Guerra Mundial. Os dois filmes, um complementar do outro, acabam tematizando a própria operação ocular no cinema que é o “ponto de vista”. Este projeto fílmico de Clint Eastwood comporta uma intenção clara de construir e dirigir-se a dois tipos de público: o americano e o japonês.

Um filme antimilitarista sob duas óticas

Qualquer filme histórico resulta de um exercício de reconstrução que, por sua vez, subentende necessariamente um ponto de vista. Mas este esforço de figuração do passado deixa margens a eventuais falsificações que podem ser de ordem interpretativa ou ideológica⁷. *Batalha de Iwo Jima* recusa a celebração do heroísmo guerreiro. Propõe ao espectador uma descrição dos bastidores e dos não ditos da guerra a partir de dois pontos de vista opostos. Ao operar duas figurações de um mesmo acontecimento, a obra de Clint Eastwood coloca em discussão a noção do filme dito antimilitarista. O espectador consegue perceber que o filme supostamente não belicista não se opõe ao filme declaradamente militarista e propagandista apenas pelas intenções dos autores. As diferenças estão também no plano formal. Ao propor estas duas versões, Clint Eastwood faz ver e compreender ao espectador que raramente o cinema de guerra privilegia a multiplicidade de pontos de vista. Há uma distinção de ordem ideológica na base de tal projeto, mas ela se prolonga nas opções feitas dentro da linguagem. Podem ocorrer outras diferenças de ordem mais estilísticas que se refletem no plano da estrutura discursiva do filme. Dependendo das circunstâncias, interesses políticos e nacionalistas podem motivar uma reconstituição histórica. Neste caso, o espectador será coagido a adotar um ponto de vista sobre os fatos. Em *Batalha*

de *Iwo Jima* a opção foi mostrar separadamente os preparativos para o combate, em seguida o próprio combate frontal, aéreo e naval. O olhar do espectador sobre estes acontecimentos é limitado e restrito àquilo que ocorre no campo japonês (se a opção for assistir a *Cartas de Iwo Jima*) e ao ambiente americano e aos trâmites de mobilização popular na adesão à guerra (se o espectador decidir assistir a *A conquista da honra*). Não há uma alternância destas situações como aconteceria num filme de guerra tradicional, em que a montagem alternada é o princípio de base. Ao confrontar o espectador a estes pontos de vista, o filme procura também desconstruir algumas verdades históricas elevadas a nível de mitos. No campo japonês, é a temeridade das tropas que é substituída pela representação do medo e das dúvidas entre os recrutas (seus atos e falas traem este medo). No campo americano, é a narrativa do gesto de plantar a bandeira no topo da ilha cinzenta que focaliza a atenção do espectador. Este símbolo de valentia, de heroísmo e de patriotismo é descortiado, discutido, para ser questionado no final. O filme privilegia o ponto de vista espectadorial sobre as manipulações que operam na construção imagética do heroísmo militar graças à carga simbólica da imagem fotográfica.

Como romper a adesão espectadorial numa comédia romântica

Quanto ao metafilme *Como fazer um filme de amor*, ele se autodeclara, pela informação contida nos dados paratextuais (título, créditos de abertura, voz de narrador extradiegético), como um filme dentro do filme, ou melhor, um filme em processo de realização. Toma como objeto de seu discurso um gênero cinematográfico fortemente codificado. Em seguida, usando da paródia e de um didatismo fingido, o filme de Torero passa a desconstruir, de forma jocosa, a comédia romântica, contando com a cumplicidade do espectador que ele acaba por interpelar abertamente nos créditos finais. Neste jogo, o enunciador no filme de Torero designa um lugar para o espectador, ele o conforta no seu estatuto de enunciatário e o situa dentro do texto fílmico. O espectador não assiste

impassível ao desmonte da comédia romântica, ele é convocado a cumprir um percurso nesta empreitada.

A onipresença do narrador brincalhão, que comenta, ironiza os gestos, os comportamentos e situações dos personagens, funciona como uma marca de enunciação forte. A figura do enunciador, sujeito ideal do discurso, é inferida das marcas da voz em situação extradieética. O sujeito do discurso se manifesta a cada momento, ele manda inclusive trocar os créditos e a música com o fim de adaptá-los ao gênero do filme. É um narrador-enunciador que ora atua em situação intradieética (quando dialoga com os personagens, dando-lhes instruções, assume um papel de um diretor de um filme que está sendo rodado no filme), ora sua voz ecoa nas bordas do filme quando se endereça ao espectador-nítido (principalmente nas cenas finais do filme).

É neste sentido que podemos dizer que o filme de Torero figura a enunciação fílmica em todas as suas dimensões. Além de interpelar o espectador, conta com a sua participação ativa na empreitada de desconstrução do “filme de amor”. Assim, em algumas sequências, a voz que guia o olhar e o conhecimento do espectador faz referência ao gênero fílmico que está em (des)construção, faz comentário sobre o tipo de público (feminino) das comédias românticas. Ao longo do filme, a interpelação se transforma numa espécie de confiança quando o narrador revela ao espectador os truques e artimanhas da *mise-en-scène* neste tipo de gênero fílmico. Assim o comentário do narrador passa a concernir ao conteúdo narrativo (tipificação das personagens e das situações) e ao modo de representação cinematográfica (os códigos de representação ficcional do amor e do erotismo). Nas cenas finais do filme, a interpelação toma a forma de uma provocação: o narrador-enunciador lembra ao espectador a sua burrice e a sua ingenuidade que o levam a crer e a voltar sempre para ver este tipo de filme. Nesta trama em que o filme designa claramente o seu narrador, a transparência do discurso da narrativa clássica (e na comédia romântica) se rompe.

Considerações finais

Tanto no filme de Clint Eastwood como no de Torero, a questão é saber até que ponto os espectadores visados aderem forçosamente aos pontos de vista estético e ideológico, ostentados como marcas de enunciação. Quando olhamos para algumas reações que os dois filmes provocaram nos fóruns de discussão na internet, observa-se que os comentários são mitigados. Ao mesmo tempo em que alguns espectadores relatam sua perplexidade e admiração quanto à opção de fazer duas versões de um mesmo fato, outros, ao contrário, se mostram mais interessados e receptivos a um único filme, isto é, descartando a necessidade de se assistir ao segundo filme complementar. Quanto ao teor “antimilitarista” resultante da tematização do “ponto de vista”, a percepção deste aspecto depende do tipo de público. Um grupo de jovens japoneses⁸, por exemplo, elogiou o filme por ter dado um retrato mais respeitoso do japonês que contrasta com a estereotipização que predomina nos filmes hollywoodianos. Aqui no Brasil, um espectador, num fórum de discussão se referia ao filme como uma “puta aula de história⁹”. Um outro internauta, no mesmo fórum, centrava sua opinião na comparação entre as duas versões, ou seja, “*Iowa Jima* é menos pior que *Conquista*”. As reações mais contraditórias vieram dos veteranos brasileiros da Segunda Guerra¹⁰, entre os quais alguns confessaram certa perplexidade diante do “exagero” no realismo das cenas de combates. Parte destes ex-combatentes brasileiros, ao contrário, não poupou elogio à celebração que as duas versões fílmicas faziam de valores como a “camaradagem” e o “espírito de sacrifício”. No caso do filme de Torero, os espectadores focalizaram seus comentários sobre a originalidade do projeto de “desmontar” o gênero comédia romântica. Mas é bom sublinhar que o reconhecimento deste objetivo declarado equivale, para alguns espectadores, a uma forma de recusa de se reconhecer no perfil do público que o narrador burla e provoca. Outros, ao contrário, questionaram o caráter “previsível” deste filme-paródia, ou seja, o filme de tanto brincar com os códigos do gênero de comédia romântica e o narrador de tanto “mexer na história” acabou criando um distanciamento na leitura fílmica, arruinando, portanto, qualquer entrega hipnótica.

Afinal, se Christian Metz via na “enunciação enunciada” em alguns filmes uma espécie de ponto de incandescência, é porque ela rasga a transparência do discurso fílmico e provoca um ponto de ruptura na experiência espectral.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires, 1990.
- GARDIES, André et alii. *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris: Les Édition du. Cerf, 1992.
- JOST, François. *L'oeil-caméra*. Lyon: PUL, 1987.
- KESSLER, Franck. «Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels». *Réseaux. Communication, Technologie, Société. Dossier: Cinéma et réception*. Paris, n° 99, 2000, p.73-98.
- MAGNY, Joël. *Le point de vue : de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Saint-Germain-Du Puy: Ed. Cahiers du Cinéma, 2001.
- METZ, Christian: *L'énonciation impersonnelle ou le site du filme*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- ODIN, Roger: *De la fiction*. Bruxelles: Deboeck Université, 2000.
- _____. «La question du public: approche sémio-pragmatique». *Réseaux. Communication, Technologie, Société*. Paris, n° 99, 2000, p. 49-72 [dossier *Cinéma et réception*].
- PINEL, Vincent. *Écoles, genres et mouvement au cinéma*. Paris: Larousse, 2000.

-
1. Franck Kessler (2000, p. 73-98), por exemplo, busca apreender o fenômeno espectral no primeiro cinema, valendo-se do léxico da filmologia e explorando aquilo que ele chama de "pragmática histórica".
 2. Como sabemos, o reconhecimento da relação dialética entre dados textuais e contextuais na recepção fílmica já ganhou corpo e consistência teórica na perspectiva semiopragmática defendida por Roger Odin.
 3. Enquanto focalização refere-se ao "jogo de saberes relativos da personagem, do narrador e do destinatário (espectador)", a *ocularização* tem a ver com a visão da câmera e ou de uma personagem. (AUMONT, 2003, p. 214). Cf. JOST (1987).
 4. Em oposição à narração propriamente dita, Gaudreault e Gardies destacam a *mostração*, isto é, um ato de mostrar que opera na representação cinematográfica desde o primeiro cinema.
 5. Sobre este ponto, Metz se mostra taxativo ao declarar que quem estiver interessado nas intenções do cineasta, terá de pular fora do filme, isto é, fazer um estudo de cunho empírico.
 6. 1. Voz e olhar para câmera; 2. Voz (e sons) de interpelação em posição *off*; 3. Interpelações na forma escrita. Letreiros; 4. Segundas telas, telas na tela; 5. Espelhos (efeito especular); 6. Mostrar o dispositivo; 7. Filme dentro do filme; 8. Imagens subjetivas, sons subjetivos; "ponto de vista"; 9. Voz e sons na primeira pessoa; 10. O regime de filmagem em plano objetivo (orientado).

7. É em virtude deste “ponto de vista” falsificador ou não que Vincent Pinel (2000, p. 122), por exemplo, concebe o filme histórico de ficção como uma “máquina para remontar o tempo” que é movida por três “combustíveis”: a convenção da representação, a documentação e a imaginação. Assim, a reconstituição histórica transborda do seu quadro, pois quando se quer fazer ressurgir o passado a partir de um ponto de vista, acaba-se descobrindo também o tempo presente, o próprio contexto de produção da obra.
8. “*Cartas de Iwo Jima* (2007) é bem recebido nos cinemas japoneses”: título da matéria da France Presse publicada no site da Folha-Uol – <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67449.shtml> –, do dia 10/01/2007. Acesso em: 7 set. 2009.
9. Os comentários completos das reações espectatoriais consultadas na internet encontram-se no fórum da Cultura hardMOB: <http://forum.hardmob.com.br/forumdisplay.php?f=254>. Acesso em: 7 set. 2009.
10. Cf. matéria “Veteranos brasileiros criticam e aplaudem novo filme de Eastwood”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66790.shtml>. Acesso em: 7 set. 2009.



Indústria e recepção



Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama

Marcelo Ikeda (ANCINE)

Introdução

Em março de 1990, o presidente Fernando Collor de Mello anunciou um pacote de medidas que pôs fim aos incentivos governamentais na área cultural, extinguindo diversos órgãos, entre eles, o próprio Ministério da Cultura, transformado em uma secretaria do governo. Na esfera cinematográfica, houve a liquidação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho de Cinema (Concine) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que representavam o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas diversas vertentes.

Paulatinamente, após reações da sociedade civil e do setor cinematográfico, houve a reconstrução dos mecanismos estatais de apoio à atividade cinematográfica. Em dezembro de 1991, houve a publicação da Lei nº 8.313/91, a chamada Lei Rouanet, que estabeleceu o PRONAC (Programa Nacional de Apoio à Cultura). No ano seguinte, já no governo Itamar Franco, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, no restabelecido Ministério da Cultura. Nos governos do presidente Fernando Henrique Cardoso, houve a consolidação de uma política cinematográfica baseada no modelo de incentivos fiscais. Em 1993, houve a publicação de uma lei específica para a atividade audiovisual, a Lei nº 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, que, na verdade, era uma versão

ampliada dos artigos vetados pelo presidente Collor, na Lei nº 8.401/92 (CATANI, 1994). Finalmente, por meio da edição da Medida Provisória nº 2228-1, em 7 de setembro de 2001, houve a criação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), primeiro órgão estatal, desde a extinção da Embrafilme, a gerir o mercado audiovisual brasileiro como um todo, responsável não apenas pelo fomento, mas também pela regulação e fiscalização do mercado.

O apoio do Estado aos projetos cinematográficos passava a ocorrer numa nova base, num modelo distinto do ciclo anterior, com a criação dos mecanismos de incentivo, baseados em renúncia fiscal, em que as empresas privadas realizam o aporte de capital num determinado projeto, sendo que o valor é abatido – parcial ou integralmente – no imposto devido pelas empresas (CESNIK, 2002). Desta forma, o Estado continuava sendo o indutor do processo de produção cinematográfica, mas introduzia os agentes privados como parte intrínseca desse modelo. O Estado passava a agir no processo de desenvolvimento do audiovisual brasileiro de forma apenas indireta, estimulando a ação privada, e não mais intervinha diretamente no processo econômico, produzindo ou distribuindo filmes. Apesar de os recursos, em última instância, permanecerem oriundos do Estado, a decisão de investir e a escolha dos projetos partiam de empresas privadas, cujo negócio, muitas vezes, sequer estava relacionado à atividade audiovisual.

O objetivo desse modelo de política pública cinematográfica, nitidamente industrialista, era o de restabelecer o fluxo de produção de obras audiovisuais, estimulando o aporte de recursos do setor privado, visando promover a autossustentabilidade da atividade. No entanto, os mecanismos das leis de incentivo estavam, em geral, voltados para o fomento da produção de obras cinematográficas, desconsiderando a articulação com os demais elos da cadeia produtiva (GATTI, 2005). Diante da contenção do processo inflacionário, em que os pequenos exibidores eram remunerados pelo *overnight*, e da restrição de crédito típica do governo Collor, além da rápida expansão do *homevideo*, com a redução de custos dos aparelhos domésticos VHS, o mercado de salas de exibição sofreu uma drástica redução, passando de 3.276 salas, em 1975, para 1.033 salas, em 1995 (ALMEIDA & BUTCHER, 2003).

No setor de distribuição, a extinção da Embrafilme trouxe consigo o fechamento da distribuidora da Embrafilme, que era simplesmente a principal distribuidora de filmes nacionais, chegando a atingir nos anos 1970, a posição de distribuidora-líder do mercado, inclusive à frente das *majors* norte-americanas (AMANCIO, 2000). Esse interstício criou uma espécie de vácuo para a distribuição de filmes nacionais, já que a concentração em uma única empresa estatal provocou o inevitável enfraquecimento das distribuidoras nacionais. Estimulado por um mecanismo de isenção fiscal – o Art. 3º da Lei do Audiovisual – os filmes nacionais mais competitivos passaram a ser lançados pelas *majors*. No entanto, esta solução mostrou não ser sustentável a longo prazo, já que aumentou a desvantagem competitiva das distribuidoras nacionais no lançamento das obras nacionais. E, especialmente, pelo fato de as *majors* terem o filme nacional como produto secundário, competitivo até o ponto em que não ameacem a sua estratégia de ocupação do mercado nacional com o produto estrangeiro hegemônico.

A distribuição de filmes nacionais a partir das leis de incentivo: 1995-2007

Metodologia e classificação das distribuidoras

O objetivo desta seção é promover um panorama da distribuição de filmes nacionais no mercado de salas de cinema no período entre 1995 e 2007, por meio de uma compilação de dados de *performance* dos filmes nacionais lançados comercialmente neste período. Com isso, buscamos compreender o impacto da criação das leis de incentivo na inserção do produto nacional em seu próprio mercado doméstico. A tabulação de dados de público e renda teve como fonte a FilmeB, complementados com dados do SICOA. Já os dados de captação de recursos pelos mecanismos de incentivo federais tiveram como fonte o Sistema de Informações da ANCINE (SIA).

O universo abrangido foram os longas-metragens brasileiros lançados comercialmente no mercado de salas de exibição no Brasil entre 01/01/1995 e 31/12/2007, totalizando 459 filmes¹.

Para compreender o mercado de distribuição no período, as empresas que atuaram no mercado de distribuição foram agregadas segundo os seguintes grupos:

1. “**estatal**” (distribuidoras cuja maior parte do capital é de origem pública – RioFilme);
2. “**independentes**” (distribuidoras de capital nacional);
3. “**majors**” (grandes conglomerados de distribuição de origem estrangeira, associados aos estúdios norte-americanos);
4. “**distribuição própria**” (empresas cuja atividade principal é a produção, mas que ingressaram na distribuição exclusivamente com os filmes por elas produzidos).

Nesse grupo, cabe destacar a existência da “distribuição própria”. Esse grupo abrange empresas cuja atividade principal é a produção e que se envolveram na distribuição apenas por negociar o lançamento comercial de seus filmes diretamente com os exibidores, sem a interferência de um intermediário como distribuidor. Esse fenômeno não foi tão raro ou esparsos quanto, a princípio, se poderia pensar: foram 36 filmes (ou 7,8% dos lançamentos no período). No entanto, é preciso observar que destes 36 filmes, 23 (64%) foram lançados em 2006 ou 2007, o que comprova que o fenômeno é recente e vem se intensificando nos últimos anos.

Dados gerais e casos particulares

No período 1995-2007, 62 empresas atuaram no mercado de distribuição, conforme a Figura 1. Deve-se observar o elevado número de empresas que se envolveram na atividade, especialmente devido ao fenômeno da “distribuição própria”.

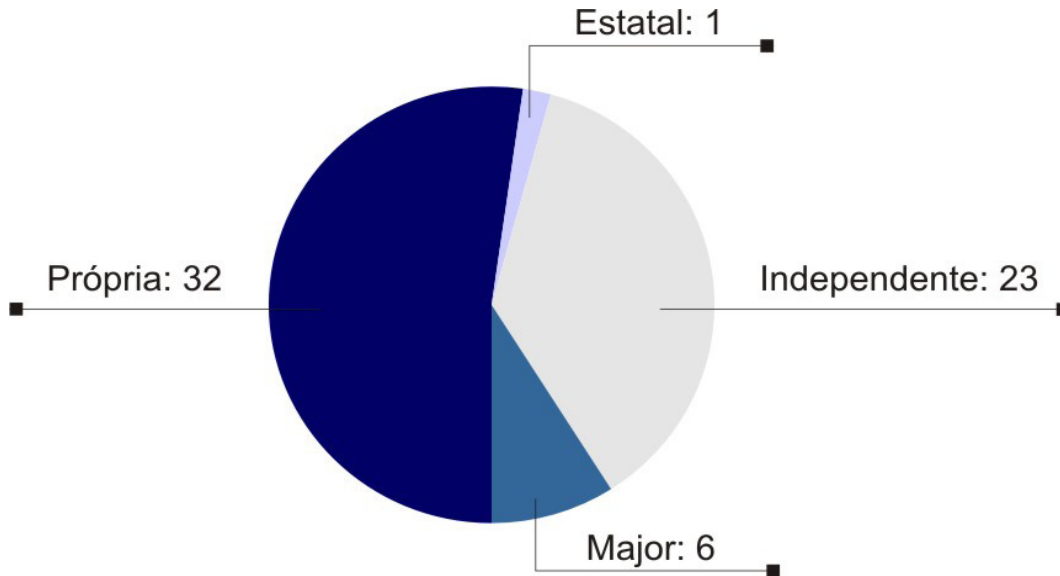


Figura 1 – Empresas que atuaram no mercado de distribuição por tipo de distribuidora: 1995-2007.

Das 32 empresas da classificação “Distribuição Própria”, apenas duas empresas, a partir de sua experiência na distribuição própria, ampliaram seu escopo de atuação na distribuição, para distribuir obras produzidas por outras empresas. A primeira delas é a Elimar, que, motivada pelo sucesso de *Carlota Joaquina*, lançou *La Serva Padrona*, ambas dirigidos por Carla Camurati. No entanto, este filme, ao contrário do primeiro, teve um público reduzido, de 50 mil espectadores. Ainda assim, a atividade de distribuição ganhou peso na empresa, apesar de a produção se manter como atividade principal da empresa. Em 2001, foi criado o nome fantasia de Copacabana para as atividades de distribuição da empresa, passando a nova distribuidora a também distribuir obras de outras produtoras, tanto documentários (*Janela da alma*), quanto ficções (*Feminices*).

Em 2007, houve caso similar com a Persona Filmes, da mineira Elza Cataldo. Após a distribuição própria de *Vinho de rosas* – longa de ficção produzido e dirigido pela própria Cataldo –, criou a distribuidora Usina Digital, responsável pela distribuição de *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci. A partir de 2008, a Usina Digital tem investido na distribuição de filmes mineiros, como *Andarilho*, *Cinco frações de uma quase história* e *Fronteira*, entre outros.

Merece destaque a particularidade da Videofilmes. A empresa, dirigida pelos irmãos Salles, tem como atividade principal a produção. Desapontada pelo resultado comercial de alguns de seus documentários, resolveu abrir um braço para a distribuição, mas, desde o início, dispôs-se a também distribuir filmes de outras empresas. Dessa forma, foi classificada não como uma “distribuidora própria” mas, sim, como uma distribuidora independente, pois, apesar de a atividade principal da empresa ser a produção, a atividade de distribuição é estruturada não exclusivamente como forma de lançamento de seus próprios produtos. Além disso, deve-se observar que a empresa também promove lançamentos de filmes estrangeiros, envolvendo-se inclusive recentemente no mercado de *homevideo*, com o lançamento de filmes clássicos, caracterizando-se como uma típica distribuidora.

Outros casos singulares podem ser apontados de empresas que abrangem mais de um elo na cadeia produtiva, numa tentativa de integração vertical. Além das empresas citadas, que integram produção e distribuição, há empresas que atuam nos segmentos de distribuição e exibição. É o caso do Grupo Estação, originalmente um grupo exibidor, que, ao longo dos últimos cinco anos, tem ampliado seu escopo de atuação para atuar como distribuidor. Primeiro, com filmes estrangeiros, promovendo em seu circuito o relançamento de clássicos do cinema. A partir de 2006, também distribuindo filmes brasileiros (entre eles, destacam-se *Cafuné*, *Carreiras* e *O cheiro do ralo*). Já a paulista Imovision tem como atividade principal a distribuição de “filmes de arte”. Em julho de 2005, abriu um complexo de exibição chamado Reserva Cultural, situado na Avenida Paulista, com quatro salas. No caminho inverso do Grupo Estação, é uma distribuidora que ampliou o escopo de suas atividades para abranger a exibição.

Há ainda um caso de integração entre produção, distribuição e exibição. É a Pandora Filmes, de André Sturm. No entanto, trata-se de um caso completamente diferente do modelo típico de integração, como aconteceu, por exemplo, com a Atlântida nos anos 1950, após a entrada de Luís Severiano Ribeiro na sociedade. Em dez anos, a Pandora produziu apenas dois longas-metragens (*Bodas de papel* e *Sonhos tropicais*), dirigidos pelo próprio André Sturm. A atividade de produção,

portanto, é esporádica e secundária, e, assim sendo, os demais elos da cadeia não funcionam para dar escoamento à produção da empresa. Dessa forma, ao invés de falarmos em “integração vertical”, talvez seja mais oportuno dizer que a empresa simplesmente atua nos três elos da cadeia produtiva, mas não necessariamente de forma integrada.

Dados por tipo de distribuidora

A Tabela 1 apresenta os números gerais por tipo de distribuidora. Além das classificações citadas, surge o grupo “Lançamentos Mistos”. Nesse grupo, estão 21 filmes lançados por meio de uma codistribuição, sendo que as distribuidoras são de “tipos” distintos. Destes, 17 são entre a Distribuidora Estatal (RioFilme) e uma independente. Devido à dificuldade de se enquadrar em um ou outro tipo de distribuidora, nos quadros seguintes, quando se comparam os números por tipo de distribuidora, os “Lançamentos Mistos” serão desconsiderados da análise. Essa exclusão não modifica, no entanto, a tendência geral dos números que serão apresentados.

Tipo de distribuidora	Número de empresas	Filmes lançados	Número de espectadores	Renda bruta (R\$)	Valores Captados (R\$)
Major	6	110	77.533.871	476.239.190,00	405.637.721,24
Independente	23	152	21.001.073	129.613.152,55	218.146.945,17
Estatal	1	138	2.445.740	13.346.747,40	92.887.615,69
Própria	32	38	1.851.873	9.666.194,00	17.326.107,09
Lançamentos mistos	---	21	5.302.155	24.209.403,20	44.723.775,80
total	62	459	108.134.712	653.074.687,15	778.722.164,99

Tabela 1 – Quadro geral: filmes brasileiros lançados entre 1995-2007 por tipo de distribuidora.

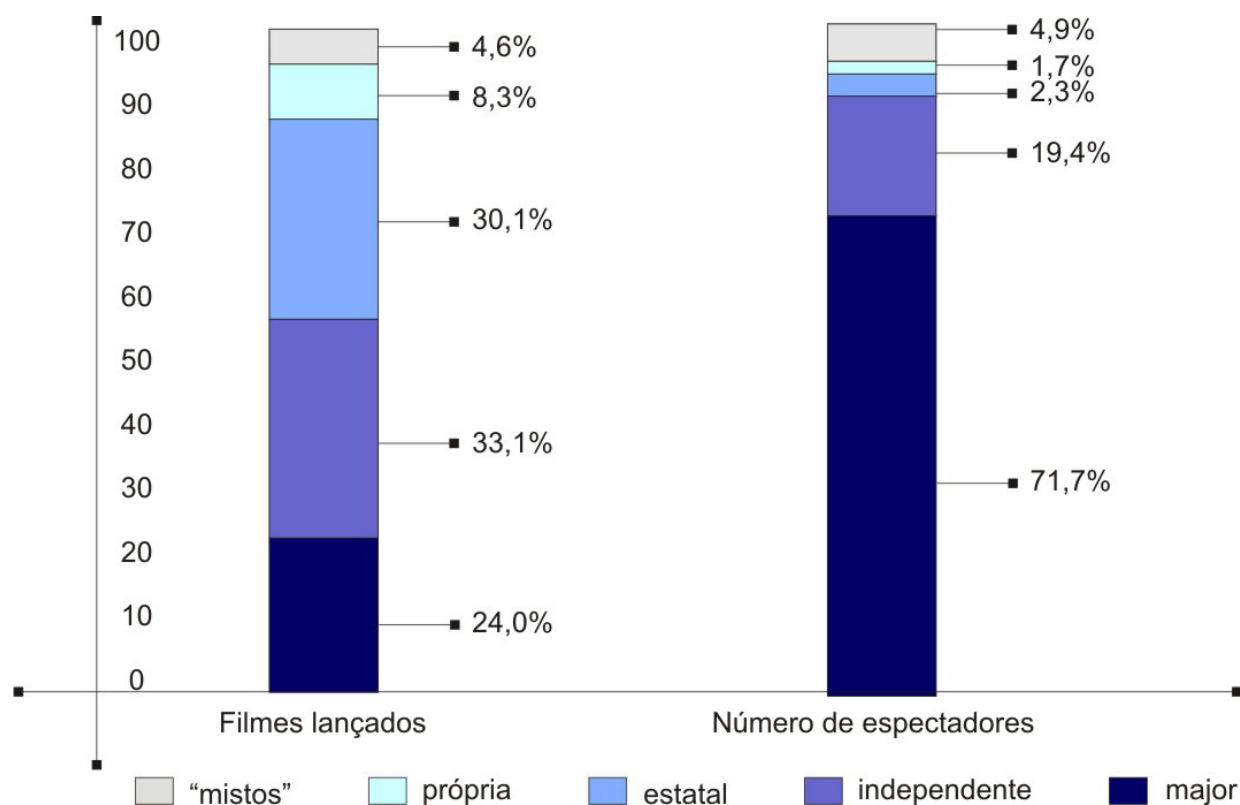


Figura 2 – Número de filmes e espectadores por tipo de distribuidora – 1995-2007.

A partir dos dados da Tabela 1 e da Figura 2, destaca-se a expressiva presença da Distribuidora Estatal (Riofilme) na quantidade de títulos lançados: 138 filmes, ou 30,1% do total de filmes lançados no período. No entanto, a *performance* dos títulos da distribuidora é bastante reduzida: os 138 filmes foram responsáveis por apenas 2,3% do total de espectadores de filmes brasileiros do período.

No caso oposto, estão os filmes lançados pelas *majors*: 110 filmes (ou 24% do total de títulos nacionais lançados no período) foram responsáveis pela grande maioria dos espectadores de filmes nacionais no período (71,7%). Ou seja, em média, os filmes brasileiros de melhor *performance* foram lançados por empresas distribuidoras estrangeiras.

As distribuidoras independentes, apesar do número de lançamentos nacionais superior ao das *majors* e ao da RioFilme (152 filmes, ou 1/3 do total de títulos nacionais lançados no período), apresentam uma participação de mercado abaixo de 20%.

Dados por faixa de espectadores e a questão do gênero

Quando os dados são desagregados por faixa de espectadores, os resultados podem ser percebidos em maiores nuances. Percebe-se que a melhor *performance* das *majors* ocorre pelo fato de possuírem uma carteira mais diversificada: mesmo com filmes no patamar inferior de bilheteria (até 20 mil espectadores), esse resultado é compensado por filmes de alta *performance* (20% dos filmes nacionais lançados pelas *majors* no período atingiram a marca de 1 milhão de espectadores). Por outro lado, a RioFilme e as empresas de “distribuição própria” possuem mais de 70% dos títulos com público inferior a 20 mil espectadores.

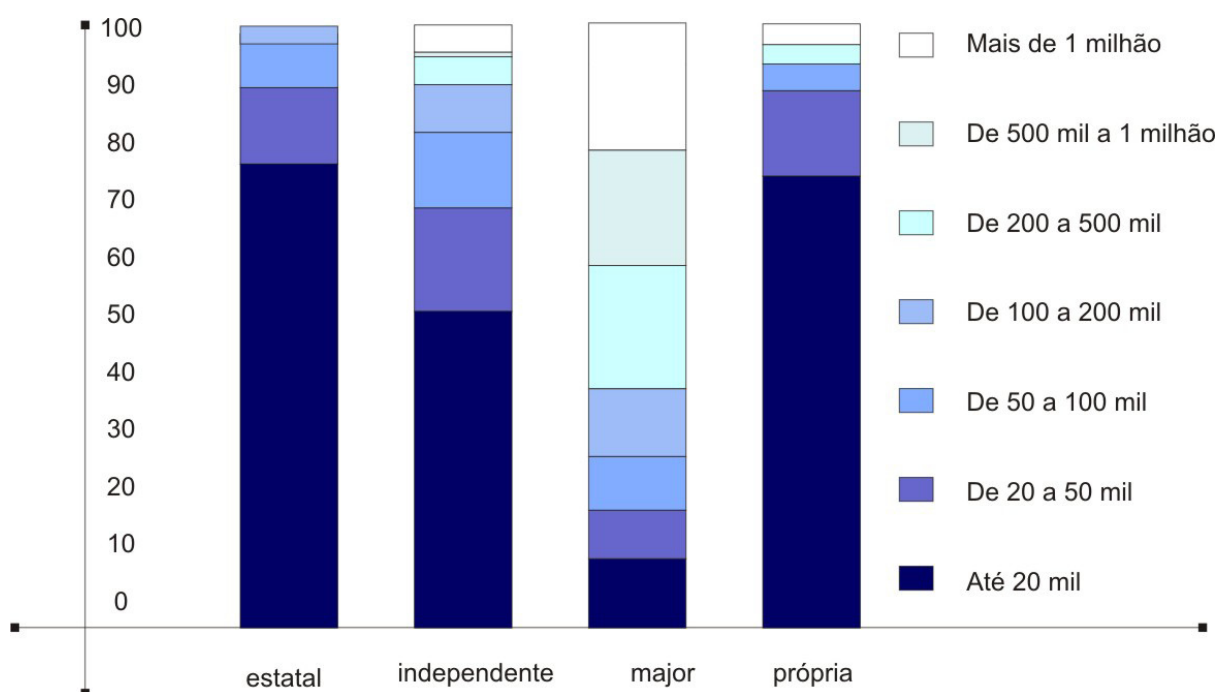


Figura 3 – Filmes lançados por tipo de distribuidora e faixa de espectadores.

No entanto, podem-se questionar os números apresentados pela influência do documentário. Sabe-se que inevitavelmente os documentários possuem,

em geral, uma menor viabilidade comercial em relação aos filmes de ficção ou animação. Por isso, como o número de documentários lançados por tipo de distribuidora não é uniforme, a presença do documentário poderia contaminar a análise por tipo de distribuidora. Ou seja, o fato de a distribuidora estatal ou as empresas de “distribuição própria” lançarem mais documentários que as *majors*, por exemplo, provocaria um viés nos resultados por tipo de distribuidora, pendendo a balança a favor das *majors* em detrimento dos demais grupos.

De fato, os números mostrados pela Figura 4 podem comprovar esta hipótese: dos 110 filmes nacionais lançados pelas *majors* no período, apenas 3 são documentários, enquanto entre os 138 lançados pela RioFilme, 47 (34%) são documentários. No caso das Independentes, o percentual de documentários lançados coincidentemente é o mesmo: 34% (52 “docs” entre 152 filmes no total).

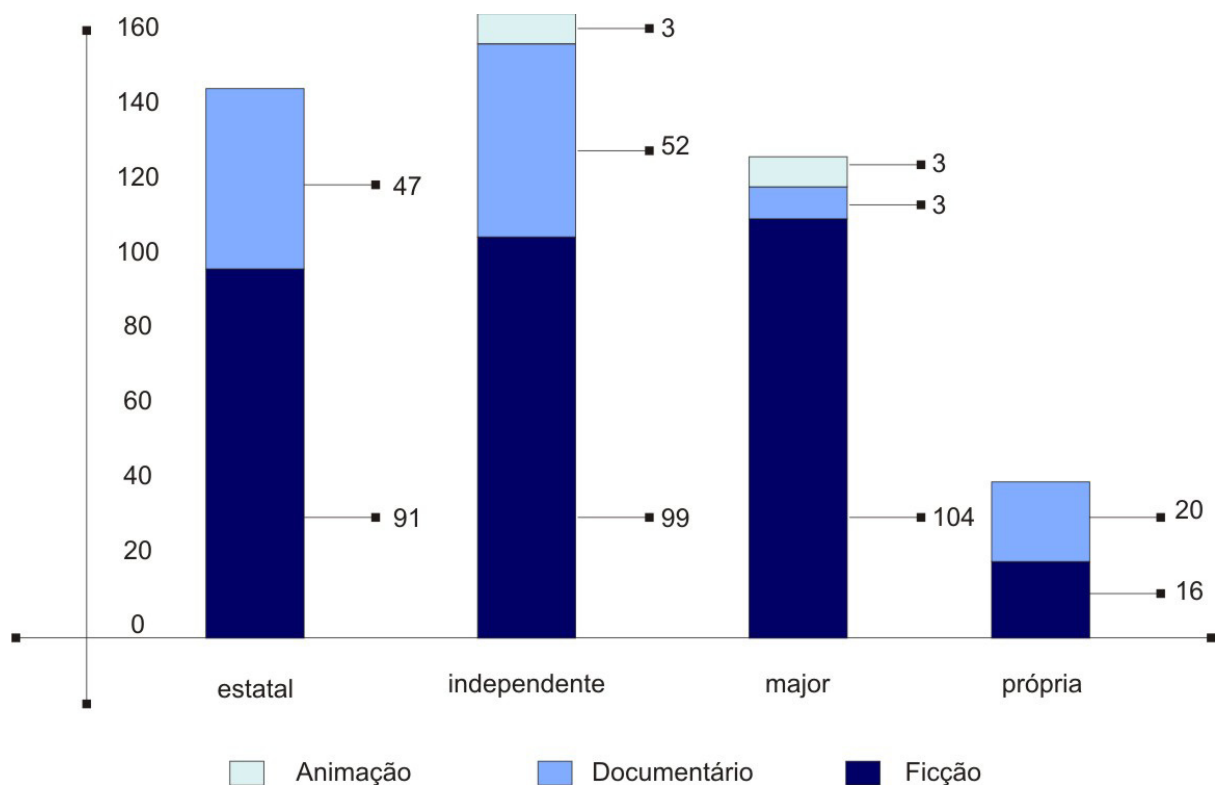


Figura 4 – Filmes lançados por gênero.

No entanto, como a Figura 5 demonstra, mesmo se excluirmos os documentários, considerando apenas os filmes do gênero ficção ou animação, o comportamento dos números não se altera substancialmente. A principal alteração está na “distribuição própria”: enquanto, ao se considerar todos os gêneros, 75% dos filmes lançados estavam na faixa de até 20 mil espectadores; quando se excluem os documentários, o percentual de títulos nesta mesma faixa de espectadores cai para 50%. No entanto, como se pode ver, a diferença é apenas de grau, mas não de natureza: mesmo considerando apenas os filmes de ficção e animação, verifica-se que a grande maioria dos filmes nacionais lançados, seja pelas independentes, pela RioFilme ou pela “distribuição própria”, não atingiu 50 mil espectadores.

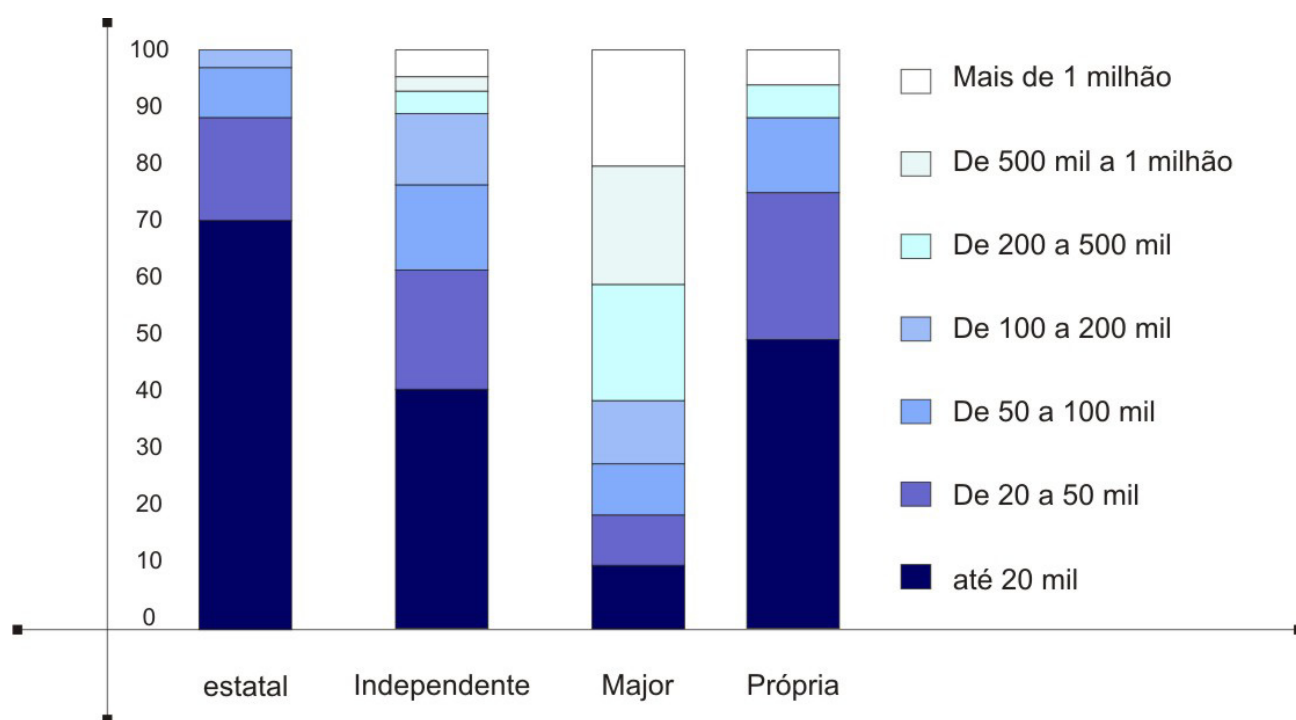


Figura 5 – Filmes lançados por tipo de distribuidora e faixa de espectadores

Gêneros: ficção e animação.

Dados por faixa de captação de recursos incentivados

Esta seção investigará o montante de recursos públicos utilizados para a produção dos filmes nacionais lançados no período analisado por tipo de distribuidora. Essa variável pode funcionar como uma *proxy* do custo de produção dos filmes lançados. Ainda assim, deve-se observar que os valores compilados abrangem exclusivamente os recursos captados pelos mecanismos de incentivos federais sob a responsabilidade da ANCINE². Dessa forma, excluem recursos estaduais ou municipais e outros tipos de fontes de financiamento (recursos próprios, *merchandising*, fundos internacionais etc.). No entanto, como a principal fonte de financiamento dos filmes nacionais permanece sendo os mecanismos de incentivo federais, os valores apresentados a seguir funcionam como parâmetro da utilização de recursos públicos nas produções nacionais.

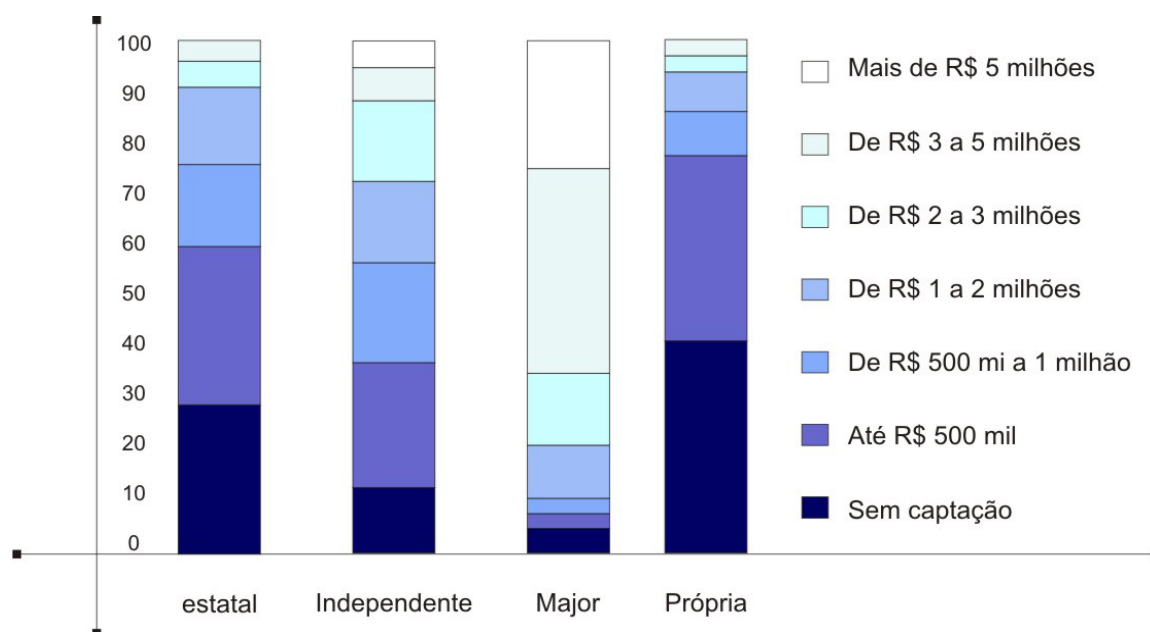


Figura 6 – Filmes lançados por tipo de distribuidora e faixa de captação.

Os dados apresentados na Figura 6 desagregam os filmes lançados por tipo de distribuidora segundo a faixa de captação de recursos pelas leis de incentivo federais.

É possível observar uma correlação positiva entre o montante de incentivo fiscal e o resultado de bilheteria do filme lançado. A RioFilme e as empresas de “distribuição própria” apresentaram em média orçamentos mais reduzidos, com um considerável número de títulos sem captação: 28% dos filmes lançados pela RioFilme não utilizaram mecanismos de incentivo federais na sua realização. Nos filmes de “distribuição própria”, esse percentual sobe para 42%. Por outro lado, as *majors* possuem um percentual expressivo de títulos (24,5%) com captação de recursos federais acima de R\$ 5 milhões. Mais de 60% dos títulos nacionais lançados pelas *majors*, no período analisado, captaram recursos federais num montante acima de R\$ 3 milhões. Já nas Independentes, 11,7% dos títulos captaram esse mesmo montante.

Por outro lado, quando se confrontam os números de renda bruta de bilheteria com captação de recursos federais, os números comprovam a melhor *performance* dos títulos lançados pelas *majors*, conforme a Figura 7.

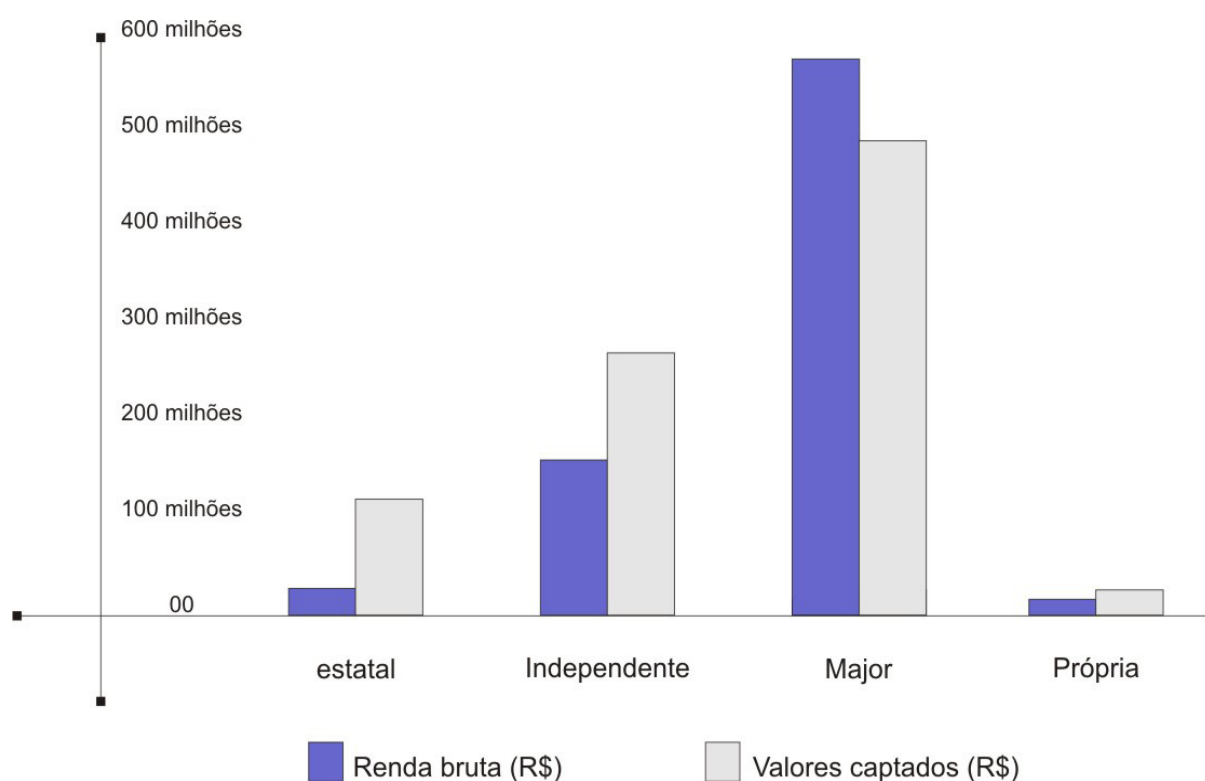


Figura 7 – Renda bruta vs. valores captados. Por tipo de distribuidora.

As *majors* são a única categoria de distribuidora em que a renda bruta de bilheteria supera o montante de captação de recursos federais. Apesar de possuir um considerável número de títulos sem captação de recursos, a Riofilme (Estatal), ainda assim, possui valores captados em montante bastante superior à renda de bilheteria dos títulos, devido à baixa *performance* dos filmes lançados pela distribuidora. Ou seja, se, por um lado, os filmes lançados pelas *majors* são os que mais captaram recursos incentivados, por outro, são os que apresentam os melhores resultados de bilheteria.

Conclusões

A distribuição, por ser um elo intermediário entre a produção e a exibição, é um elo estratégico dentro da cadeia produtiva do audiovisual. No entanto, o modelo de leis de incentivo, responsável pela reconstrução do papel do Estado no apoio à produção cinematográfica em meados dos anos 1990, voltou-se principalmente para o lado da oferta, concentrando seus investimentos na produção de obras cinematográficas, sem uma correspondente contrapartida na distribuição dessas obras nacionais no mercado, provocando uma dificuldade em torná-las competitivas.

Apoiando-se num mecanismo de incentivo fiscal, as *majors* tornaram-se as distribuidoras dos filmes nacionais de maior bilheteria. Por meio de um mecanismo de renúncia fiscal – o Art. 3º da Lei do Audiovisual, em que as distribuidoras estrangeiras recebem uma dedução de 70% do imposto de renda incidente no crédito ou na remessa de lucros para o exterior em decorrência da exploração de obras audiovisuais em território nacional, caso optem por aplicar os recursos na produção de obras cinematográficas brasileiras de produção independente – as *majors* recebem boa parte da renda dos filmes nacionais, seja por meio de sua comissão de distribuição, seja como coprodutores, já que o mecanismo de incentivo permite que as empresas utilizem o recurso para deter parte dos direitos patrimoniais da obra.

Diante da concorrência das *majors*, as distribuidoras independentes não conseguiram se fortalecer para oferecer uma alternativa competitiva à robusta carteira das *majors*, no que diz respeito ao lançamento do filme nacional. Responsáveis por menos de 20% do total de espectadores dos filmes nacionais desse período, menos de 10% dos filmes lançados pelas distribuidoras independentes atingiram 200 mil espectadores, enquanto 60% dos títulos nacionais lançados pelas *majors* atingiram esse patamar.

A distribuidora estatal (RioFilme) foi a empresa que lançou o maior número de filmes nacionais no período (138 filmes, ou 30,1%, excetuando-se as codistribuições, em que a maior parte delas envolveu a empresa). No entanto, sua importância está em simplesmente oferecer a possibilidade de lançamento comercial dessas obras no mercado de salas de exibição, visto que sua abrangência municipal e sua fragilidade institucional e financeira impediram que a empresa pudesse efetivamente contribuir para a competitividade dos títulos lançados. Nitidamente a empresa possuiu um papel complementar à atuação das *majors* e das principais independentes, envolvendo-se na distribuição de filmes pouco competitivos que, em geral, não provocariam interesse comercial para as distribuidoras estabelecidas.

Esse abismo entre produtores e distribuidores está presente no fenômeno da “distribuição própria”, que tem se intensificado nos últimos anos. Como, em geral o mercado de “salas de arte” é concentrado, alguns produtores têm preferido negociar o lançamento comercial de seus filmes diretamente com os exibidores, abrindo mão de um agente especializado (uma empresa distribuidora) para o lançamento desse produto. Este fenômeno merece ser mais bem estudado, mas indica uma lacuna que o mercado de distribuição não consegue abarcar.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Paulo Sérgio & BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: BNDES-Aeroplano, 2003.

AMANCIO, Antonio Carlos. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977/1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.

CATANI, Afrânio Mendes. "Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal". *Imagens*, Campinas, 1994, nº 3..

CESNIK, Fábio. *Guia do incentivo à cultura*. Barueri: Manole, 2002.

GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.

ZAVERUCHA, Vera. *Relatório de atividades da Secretaria do Audiovisual 1995-1996*. (mimeo). Brasília: Secretaria do Audiovisual, 1996.

-
1. Foram excluídos da relação relançamentos ou coproduções internacionais em que a empresa produtora brasileira é minoritária.
 2. Arts. 18 e 25 da Lei nº. 8.313/91 (Rouanet), Arts. 1º, 1A e 3º da Lei nº. 8.685/93 (Lei do Audiovisual), Art. 39, X, da MP 2228-1/01, FUNCINES (Art. 43 da MP2228-1/01), além dos valores utilizados pela Conversão da Dívida (Lei nº. 10.179/01).

Difusão ou restrição: ações de acessibilidade ao audiovisual brasileiro

Hadija Chalupe (UFF, mestranda)

Na última década, o mercado cinematográfico nacional sofreu um rearranjo em duas frentes: a da retomada da produção de filmes nacionais por meio das políticas governamentais representadas pelas leis de incentivo e a da inserção e consolidação de um novo modelo de negócio no setor da exibição com a instalação dos *multiplex*. As consequências desse processo já são conhecidas: crescimento exponencial da produção nacional (média anual de produção de 55 filmes na última cinquena), redução do número de salas (e de espectadores) e o crescimento anual do valor do ingresso.

Nessa conjuntura, o Estado conseguiu interferir em um dos elos da cadeia produtiva do cinema brasileiro, o da produção. No entanto, a distribuição e a exibição estão concentradas nas mãos do capital estrangeiro, por meio das ações das *majors* e de empresas como o grupo *Cinemark*. Depois dessa reestruturação da atividade audiovisual nacional, um dos principais questionamentos se refere às relações de sinergia que compõem a atividade de difusão e distribuição de filmes, sejam elas ligadas à exibição audiovisual nas diversas janelas, ou, principalmente, no esforço de articular as ações de regulamentação, fomento e difusão entre Estado, iniciativa privada e sociedade.

Alguns projetos foram lançados pelo governo federal nos últimos anos com foco na difusão desses bens: *Revelando Brasis*, *Doc TV*, *TV Brasil* e *Programadora*

Brasil. Esta última será o ponto de partida para o nosso trabalho: um sistema *on-line* de disponibilização de filmes em DVD para pontos de exibição de circuitos não comerciais a ela associados.

Dessa maneira, essa proposta tem como intuito refletir acerca de algumas questões: qual é a posição do Estado frente às ações de difusão da obra cinematográfica nacional? Que formas alternativas propõem novas práticas de distribuição e exibição? Quanto é investido nesses projetos? Qual será seu fôlego, já que se trata de um projeto recente e ainda não dispõe de dados consolidados para uma análise conclusiva?

Essas informações serão costuradas a partir da proposição de que o Estado, com o intento de promover a cultura nacional e estimular a indústria cinematográfica, agirá de forma regulatória mínima no terreno da exibição comercial e voltará suas forças para o campo da circulação de bens culturais em circuitos de exibição não comerciais.

Sendo assim, esse trabalho será estruturado de forma a colocar em perspectiva como está sendo articulada entre governo e sociedade essa nova rede de exibição, quais interesses estão sendo defendidos.

O modelo do mercado cultural brasileiro

Esse ambiente de profusão de novas tecnologias nos dá elementos para criar novos espaços de circulação da produção. Desse modo, para tratarmos da cultura brasileira pela chave de sua difusão, deparamo-nos com as seguintes questões: qual é o espaço que a cultura ocupa na vida social brasileira? E o que de fato significa *democratização dos meios audiovisuais*?

A democracia, como a globalização, é uma construção simbólica, de maneira que seu significado está diretamente relacionado com as mudanças ideológicas do tempo. Contemporaneamente, ela pode ser trabalhada na esfera política de duas formas: a “democracia burguesa” e a “democracia cidadã”.

Segundo Feijó (2007, p. 63), na democracia burguesa, temos um regime político em que se atende à vontade eleitoral das maiorias e os direitos humanos mais elementares, de modo a respeitar e preservar as bases do regime capitalista. Para que ela funcione, é necessário que as grandes maiorias votem a favor da minoria. Assim, com o apoio da maioria cidadã, a burguesia consegue legitimar seu discurso pelo consenso. É gerado, assim, um ambiente de generalizada e falsa consciência social.

Já a democracia cidadã seria aquela voltada para a promoção dos direitos sociais, ou “como [Carlos Nelson] Coutinho aponta [...] a tentativa mais bem-sucedida de superar a alienação na esfera pública” (SODRÉ, 2006, p. 139), pois, para ele, a cidadania é a capacidade de os indivíduos se apropriarem dos bens e serviços por eles criados.

Mesmo assim, para Muniz Sodré, a democracia é um mecanismo de governo que consiste em assegurar os direitos individuais ou coletivos e formas institucionais relativas à representação popular junto às esferas do *poder*. Isso implica numa relação em que o poder é uma “relação assimétrica de forças em que a margem de liberdade de um dos pólos relacionais é maior do que a do outro, quando se trata de decidir” (SODRÉ, 2006, p. 140).

Essa relação assimétrica acarreta problemas sérios em termos de desenvolvimento social, de carências culturais, de satisfação ou insatisfação, pois estamos em um momento em que o *poder* ou o capital são sinônimos de acesso à informação, acesso à cultura. Como reafirma Getino (2007, p. 21), “já se disse outras vezes e não é óbvio repetir: se a informação é poder, democratizar e sociabilizar a informação é também democratizar e sociabilizar o poder”.

Infelizmente, mesmo com a gama de possibilidades de acesso aos bens culturais, o que vemos é uma enorme dificuldade de alcance aos grandes meios de comunicação. É inegável que existem mais meios, mais dispositivos tecnológicos, mas sabemos que isso não significa maior acesso, ou seja, não se traduz em mais democracia.

Dessa maneira, é pelo viés da democracia cidadã que nos interessa falar de *acessibilidade* à cultura e, neste caso, ao audiovisual: como esse ambiente está configurado não apenas para o acesso ao incentivo à produção, mas como esse bem é disponibilizado para a sociedade.

Creio que, para se dar o ponto de partida no entendimento da estrutura de produção e difusão cinematográfica brasileiras, seja necessário, primeiramente, o entendimento das relações sociopolítico-econômicas que permeiam nossa sociedade contemporânea. Devemos entender a totalidade desse processo não apenas como um fenômeno brasileiro, mas como reflexo das relações políticas internacionais:

Cada período é caracterizado pela existência de um conjunto coerente de elementos de ordem econômica, social, política e moral, que constituem um verdadeiro sistema. Cada um desses períodos representa uma *modernização*, isto é, a generalização de uma *inovação* vinda de um período anterior ou da fase imediatamente precedente. Em cada período histórico assim definido, as regiões “polarizadoras” ou centros de dispersão do poder estruturante dispõem de energias potenciais diferentes e de diferentes capacidades de transformá-las em movimento. A cada modernização, o sistema tende a desdobrar sua nova energia para os subsistemas subordinados. Isso representa uma pressão para que, nos subsistemas atingidos, haja também modernização. (SANTOS, 2004, p. 31)

As mudanças, na cinematografia brasileira contemporânea, têm início na década de 1990, com o encerramento das atividades da Embrafilme, que culmina com o intenso processo de mudanças político-econômicas do Brasil. O país passa a se adequar ao jogo do livre-mercado, empresas são privatizadas e os investimentos são abertos ao mercado e às organizações estrangeiras.

Foi um momento de desobrigação do Estado em relação aos negócios do cinema, sob a alegação de que o cinema brasileiro poderia competir em regime das leis de mercado com o produtor/distribuidor estrangeiro:

Nesse momento, o Minc é rebaixado à condição de Secretaria da cultura [...] o primeiro secretário de Cultura foi o jornalista e cineasta Ipojuca Pontes [...] que revogou a legislação cinematográfica em vigor, reduziu a exibição obrigatória de filmes brasileiros para 70 dias [a cota era de 140 dias/ano] e a presença do filme brasileiro nas vídeo locadoras de 25% para 10% e operou tecnicamente e politicamente o fechamento dos órgãos cinematográficos em atividade (Concine, Embrafilme e FCB) (GATTI, 1999, p. 55)

Com o fim da Embrafilme, até a criação de novas medidas regulatórias para o cinema nacional, empresas estrangeiras ocuparam as lacunas deixadas pela falta de regulamentação governamental. Criou-se um ambiente de novas facilidades de investimentos externos, o que fez com que houvesse uma acumulação desigual da propriedade cultural.

Dessa forma, a presença regulatória do Estado passa a ser fundamental para que se mantenha a diversidade de produção cultural. Para o teórico Otávio Getino, esse é o maior desafio: elaborar políticas e ações concretas que permitam a coexistência entre os grandes grupos empresariais e as pequenas e médias empresas do setor. Pois, como Canclini (2007, p. 261) aponta:

As empresas que administram os meios de comunicação e os serviços de tecnologia comunicacional quase nunca pensam em políticas públicas, mas em gestão comercial. Assim, os problemas habituais das políticas culturais – a propriedade e o uso dos patrimônios, a diversidade de bens e sua difusão, a participação e o consenso como campos da cultura – parecem ter-se diluído na vertigem de privatizações e da transnacionalização, expansão das clientelas e avidez dos investidores por lucros.

No cinema, esse processo pode ser visto por dois ângulos, o da estrutura e o da recepção. O primeiro ponto se refere ao encerramento das atividades de inúmeras produtoras de cinema ou à transferência de suas atividades para outros

setores afins (como a publicidade). Consequentemente esse fato desembocou no decréscimo vertiginoso do número de filmes brasileiros lançados no mercado.

Um ambiente que já havia absorvido uma média de 87 filmes e atraído uma média de 50 milhões de espectadores passa a ter, no início da década de 1990, média de 3 filmes lançados no mercado, com um total de espectadores que não ultrapassou 40 mil (tendo por base somente os dados fornecidos pela *Filme B*). Isso possibilitou um espaço ainda maior para a ocupação do filme estrangeiro (norte-americano) que passou a representar quase 90% do que era visto pelos brasileiros. Já no campo da recepção, temos uma mudança drástica no perfil do público frequentador das salas de cinema, pois uma nova forma de ter acesso ao filme é inserida no mercado: *home video*. Sendo assim, as salas de cinema tiveram que dividir seu público com mais uma “janela de exibição”, além da televisão. Inúmeras salas fecharam suas portas por não possuir capital suficiente para a renovação do negócio, deixando o caminho livre para um novo modelo de exibição implementado por empresas exibidoras estrangeiras, o chamado *multiplex*. São conjuntos de salas de cinema, instaladas dentro de *shopping centers*, equipadas com alta tecnologia de imagem e som, fator que impulsionou o aumento do valor do ingresso do cinema e consequentemente a queda do público espectador.

O governo brasileiro tem o enorme desafio de realizar ações para a regulamentação do ambiente cinematográfico brasileiro. Fomentar significa estimular, promover o desenvolvimento, o progresso e não pode estar ligado somente a uma visão monetária dos incentivos. Regular esse espaço é também ampliar e fortalecer os dispositivos legislativos que articulam os diferentes elos da cadeia produtiva. É atingir uma interação equilibrada entre os vários agentes. É “a superação da escassez de recursos, por meio de relações harmoniosas de produção, distribuição e consumo” (DAHL, 2006, p. 22):

A falta de legislação [somada a uma política regida pelo livre mercado] favorece os atores transnacionais mais bem

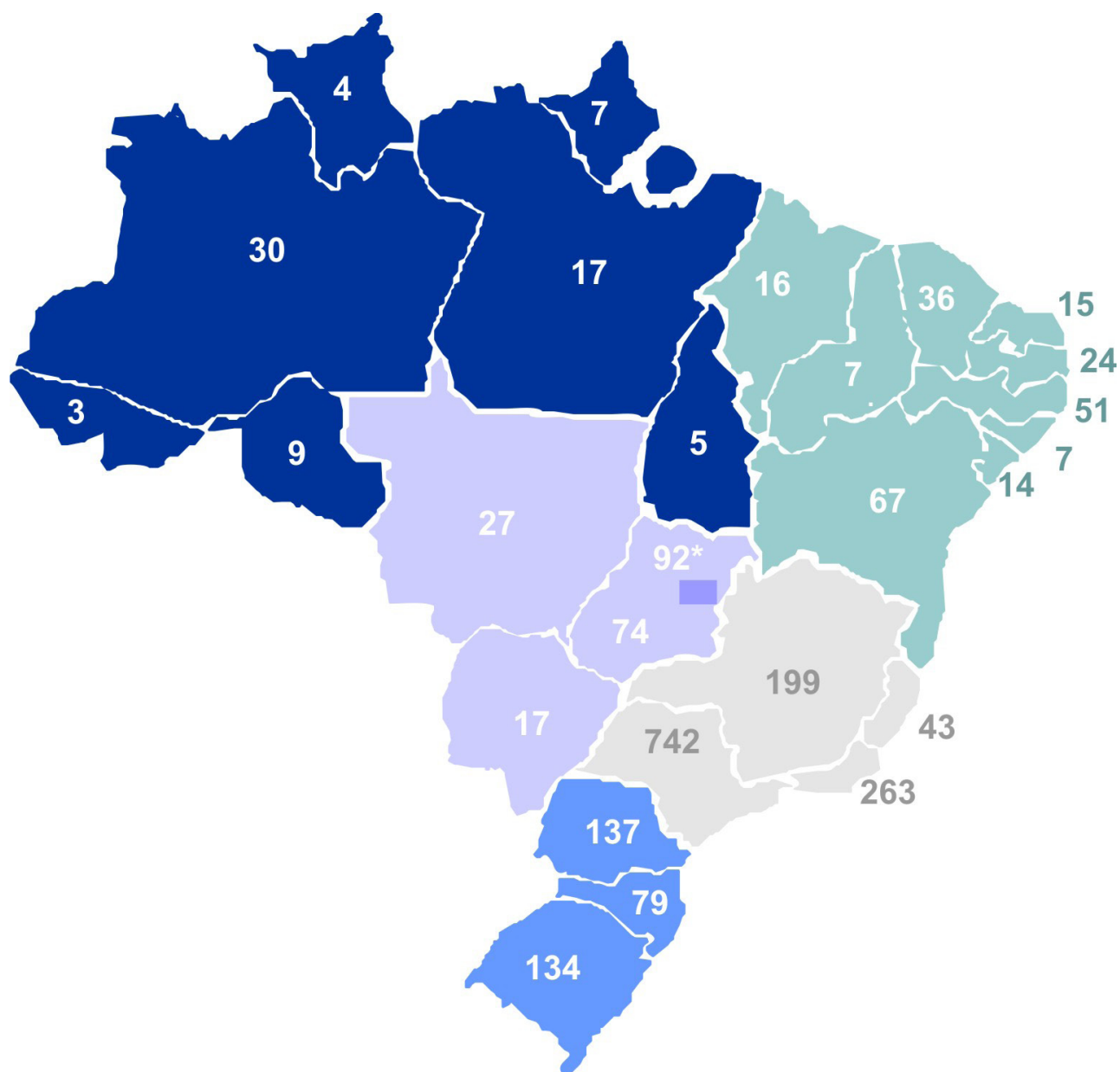
preparados para aproveitar a convergência digital com baixo custo de produção. Naturalmente, a demora em estabelecer políticas claras nestes campos coloca todos os países diante do risco de que as decisões da Organização Mundial do Comércio ou os acordos regionais de livre comércio ilegalizem os intercâmbios e co-produções preferenciais entre nações frágeis. (CANCLINI, 2007, p. 238).

As mudanças na ordem do audiovisual brasileiro foram retomadas com a criação das leis de incentivo¹ e, posteriormente, da Agência Nacional do Cinema². Mas, será que podemos afirmar que o modelo de sistematização no “negócio cinematográfico” brasileiro mudou? Quais foram as escolhas que corroboraram ou não a criação de um modelo de produção brasileiro contemporâneo?

O parque exibidor brasileiro

Ao voltarmos nosso olhar para o parque exibidor brasileiro, temos a seguinte configuração, em 2007: segundo o *site Filme B*, o Brasil possui 2.120 salas de exibição instaladas em 421 municípios brasileiros, ou seja, somente 7,4% dos municípios possuem salas de cinema. Em relação ao ano anterior, o número total de salas sofreu um acréscimo de 75 salas. No entanto, esse valor já foi da ordem de 3.276 salas, na década de 1970, mas sofreu um sensível decréscimo com a redução de 68% das salas de cinema atingindo, no ano de 1994, o número irrisório de 1.033 salas de cinema. Gradativamente, esse número vem crescendo com o passar dos anos. No entanto, o estabelecimento de novas salas está concentrado nas capitais e nos municípios com mais de 100 mil habitantes.

Número de salas de cinema por estado em 2007



	Cidades	Salas	Cinemas
Norte	20		
AC	2	3	2
AM	1	30	4
AP	2	7	3
PA	5	17	6
TO	3	5	3
RO	6	9	9
RR	1	4	1
Nordeste	38		
AL	1	7	4
BA	15	67	27
CE	5	36	11
MA	2	16	3
PB	3	24	6
PE	7	51	13
PI	2	7	2
RN	2	15	3
SE	1	14	2
Sul	97		
PR	34	137	53
RS	40	134	63
SC	23	79	35
Centro-oeste	29		
DF	1	92	17
GO	16	75	26
MS	4	17	6
MT	8	27	9
Sudeste	237		
ES	12	43	16
MG	60	199	87
SP	139	742	229
RJ	26	263	82
TOTAL	421	2120	722

Total municípios 5664
% de cidades com cinema 7,43%

Fonte: Filme B
 Elaboração: Hadija Chalupe

Das 2.120 salas instaladas em todo país, percebemos alta concentração no Sudeste brasileiro que concentra quase 60% do total de salas do Brasil, 1.247 salas estão localizadas nessa região, com destaque para o estado de São Paulo, com 742 salas, em 139 municípios. O segundo estado que possui mais salas é o Rio de Janeiro, com 263 salas, em 26 municípios. O estado de Minas Gerais possui uma melhor pulverização das salas de cinema, com 199 salas difundidas por 60 municípios. Já o Espírito Santo é o estado do Sudeste com menor número de salas, pois há 43 salas divididas por 12 municípios. Ao fazermos um mapa da ocupação das salas de exibição, podemos melhor visualizar a intensa desigualdade no número de salas de cinema no restante do país. A região Sul é a segunda região com mais salas de cinema 350 salas de cinema, 16,5% do total de salas do país.

As regiões Nordeste, Centro-Oeste e Norte possuem juntas 24,70% das salas de exibição. Dentre essas regiões, os estados da Bahia, Pernambuco e Goiás, possuem o maior número de salas (média de 64,34 salas por estado) distribuídas por 38 municípios. Quatro estados possuem salas de cinema somente em suas capitais: Sergipe, Alagoas, Roraima e Amazonas, o que representa 2,59% do total de salas do país.

Conseqüentemente, esse formato de ocupação das salas de cinema (por estado e por cidade) irá refletir no número de espectadores de cada região. A região Sudeste concentra 61% do total de espectadores do ano de referência (46 milhões de espectadores). Já os outros estados, das outras regiões, dividem os 39% restantes do total de espectadores.

Ranking exibidores 2007 (por público)

EXIBIDOR	PÚBLICO	SALAS	MARKET SHARE PÚBLICO	RENDA	P.M.I.
CINEMARK	24.914.805	352	27,9%	230.484.511,00	9,25
UCI *	8.064.870	121	9,0%	72.453.807,00	8,98
EMPRESA CINEMAS SÃO LUIZ	7.833.126	137	8,8%	64.608.628,00	8,25
CINEMATOGRÁFICA ARAUJO	5.250.633	83	5,9%	35.585.502,00	6,78
MOVIECOM CINEMAS	3.968.420	95	4,4%	25.949.492,00	6,54
ESPAÇO DE CINEMA	3.190.811	59	3,6%	28.653.483,00	8,98
UCI RIBEIRO	3.033.704	40	3,4%	26.229.956,00	8,65
BOX CINEMAS	2.469.573	56	2,8%	16.082.357,00	6,51
GNC CINEMAS	1.939.661	34	2,2%	16.698.332,00	8,61
CINESYSTEM	1.873.296	49	2,1%	14.378.600,00	7,68
CINEART	1.709.557	29	1,9%	11.742.318,00	6,87
CINEMAIS **	1.646.237	73	1,8%	11.863.634,00	7,21
ARCOIRIS CINEMAS **	1.600.183	107	1,8%	10.587.333,00	6,62
PLAYARTE CINEMAS	1.473.879	37	1,7%	14.684.704,00	9,96
UCI ORIENT	1.286.391	12	1,4%	10.750.769,00	8,36
GRUPO ESTAÇÃO	998.159	26	1,1%	8.920.388,00	8,94
PARIS CINEMAS	994.815	26	1,1%	7.638.868,00	7,68
HOYTS GENERAL CINEMA	939.827	15	1,1%	8.759.466,00	9,32
GRUPO SERCLA	903.624	33	1,0%	4.762.991,00	5,27
ART FILMS	869.444	18	1,0%	7.079.606,00	8,14

Fonte: Filme B

Três empresas exibidoras detêm 45,7% do número de espectadores e do total de bilheteria no Brasil. A maior representante dos *multiplex* é a norte-americana *Cinemark*, com 358 salas divididas por 43 complexos (média de 8,32 salas por complexo). A empresa está presente em 13 estados brasileiros, além do Distrito Federal, e lidera o *market share* nacional do número de espectadores: em 2007, ela atraiu 27,9 % do público de cinema, com um total de 24,9 milhões de pessoas e renda total de 230 milhões de reais. A segunda maior companhia

exibidora é a UCI, que acumulou, no total, 8 milhões de espectadores em suas 121 salas, ficando com 9% do *market share*. Logo depois, com 7,8 milhões de espectadores e 137 salas de exibição (espalhadas por 11 estados brasileiros), temos a empresa brasileira *Cinemas São Luiz*. Conforme informações da *Filme B*, os outros 54,3% restantes de espectadores (39 milhões) foram divididos entre 27 companhias exibidoras, o que corresponde a uma média de 27 mil espectadores por sala de exibição³.

Esses dados negativos criam um intenso sentimento de apreensão, de estagnação de possibilidades, mas, ao mesmo tempo, apontam para um nicho a ser explorado. Abrem um novo ambiente de observação, revelando para onde os financiamentos e a formulação de políticas públicas podem ser direcionados.

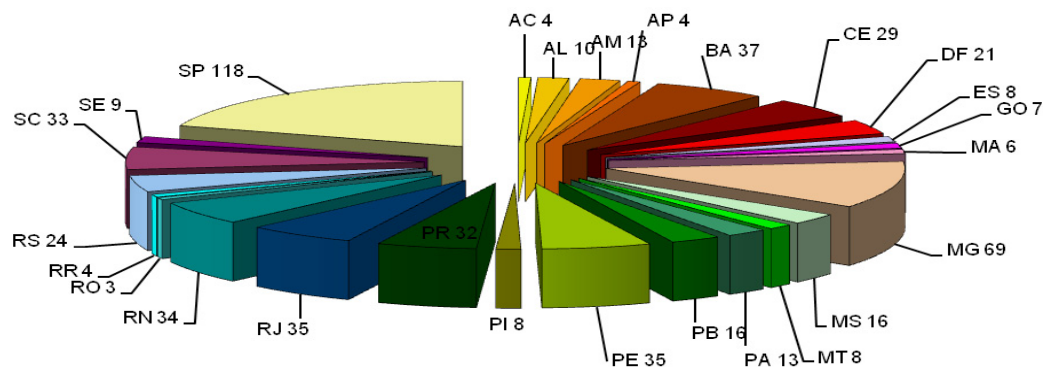
A partir desses dados, perguntamo-nos: quais são as ações que estão sendo realizadas para reverter esse quadro de escassez e, ao mesmo tempo, monopólio do parque exibidor brasileiro?

Evolução do número de associados

	Fev/07	Mai/07	Ago/07	Nov/07	Dez/07	Jan/08	Abr/08	Jul/08	Out/08
Associados	23	101	170	286	300	330	481	589	602
Crescimento (%)		77,2%	40,6%	40,6%	4,7%	9,1%	31,4%	18,3%	2,2%

	AC	AL	AM	AP	BA	CE	DF	ES	GO	MA	MG	MS	MT	PA
Associados por UF	4	10	13	4	37	29	21	8	7	6	69	16	8	13
	SP	PB	PE	PI	PR	RJ	RN	RO	RR	RS	SC	SE	TO	
	118	16	35	8	32	35	34	3	4	24	33	9	6	

Total
602



Fonte: Programadora Brasil

Elaboração: Hadija Chalupe

Um exemplo que merece destaque é a *Programadora Brasil*, criada, em 2006, pelo Ministério da Cultura por meio da Secretaria do Audiovisual, desenvolvida pela *Cinemateca Brasileira* e pelo *Centro Técnico do Audiovisual*. Esse projeto merece especial atenção por estar voltado para a democratização das obras audiovisuais brasileiras por dois vieses: o da difusão e o do acesso.

Como mencionei, gostaria de salientar um fator singular do referido projeto. Sem conseguir abrir uma brecha no que se refere à regulamentação e regulação do setor de exibição comercial, o Estado vai colocar em prática políticas públicas culturais direcionadas para o incentivo e fomento de atividades “não-comerciais”.

A *Programadora Brasil*, projeto lançado em 2007, é um sistema *on-line* de disponibilização de programas em DVD para pontos de exibição de circuitos não-comerciais a ela associados. São espaços como escolas, universidades, cineclubes, centros culturais, *Pontos de Cultura*, *Núcleos de Produção Digital*, SESC, SESI, totalizando 602 associados que contemplam 327 municípios.

A partir de dados fornecidos pelo projeto, dos 602 associados, 282 (48%) já adquiriram algum conteúdo, ou seja, adquiriram algum “programa”, podendo já ser considerados potenciais exibidores em sua região.

As ações da *Programadora* estão direcionadas em dois eixos: o da difusão e do acesso. O primeiro diz respeito ao incentivo aos produtores, no que se refere

à distribuição de seus filmes por meio da distribuição de títulos nacionais em DVD. A seleção de filmes para a confecção dos programas não está restrita somente a obras nacionais recentes ou aos filmes de ficção de maior conhecimento do público. O catálogo possui filmes que vão desde *o cinema da década de 20*, como *Exemplo regenerador* (1919), aos filmes produzidos por Humberto Mauro, curtas-metragens (modalidade de produção que tem grande dificuldade de inserção no mercado), filmes **de diretores** e **sobre diretores** importantes da cinematografia nacional e internacional, até filmes mais recentes como *Houve uma vez dois verões* (2002), *Amarelo manga* (2003) e *Cafuné* (2006).

Como o projeto é relativamente recente e depende do envio de relatórios por parte dos associados, os dados com o número de espectadores e dos filmes mais programados ainda são uma estimativa. Dos 282 (associados que já adquiriram programas) foram agendadas 1.036 sessões, mas a *Programadora* recebeu somente 470 relatórios de exibição. Esses pontos estão situados em 36 municípios espalhados em nove estados, totalizando 22.794 espectadores, uma média de 633 espectadores por município.

Programa	Filmes	Sessões c/ relatórios	Público	Media de público
PB09	O Cavalinho Azul + Portinholas	41	3740	91,2
PB25	Curtas Infantis1	53	3693	69,7
PB26	Curtas Infantis 2	25	2430	97,2
PB14	A Hora da Estrela	55	2073	37,7
PB21	Animações para Adultos	47	1191	25,3
PB20	Tudo é Brasil + Linguagem de Orson Welles	36	613	17,0
PB13	O Homem Nu	35	543	15,5
PB04	Baile Perfumado + O Homem da Mata	33	469	14,2
PB08	O Canto do Mar	6	367	61,2
PB44	Durval Discos + A Origem dos Bebês...	3	355	118,3

Nessa outra tabela, temos os 10 programas mais agendados, de acordo com os relatórios recebidos no período.

Programa	Filmes	Sessões agendadas
PB25	Curtas Infantis	178
PB14	A Hora da Estrela	64
PB21	Animações para Adultos	57
PB26	Curtas Infantis	254
PB09	O Cavalinho Azul + Portinholas	51
PB20	Tudo é Brasil + Linguagem de Orson Welles	42
PB13	O Homem Nu	38
PB04	Baile Perfumado + O Homem da Mata	36
PB57	Histórias do Cinema Brasileiro	36
PB19	Terra Estrangeira	21

O outro eixo que havíamos mencionado é o do acesso aos filmes, pois esse projeto terá como norte o incentivo à implantação de novos circuitos de exibição, o que contribuirá para a formação de público para o cinema brasileiro, principalmente nos locais onde o acesso a salas de projeção é inexistente. Hoje existem 602 circuitos de exibição associados ao programa e estão presentes em 327 municípios brasileiros, sendo que 52% deles (aproximadamente 150 circuitos) estão localizados em municípios que não possuem salas de cinema. Mais uma vez, os números do Sudeste superam os das outras regiões, com 183 circuitos espalhados por 96 municípios. Todavia, o Nordeste é a região com melhor “aproveitamento” do programa, pois os 124 circuitos estão localizados em 76 municípios, em que 58 deles não possuem qualquer sala de cinema. Os dados mais estimulantes dessa região ficam com os estados de Alagoas e Rio Grande do Norte, que possuem mais “salas” associadas à *Programadora Brasil* do que

salas de cinema comerciais. As regiões Sul, Centro-Oeste e Norte ficam com os 141 circuitos restantes, atendendo a 87 municípios.

Como esperado, os circuitos de exibição estão presentes em todas as capitais do país. No entanto, cidades como Viçosa (RN), Alcantil (PB), Brejo Grande (SE), Queluz (SP) e Igarapé do Meio (MA), são exemplos dos 86 municípios, com menos de 50 mil habitantes, que possuem circuitos vinculados à *Programadora Brasil* (34% do total); dos municípios com população entre 50 a 100 mil habitantes, 86 (15%) são beneficiários dos projetos.

Esse projeto é um bom exemplo de como a tecnologia digital pode favorecer e estimular ao mesmo tempo dois elos da cadeia cinematográfica, pois, ao abrir novos canais de circulação para os filmes e melhorar as condições ao acesso, a formação de público do cinema brasileiro passa a ser uma consequência. Dessa forma, como Reguillo (2001, p. 70) aponta, reduzimos a faixa de incomunicabilidade entre os bens audiovisuais e os cidadãos.

Todas essas informações giram em torno da necessidade de uma maior atenção e regulação do mercado cinematográfico nacional, para que possa atender às reais necessidades da atividade. Como aponta Milton Santos (2006, p. 161), num futuro próximo, as possibilidades são muitas e resultarão de arranjos diferentes, segundo nosso grau de consciência, “entre o reino das possibilidades e o reino da vontade”. É desse modo que devemos articular as iniciativas entre produtores, pesquisadores, Estado e sociedade.

Referências bibliográficas

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados – mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, 2ª ed.

DAHL, Gustavo. *Relatório de atividades – 5 anos*. Rio de Janeiro: Ancine, 2006.

FEIJÓ, José Valenzuela. *Organización para el cambio*. Ciudad de México: Ceda, 2007.

GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria*. São Paulo: CCSP, 1999.

GETINO, Otávio. “As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria produção e mercados”. In: MEDEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo – indústria política e mercado*. São Paulo: Escrituras e Iniciativa Cultural, 2007, v. II.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido*. São Paulo: Edusp, 2004, 2ª ed.

SANTOS, Milton & SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2006, 9ª ed.

SODRÉ, Muniz. “A democracia cosmética”. In: _____. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

-
1. Lei 8.313 de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet) e Lei 8.685 de 20 de julho de 1993.
 2. Medida Provisória 2.228-1 de 6 de setembro de 2001.
 3. Total de salas – 2120. Top 3 – 610 salas (28%). 27 restantes – 1510 salas (71%).

Interessa-nos essa nova situação do cinema brasileiro?

Roberto Moura (UFF)

No ano passado, no encontro da Socine, apresentei um trabalho, do qual esse é uma sequência. Minha proposta era ordenar ideias na procura de entender e discutir, sob os prismas econômico e político, as circunstâncias do cinema brasileiro da segunda metade do século passado, percebendo sua interação com o mercado internacional, particularmente, com seus polos hegemônicos. Assim, procurei construir um paralelismo, mesmo que amplo, entre as circunstâncias brasileiras e a situação internacional que se redefinem com o final da Segunda Guerra Mundial.

Nos Estados Unidos, um modelo de indústria e comércio imposto ao mundo depois da Primeira Guerra Mundial chegava ao fim, enfrentando, em seguida, problemas tanto no seu mercado interno, com a liquidação das redes de exibição das *majors* e frente à novidade da televisão, quanto no mercado externo, com o surgimento de cinematografias alternativas e, depois, de reservas nacionais de mercado. Empresas hegemônicas que balançam, que perdem sua independência absorvidas por conglomerados econômicos, mas que se redefinem na virada para os anos 1980 com a passagem da indústria e do mercado cinematográfico para uma dimensão audiovisual, o cinema que perde importância econômica, mas mantém seu prestígio como referência na exibição dos novos produtos em diversas mídias. No Brasil, naqueles anos, a queda de braço de uma configuração da classe e da economia cinematográficas, marcada pelo protagonismo do Estado

centralizador, quando remanescentes do movimento do Cinema Novo assumem uma posição de liderança associados ao projeto dos governos militares, *versus* as distribuidoras norte-americanas em crise e seus parceiros distribuidores nacionais, o que nos levaria, depois de um momento de grande produção e presença no mercado, a uma enorme redução do circuito exibidor e, com a presidência Collor, à paralisação da produção.

Com o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias de informação e comunicação, as empresas dominantes do mercado midiático passam a ampliar ainda mais a sua presença nas diversas praças nacionais, onde se eliminam, ao máximo, as restrições nacionalistas anteriores, proliferando os *holdings* e oligopólios transnacionais sob a liderança dos Estados Unidos, conectando-se os setores industriais e financeiros sob a liderança dos últimos, numa nova ordem econômico-cultural em que a comunicação e o entretenimento, bem como as demandas das guerras – agora deslocadas definitivamente do “primeiro mundo” – tornam-se os campeões em faturamento. A manutenção e, eventualmente, o aumento dos exorbitantes custos de produção dos filmes norte-americanos e a crescente dependência da *majors* do mercado externo, provocaria esse complexo movimento de expansão que, apoiado na política exterior agressiva da Casa Branca, os faria ocupar novamente 85% do mercado cinematográfico mundial e quase a totalidade do mercado brasileiro, no qual, só quase na metade dos anos 1990, voltariam a aparecer filmes brasileiros – a retomada – subvencionados por uma nova política cinematográfica baseada não mais na ação direta do Estado, mas liderada pelas empresas privadas por meio do mecanismo da renúncia fiscal (Lei do Audiovisual + Lei Rouanet + legislações estatais e municipais).

Nesse trabalho, volto-me para a cena cinematográfica brasileira contemporânea, propondo duas hipóteses centrais para sua compreensão. A primeira é que, a partir de 2003, com o fenômeno *Cidade de Deus*, é superada a chamada “retomada” do cinema brasileiro, uma vez que a situação se estabiliza estruturalmente em termos econômicos, mas também em termos estilísticos e ideológicos, configurando-se um novo grupo hegemônico no setor em substituição

ao antigo “Cinemão”¹ dos “anos Embrafilme”. Dessa vez, “grandes” produtoras nacionais – para nosso porte –, ligadas à Globo Filmes e ao meio publicitário. A segunda hipótese é que o fator estruturante nessa nova situação do cinema no Brasil (como no momento anterior foi o protagonismo do Estado) é a associação dessas produtoras brasileiras, principais captadoras dos recursos públicos – não apenas com a Globo e com a publicidade, mais importante do que isso –, com as empresas internacionais atuantes no Brasil, que agora não mais apenas distribuem e exibem seus filmes no nosso mercado, como de costume, mas produzem, distribuem e exibem os principais filmes brasileiros no mercado nacional, fato inédito em nossa história. Assim, entendo que, a partir da metade dos anos 1970, a sustentação do grupo hegemônico no cinema brasileiro era garantida por sua associação em termos político-culturais com o Estado e, na nova situação, esta sustentação se dá pela associação em termos econômico-culturais do novo grupo hegemônico com os interesses das empresas internacionais, ficando o Estado, de acordo com o receituário neoliberal, a apenas “indiretamente” referendar a situação por meio da observância das regras do mecenato.

Meu objetivo é sintetizar a situação e, depois, questionar seus aspectos centrais fazendo críticas e vislumbrando propostas. Começo caracterizando sumariamente a situação:

1. a produção é financiada pelo dinheiro público por meio do mecanismo da renúncia fiscal, sendo os principais direcionadores dos impostos as distribuidoras de audiovisuais estrangeiras no país, seguidas pelas empresas estatais brasileiras. Isso porque o artigo 3º da Lei do Audiovisual possibilita que, além de poder direcionar 3% do seu imposto de renda como é facultado às empresas nacionais, privadas ou estatais, ganhando direitos de comercialização e exposição da marca, as distribuidoras estrangeiras utilizem 70% do imposto retido (25%) de suas milionárias remessas de lucros, dessa vez retendo os direitos patrimoniais, tornando-se sócias dos filmes, além de, com isso, tornarem-se isentas do imposto para o Condecine (15%)², uma

operação que significa para elas uma substancial redução dos impostos pela distribuição de produtos audiovisuais no mercado brasileiro³;

2. remanescentes do grupo hegemônico anterior conseguem, sob a franquia de um “Congresso Brasileiro de Cinema”, em 2000, provocar uma reunião da classe, representada pelos dirigentes de suas diversas associações profissionais e engrossada pela presença dos exibidores e, mesmo que relutante, da TV Globo. Alegando uma participação decorativa na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, o “Congresso” pressiona o Estado para a criação do Ancinav (Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual), mas a resistência das televisões permite apenas a criação do Ancine (Agência Nacional do Cinema), uma autarquia ligada à Presidência da República, que se junta à Secretaria como órgãos gestores da política estatal para o cinema. Em 2003, com a chegada à presidência de Luiz Inácio Lula da Silva, que criticara, em campanha, a política cinematográfica vigente como perdulária e corrupta, tenta-se voltar, numa grande reunião entre o Estado e os representantes do setor, a algumas ideias centrais do projeto esboçado no “Congresso” e depois elaborado por uma comissão designada pelo Estado, a Ancinave, que integraria numa mesma legislação cinema e televisão, criaria critérios para selecionar filmes para financiamento público e definiria uma reserva de mercado para os filmes brasileiros também na televisão aberta. Entretanto, a associação entre os principais captadores da Lei do Audiovisual com as redes de televisão, lideradas pela Globo, e com as distribuidoras internacionais impediu que se criassem condições políticas mínimas para transformações significativas;

A leitura dos anais do “3º Congresso do Cinema Brasileiro” (momento decisivo para o engendramento da situação vigente, quando a “classe reunida” definiu junto ao Estado uma política cinematográfica, exigindo a criação do que seria o Ancine) mostra os limites dessas situações orquestradas pelos experientes dirigentes políticos do setor, quando a aparência do consenso garantiu a renovação do monopólio da representação da classe

e uma momentânea associação de interesses com os novos participantes de porte no setor. Os anais revelam:

- a reivindicação pela direção do “Congresso” do capital simbólico deixado pelo Cinema Novo, sendo esse despolitizado, perdendo sua postura conflitiva, reduzido a um catalisador ecumênico de todo um passado do cinema brasileiro que legitimaria as “lendas vivas” sentadas na mesa diretora;
 - o silêncio em relação a aspectos absolutamente centrais na economia cinematográfica, enquanto, provavelmente, barganhas ainda estavam sendo discutidas nos bastidores. Assim, certas questões não foram tratadas: o artigo 3º da Lei do Audiovisual é favorabilíssimo aos interesses das *majors* e à consequente presença tutelar das *majors* frente aos filmes brasileiros; o uso da legislação pela Globo por meio do eufemismo da coprodução, sem a contrapartida de uma reserva de mercado para os filmes brasileiros na televisão; a chegada das redes de exibição estrangeiras no país etc.etc.etc., culminando na reação patética quando, enfim, chega um representante da Globo, já no final do encontro, cortejando e sendo cortejado pela mesa diretora em seu discurso em torno de temas subalternos;
 - enfim, o cuidado do setor dirigente do “Congresso” em renovar vantajosamente sua posição privilegiada de interlocutor com o Estado, garantia de posições institucionais e de novos financiamentos, e a ausência significativa de tantos antigos e novos participantes da classe;
3. na situação que se configura depois de *Cidade de Deus*, as principais empresas captadoras (em torno de cinco), recebem mais de 90% dos recursos disponíveis, “produtoras independentes” – conceito legal excluindo empresas fazendo parte de conglomerados proprietários de canais de televisão – com quem freqüentemente a Globo Filmes, impedida de participar diretamente,

entra em coprodução. Essas empresas colocam em torno de dez filmes no mercado, filmes diversificados entre as alternativas do sistema internacional de gênero temperados pela experiência das novelas televisivas e pelos temas urgentes da violência urbana. Quatro ou cinco desses filmes, em geral financiados e invariavelmente distribuídos pelas *majors*, dispoendo de grandes verbas publicitárias e muitas cópias, quase como os *blockbusters*, irão disputar o mercado principal, onde ocuparão mais de 90% da reserva legal para o filme brasileiro (mais ou menos de 20% do mercado, embora o Estado não tenha meios de verificar seu cumprimento), sendo exibidos nos cinemas de todas as capitais brasileiras, além de, alguns deles, progressivamente começarem a ser distribuídos internacionalmente;

4. com o resto (menos de 10%) dos recursos disponibilizados pela renúncia fiscal, são produzidos em torno de trinta longas-metragens de pequeno porte, tanto ficcionais como documentários, menos padronizados estilística e narrativamente e mais diversificados em seu olhar sobre a sociedade, lançados, em geral confidencialmente, num circuito exibidor secundário existente apenas nas maiores capitais e, no resto do país, apenas por meio dos festivais, uma vez que a Lei do Audiovisual pouco trata da exibição dos filmes, ou seja, de seu acesso pela sociedade. Eventualmente, um desses filmes fura o cerco e consegue ser exibido num circuito maior e ter um público mais significativo, embora fique distante dos números dos “outros” filmes;.
5. a partir da metade dos anos 1990, o circuito exibidor foi radicalmente renovado por salas estruturadas dentro do conceito “multiplex” dentro de *shopping centers*, tendo como líderes, pela primeira vez, empresas internacionais acompanhadas apenas pela empresa “nacional” Severiano Ribeiro, por anos a principal lançadora de filmes norte-americanos no mercado brasileiro. Para suscitar tal interesse o preço do ingresso foi previamente colocado no patamar do praticado nos países do primeiro mundo, elitizando ainda mais radicalmente o público brasileiro, reduzido a menos de 10% da população.

Desse modo, cria-se, no Brasil, uma nova situação hegemônica estável na associação do financiamento estatal com empresas em torno da Rede Globo, em sintonia com as distribuidoras internacionais e as redes de cinema nos *shoppings*. Assim, o fator estruturante do cinema brasileiro, como fora até o final dos anos 1990 o protagonismo estatal, passa a ser presença do cinema internacional na produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros. Diferente do que sempre aconteceu, como no momento anterior, quando os remanescentes do Cinema Novo associados ao Estado lideravam os interesses de uma classe extremamente dividida, utilizando o expediente de frentes únicas contra o inimigo comum – o cinema estrangeiro, o cinema norte-americano, a *Motion Pictures Association* –, hoje a associação com as *majors*, viabilizada pela entrada no ambiente cinematográfico de um *player* do porte da Globo, garante a uma elite de produtores e realizadores brasileiros recursos para a produção, divulgação, exibição e até orientação na elaboração seus filmes.

Para alguns, a situação é compreendida como positiva, como um salto para um novo patamar, uma vez que foi criada uma situação de relativa isonomia competitiva entre alguns filmes nacionais (mesmo que uma minoria) frente aos importados. Nos anos 1990, os filmes brasileiros faturaram pouco menos de 100 milhões de dólares na década, ocupando menos de 5% do mercado, menos do que a média anual de faturamento do cinema estrangeiro no período, em torno de 170 milhões, chegando as distribuidoras internacionais a um faturamento bilionário, nesses dez anos, de quase 2 bilhões de dólares. Com a estabilização da nova situação, com a entrada do Globo e das *majors* na produção de filmes, e com o Ancine mediando as relações entre a classe e o Estado, essa situação se transformaria, já no início do novo milênio. Em 2003, assistiríamos ao crescimento de 200% do público para filmes brasileiros em relação aos anos anteriores, quando as *majors* distribuem 14 filmes nacionais, que obtêm 98,02% do público e 97,82% da renda da reserva para o cinema brasileiro. A participação dos filmes brasileiros cresce expressivamente, subindo para em torno de 40 milhões de dólares anuais, enquanto os filmes

estrangeiros têm seu faturamento aumentado para uma média de 240.000 milhões. A situação de transição, de retomada, só muda quando as *majors* entram no jogo associadas à Globo Filmes, resultando em filmes que puderam se posicionar de maneira agressiva no mercado de exibição. Pela primeira vez, houve, no país, a união entre as duas indústrias, o cinema como uma atividade pequena comparada à televisão, mas muito importante em termos econômicos, artísticos e simbólicos.

A situação certamente é celebrada pela mídia que persegue voyeuristamente os “famosos da Globo” dentro e fora das telas, nas estreias para plateias seletas, e é gostosamente legitimada *inter pares* pelas recentes cerimônias da “Academia Brasileira do Oscar” ou por alguém como Fernanda Montenegro em pessoa entregando a atores, técnicos e diretores o “Prêmio Contigo”. Uma pergunta a ser feita: seriam essas circunstâncias do interesse da classe cinematográfica no país? Difícil responder por uma classe composta por setores quase tão distintos quanto banqueiros e bancários, dividida por sindicatos de patrões *versus* empregados e por uma multiplicidade de organizações setoriais que perderam força numa contemporaneidade momentaneamente cética quanto à transcendência aos interesses estritamente pessoais. Cabe também não confundir a classe com aqueles que “falam em nome da classe”, olímpicos com acesso prioritário à mídia.

Considerando os interesses particulares da classe, percebendo, no Rio de Janeiro e em São Paulo, sua extensão, e mais, seu perpétuo crescimento, a cada seis meses reforçada por novas gerações de universitários formados em cinema nos vários cursos de graduação oferecidos pelas universidades públicas e privadas – a primeira coisa a considerar é certamente o enorme aumento dos custos de produção que ocorreu comparando-se o cinema brasileiro do momento antes da paralisação pelo governo Collor com o cinema brasileiro contemporâneo, considerando nisso a subida dos salários na equipe cinematográfica. Resultado da migração dos profissionais vindos da comunicação e da Globo ou da liberalidade do mecenato, o que importa é que consideramos apenas as circunstâncias de uma elite dos profissionais, embora seja ela que movimenta quase todos os recursos disponibilizados pelo Estado para o cinema

brasileiro. Assim, é o interesse da manutenção dessa situação de uma minoria da classe – a minoria que avulta sustentada pela mídia –, já que as condições de trabalho, considerando os recursos para a realização e a remuneração da equipe, para as equipes dos filmes de baixo orçamento são outras, essas, sim, aproximáveis daquelas do cinema brasileiro anterior.

Mas não é apenas a classe e seus interesses corporativos que, a rigor, deveriam ser atendidos por uma produção cinematográfica que é financiada pelo Estado, na qual é a sociedade quem paga a conta. Assim, podemos entender que, uma vez que o mecenato cria uma economia cinematográfica financiada pela sociedade brasileira, essa economia deveria ser, portanto, planejada para atender às necessidades cinematográficas da coletividade. Imediatamente surgem problemas. Uma primeira questão seria saber quais são as necessidades cinematográficas da sociedade e o que repercutiria no estabelecimento de critérios substantivos e não apenas burocráticos para a escolha dos filmes que irão ser feitos com dinheiro público.

Por um lado, podemos afirmar que, para o prejuízo da sociedade nacional, nossa balança de pagamentos das importações tem sido onerada por compras insensatas de produtos estrangeiros de baixa qualidade cultural. Podemos perfeitamente ocupar a metade do mercado com filmes nacionais e, sem deixar de nos abastecer eventualmente com os norte-americanos, pluralizar nossas compras em diversos países. O que nos interessa, considerando da balança de pagamentos à formação de mentalidades das jovens plateias brasileiras, comprar filmes empatizantes, obscurantistas e truculentos, alguns que com 600 cópias ocupam de uma só vez parte considerável dos nossos cinemas, com suas rendas sendo remetidas para o exterior? Sob esse prisma, consideramos, ao contrário do que muitos pensam, que não nos interessa um cinema brasileiro que mimetiza o cinema hegemônico e resolve a questão ocupando o mercado com filmes com as mesmas características estilísticas e ideológicas dos do cinema hegemônico. Filmes com ambição e sensibilidade para enfrentar as nossas questões sem difundir truculência ou sentimentos de inferioridade, favorecendo o desenvolvimento do

discernimento e da análise das nossas circunstâncias. Filmes como testemunho, filmes como produção lúdica de conhecimento. Isso nos interessa.

Observando exclusivamente o “nicho” do cinema brasileiro no mercado, vemos que – desde o aumento de preço, na metade dos anos 1990, que colocou os ingressos dos nossos cinemas no mesmo valor dos cinemas europeus e norte-americanos – nosso público cinematográfico, hoje nos *shoppings*, foi imediatamente elitizado. Nesse circuito de salas, a que tem acesso menos de 10% da população, só são exibidos os grandes lançamentos. E os outros, mais de 30 filmes que produzimos por ano, lançados confidencialmente em circuitos *cult* e nos festivais só para nós cinéfilos e iniciados? Como oferecer à sociedade maior os filmes que ela produz? Porque não exibi-los e comercializá-los também na rede pública de televisão? Os canais abertos não querem concorrência para suas novelas e programas evangélicos? E a rede pública de televisão? Por que não exibi-los em lugar de documentários da BBC ou filmes australianos sobre pesca, oferecendo aos produtores nacionais a possibilidade de comercializá-los na grade?

A concentração de renda no país é o grande obstáculo para uma expansão do circuito exibidor. Mesmo as redes internacionais de exibição, a quem não interessa criar salas em cidades com menos de 400.000 habitantes, colocaram um freio nos seus investimentos, já que a venda de ingresso cresceu nos últimos anos não com o crescimento do público, mas fazendo as mesmas pessoas irem mais ao cinema, e isso, como acontece no circuito cinematográfico nos Estados Unidos, já chegou a seu limite. Ampliar o público é inclusão social. O acesso aos filmes já é e poderia ser ainda mais significativo, se melhorar a qualidade dos filmes desprendendo-se das receitas de mercado, como aspecto de formação de uma cidadania informada e crítica.

A política cinematográfica estatal brasileira pouco se voltou para a exibição; tudo parece apontar agora para tal, a experiência renovada de setores alternativos de exibição, a possibilidade de associar, no cineclubismo, os benefícios culturais e políticos a significados econômicos, o desenvolvimento tecnológico permitindo

redes de salas de boa qualidade e baixo custo, onde os filmes brasileiros poderiam ser exibidos para um público que pagasse ingressos mais baratos. A saudável convivência e concorrência que redes populares de exibição, organizadas em parceria com o Estado, poderiam manter com os cinemas dos *shoppings*, a competição entre duas filosofias de mercado, opondo ao modelo das *majors* de ocupação vertical maciça e de divulgação por meio da artificialidade dos eventos, uma ocupação horizontal em menos cinemas e mais semanas do filme brasileiro, apresentado ao espectador de forma mais direta e culta.

Sintetizando: temos, como resultado anômalo de uma produção de filmes financiada pelo dinheiro público, a saída de parte considerável do poder de decisão sobre os filmes como de suas próprias rendas para fora do país. Quanto do dinheiro investido pela renúncia fiscal é privatizado pelas empresas internacionais? Quanto dos lucros desses filmes fica no país? Filmes produzidos pelo Estado não podem ser selecionados, orientados e distribuídos pelas *majors*. A rigor, o mercado deveria ser dos filmes que são produzidos pelas produtoras brasileiras e pela sociedade e, depois, dos filmes estrangeiros, que deveriam, como qualquer produto industrializado, pagar, por sua comercialização no Brasil, impostos análogos aos que define a legislação dos seus países para o produto estrangeiro. Seria possível “experimentar”, em termos de política cinematográfica, num país pressionado pelos atrasos em relação à justiça social, restituindo ao cinema as responsabilidades e as possibilidades que nele foram reconhecidas no momento crucial que foi, para todos, o final das duas guerras mundiais e a queda dos governos ditatoriais? Buscar caminhos alternativos sim, aproveitar os interstícios sim, mas sem que isso signifique simplesmente abandonar o entretenimento de massa na mão dos interesses hegemônicos: vampirismo econômico e irresponsabilidade cultural.

Termino referindo-me à importância de a universidade voltar-se também para as questões políticas e econômicas do cinema, afinal, como disse o outro, mercado também é cultura. A universidade como a rede internet, com sua relativa distância do onipresente fundamentalismo econômico do mercado, como locais

problemáticos mas preciosos hoje de fermentação intelectual criativa contra o pessimismo contemporâneo, que tende a invalidar qualquer possibilidade de compreensão transformadora da realidade social frente à hegemonia do mercado.

Se a retórica esotérica do pensamento pós-moderno, funcional ao sistema hegemônico, tornou a universidade um ambiente esotérico, rompendo sua comunicação imediata com a sociedade, crucial no momento anterior, redefinindo e limitando os temas dos intelectuais e o seu papel fora da universidade; se a classe cinematográfica brasileira passou a compreender a realidade do mercado cinematográfico e a enfrentar de forma lúcida seus problemas econômicos e políticos ainda nos anos 1950, é momento para que nós, professores e pesquisadores universitários, até então mais preparados para avaliar um filme em termos estéticos e culturais, entremos também na discussão dos aspectos econômicos do cinema e do audiovisual, sempre condicionadores da produção cinematográfica, mas hipertrofiados no capitalismo avançado, com nossa capacidade de trabalho sistemático e de radical estranhamento de receituários hegemônicos. Por um lado, se, a partir da segunda metade do século passado, nos aproximamos da materialidade dos filmes, associando ao ambiente acadêmico a experiência da crítica cinematográfica com as aquisições de compreensão e notação da linguagem fílmica vindas da cine-semiologia, agora precisamos confrontar a estrutura interna dos filmes com suas condições de produção e recepção, desenvolvendo e associando metodologias de natureza descritiva e de natureza contextual a procedimentos comparativos e hipotético-dedutivos. Por outro lado, é fundamental que a universidade se prepare para participar das discussões em torno de política cinematográfica e audiovisual, participando da mesa que reúne os diversos setores da classe, as empresas nacionais e internacionais presentes em nosso mercado, bem como os representantes governamentais, trazendo, com sua capacidade de trabalho sistemático e de questionamento e desnaturalização de soluções aparentemente inquestionáveis produzidas pelas práticas do mercado, contribuições e subsídios para os próximos *rounds* em que estarão em jogo aspectos cruciais do engendramento da vida cultural e dos comportamentos e mentalidades em nossa sociedade.

-
1. Por “Cinemão”, me refiro aos remanescentes do movimento do Cinema Novo que participam como dirigentes e como principais beneficiados da política estatal para o cinema a partir do governo do general Geisel.
 2. Num primeiro momento, as distribuidoras internacionais não utilizam a lei, a produção ainda era incipiente e o imposto de renda norte-americano admitia como dedutíveis esses impostos pagos ao Brasil; com o aumento da produção de filmes, a entrada da Globo no negócio e finalmente com o Condecine, de quem seriam isentas as distribuidoras que utilizassem o artigo 3º na produção de filmes brasileiros, elas entram decididamente no jogo.
 3. Provavelmente os lucros das distribuidoras internacionais obtidos com os 70% de suas remessas de lucros investidos em filmes “brasileiros”, excedem pelo menos os 30% de suas remessas retidos pelo nosso fisco. A negociação dessa legislação no Congresso brasileiro e o *timing* em sua aplicação só reiteram a eficiência dessas empresas em suas operações no mercado nacional.

Majors e Globo Filmes: uma parceria de sucesso **no cinema nacional**

Lia Bahia Cesário (UFF, mestre)

Dinâmicas do cinema nacional contemporâneo

O advento da transnacionalização da cultura, com produções universais e intensos fluxos de capitais, sugere novos desafios econômicos, culturais e políticos que irão reestruturar a atividade cinematográfica no Brasil. A dinâmica do campo audiovisual está sempre inserida no tempo histórico. Assim, a globalização cultural e econômica aprofunda o diálogo entre forças nacionais e internacionais no campo cinematográfico, reconfigurando o mercado de cinema e o produto fílmico.

A aliança de forças nacionais e internacionais para o desenvolvimento da cinematografia nacional consubstancia-se com a entrada da TV Globo e com a participação das distribuidoras norte-americanas no cinema nacional. O imbricamento de forças de coprodução nacional e internacional transforma a cadeia produtiva e a recepção dos filmes nacionais.

A participação do departamento de cinema da Globo, maior empresa de comunicação do país, na atividade cinematográfica pode ser percebida como uma estratégia política da TV Globo em resposta à ameaça da internacionalização da cultura. A revitalização do discurso nacionalista se dá tanto no cinema brasileiro, quanto na TV Globo no final dos anos 1990, numa tentativa de tornar o

conteúdo brasileiro competitivo em relação ao produto americano, o que pode ser considerado uma oportuna demonstração de forças em um campo dominado pelo produto estrangeiro. Nesse panorama, o audiovisual nacional se apresenta como um ingrediente político de afirmação cultural em um cenário de globalização.

Junto à entrada da televisão no cinema nacional, a participação das distribuidoras internacionais em filmes brasileiros, por meio do Artigo 3º da Lei do audiovisual, garantiu novos recursos para a produção nacional e ampliou a circulação e comercialização dos mesmos no mercado interno e externo. Os capitais internacionais se tornam importante instrumento para o desenvolvimento e construção do cinema nacional e evidenciam a internacionalização da atividade cinematográfica no contexto da globalização cultural. O cinema brasileiro contemporâneo se desenvolve em um diálogo permanente com capitais estrangeiros e empresas transnacionais¹.

A atividade dos anos 2000 é atravessada por vertentes nacionais e internacionais, configurando novas condições à nossa cinematografia. A articulação da Globo Filmes e de distribuidoras *majors* são exemplos da força da hibridação local/global no cinema brasileiro contemporâneo. Ao mesmo tempo em que o cinema nacional pode ser percebido como resistência cultural em cenário internacional, afirmando identidades culturais, ele se torna cada vez mais dependente de empresas estrangeiras para se construir. Para Barbero (2003, p. 119):

Nem toda a assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem 'de cima' são valores de classe dominante, pois há coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas que não são as de dominação.

Isso é particularmente verdade para o cinema brasileiro contemporâneo que busca estratégias de sobrevivência junto aos agentes mais poderosos do mercado audiovisual.

A entrada da Globo Filmes e das *majors* no cenário audiovisual elevou alguns poucos filmes nacionais a um lugar de destaque no *ranking* de público e renda, ao lado das grandes produções norte-americanas. Esse movimento atravessou toda a cadeia do cinema e trouxe o público brasileiro de volta às salas de cinema para assistir a produtos nacionais, beneficiando produtores, distribuidores e exibidores².

A grande maioria dos filmes de sucesso comercial a partir dos anos 2000 conta com a associação desses dois agentes, conformando novas relações de poder, dependências, desigualdades, assimetrias e possibilidades na construção do cinema brasileiro.

Cinema e televisão no Brasil: o caso de sucesso da Globo Filmes

A criação da Globo Filmes (1998) pode ser percebida como uma estratégia política da TV Globo em resposta à ameaça da internacionalização da cultura. A entrada da TV Globo no mercado cinematográfico acontece, não por acaso, em momento de reestruturação institucional e produtiva do cinema nacional. A revitalização do discurso de projeto nacional se dá tanto no cinema brasileiro, quanto na TV Globo no final dos anos 1990. Segundo Butcher (2006, p. 15):

A TV Globo arregimentou setores da produção e passou a interferir com firmeza no sentido de tornar alguns filmes brasileiros produtos competitivos em relação ao produto americano, o que seria uma oportuna demonstração de forças em um campo dominado pelo produto estrangeiro.

O sucesso do apoio da televisão ao setor cinematográfico, protagonizado pela TV Globo, foi possível pela força que a emissora adquiriu como agente social nacional. Barbero (2004) argumenta que as mídias detêm, além da capacidade

de representar o social e construir a atualidade, a de se constituir, hoje, como atores sociais que intervêm ativamente na realidade. Essa função é realizada de forma multimídia, isto é, as mídias, diante das novas tecnologias de informação e das mega-alianças entre as empresas de comunicação, passam a complementar umas as outras .

No Brasil, a televisão se tornou o meio de integração cultural por excelência. Esse processo é singular e compõe-se, em linhas gerais, de elementos políticos, econômicos e culturais. Se o cinema era, até então, o meio de comunicação da modernidade, na década de 1980, ele passou a enfrentar um novo poderoso concorrente que entrava e organizava o cotidiano da sociedade brasileira: a televisão. O cinema brasileiro se distanciou da mídia, que nos anos 1960 e 1970, fazia sua entrada no país e se tornaria o grande veículo de mediação do mundo. Nos anos 1980, a televisão vai ocupar o imaginário cotidiano na sociedade brasileira como lugar de rerepresentação da modernidade, enquanto o cinema buscou se posicionar enquanto *status* de arte.

Com sua intensa penetração, a televisão se constituiu, no Brasil, como uma verdadeira “comunidade nacional imaginada”, seja pela presença no cotidiano dos brasileiros, seja pela sua afirmação como referência de qualidade no cenário nacional e internacional. A televisão fornece e expressa um repertório comum aos cidadãos de representações, constantemente atualizadas, de uma comunidade nacional imaginária, sinalizando um projeto de integração e conexão virtual em um novo tempo. Na afirmação de Hamburger (1998, p. 458),

a televisão, principalmente por meio das novelas, capta, expressa e alimenta as angústias e ambivalências que caracterizaram essas mudanças, se constituindo em veículo privilegiado da imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de tramas privados em termos públicos e dramas públicos em termos privados.

A linguagem coloquial e a aproximação às referências, eventos realistas e contemporâneos introduzidos nas telenovelas, somados à estrutura de serialização e produção de produtos correlatos elevaram a televisão a um lugar de destaque no projeto de desenvolvimento e modernização do país. A televisão ganha destaque nesse processo, por meio de estratégias de comunicabilidade e da relação social de reconhecimento, representando uma contemporaneidade que é constantemente atualizada nas telas.

a popularização da televisão no Brasil pode ser mensurada quantitativamente: é o quarto país em número de aparelhos televisivos (HAMBURGER, 1998). Para além do destaque mundial, em pesquisa do IBGE constatou-se que 93% dos domicílios brasileiros possuem televisão, ultrapassando o percentual de lares com rádio e com geladeira (90% e 89% respectivamente) (PNAD, 2006).

**Proporção de domicílios com televisão por região
Brasil (1960-2006)**

	1960	1970	1980	1991	2006
BRASIL	4,6%	22,8%	56,1%	71,0%	93,0%
Norte	0,0%	8,0%	33,9%	48,7%	85,0%
Nordeste	0,3%	6,0%	28,1%	47,2%	86,8%
Centro-Oeste	0,3%	10,5%	44,7%	69,7%	93,0%
Sudeste	12,4%	38,4%	74,1%	84,4%	96,8%
Sul	0,8%	17,3%	60,5%	79,7%	95,6%

Fonte: HAMBURGER, 1998 e PNAD (IBGE), 2006.

A popularização e o crescimento da televisão geraram transformações em todas as cinematografias do mundo³. No caso brasileiro, a televisão se solidificou no mesmo período em que a Embrafilme entrava em decadência. Somado a isso, um único grupo midiático concentrou a produção audiovisual nacional, conquistando grande poder político, econômico e cultural: a TV Globo.

Admitindo, tal como Stam (2003), que o audiovisual é parte inseparável da cultura e impossível de ser compreendido fora do contexto geral da cultura de uma determinada época, a internacionalização da cultura enfatiza a relação da produção audiovisual no Brasil com a cultura nacional, em um contexto de comercialização internacional. A atividade cinematográfica, em tempo de globalização, transita entre o local e o internacional e o cultural e o industrial. A entrada da TV Globo no cinema nacional, neste momento, modifica o mercado e a linguagem dos filmes brasileiros.

A criação da Globo Filmes, que coincide com o período de recuperação da atividade cinematográfica nacional, potencializa a posição do conteúdo nacional em um contexto mais amplo do mercado audiovisual. A partir do final da década de 1990, o cinema nacional ganha novo impulso com a criação da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual. Mudanças estruturais são percebidas nessa nova fase do cinema nacional. Uma das mais relevantes é a participação da TV no cinema brasileiro. A televisão já exercia influência sobre o filme brasileiro, mesmo antes da criação da Globo Filmes, são exemplos desse processo os filmes dos Trapalhões e da Xuxa, que ocuparam lugar de destaque de público do cinema nacional. Mas é a Globo Filmes que institucionaliza a relação cinema e televisão no Brasil. A articulação entre cinema e televisão não veio via legislação, ela ocorreu por meio de coproduções e da influência da estética e narrativa televisiva para os filmes nacionais nos anos 2000, com a criação da Globo Filmes.

A dinâmica de trabalho da Globo Filmes é curiosa e atende de maneira eficaz aos seus objetivos. A empresa, na grande maioria dos casos, não investe dinheiro nas produções que apóia, ela garante, sim, espaço na mídia no momento

do lançamento. Esse espaço varia de acordo com a porcentagem da participação da Globo Filmes no contrato, além do tamanho potencial do filme. A obra audiovisual coproduzida pela empresa conta com a estrutura da emissora para sua promoção e divulgação em escala nacional.

A parceria com a Globo Filmes pode acontecer em todas as fases da produção, inclusive em filme já finalizado. Porém, a preferência está em estabelecer parcerias ainda em fase do roteiro, para acompanhar o desenvolvimento do projeto de perto. Segundo Carlos Eduardo Rodrigues, diretor executivo da Globo Filmes:

Quando se fala em participação da Globo Filmes em um sucesso, só se presta atenção na mídia, enquanto o processo é bem mais abrangente. Temos participação ativa desde o momento em que escolhemos o projeto até hora do lançamento. Estamos interessados em obras de conteúdo nacional, de qualidade e potencial popular [...] A parceria que a gente propõe ao cinema é essa: desenvolver projetos que aproximem o público brasileiro do nosso cinema, criem o hábito de ver filmes nacionais, assim como a TV aprendeu a acompanhar e entender o gosto dos brasileiros (*apud: Filme B*, 2003, p. 1).

O modelo de produção da TV Globo, a qual produz quase tudo o que exhibe, é contrastante com o modelo cinematográfico nacional que carece de capacidade produtiva. A atuação da Globo Filmes é, portanto, uma espécie de *know-how* da visão industrial e comercial dos produtos audiovisuais que se traduz em uma intervenção direta no projeto do filme. Uma produção cinematográfica coproduzida pela Globo Filmes sofre interferência desta em todas as fases do projeto: roteiro, escolha de elenco, corte final, escolha do título, campanha de lançamento, entre outros.

A produção imagética da TV Globo exerce influência direta no cinema nacional contemporâneo ao ocupar o lugar de referência cultural coletiva do país e se apresentar como meio integrador e de identificação da nação brasileira. Se,

em período recente da história, os filmes nacionais sofriam influência do modelo estrangeiro (europeu ou norte-americano), esse modelo voltou-se para dentro do país, baseando-se no “padrão Globo de qualidade”.

O referencial televisivo adquire novos horizontes e se apresenta de modo explícito na filmografia brasileira a partir do final dos anos 1990. Segundo Butcher (2005, p. 69): “Todos os filmes lançados a partir dos anos 90 não escapam a esse novo referencial”. Pode-se observar tanto adesões quanto reações à nova hegemonia que se formou no campo audiovisual brasileiro, o “padrão Globo de qualidade”.

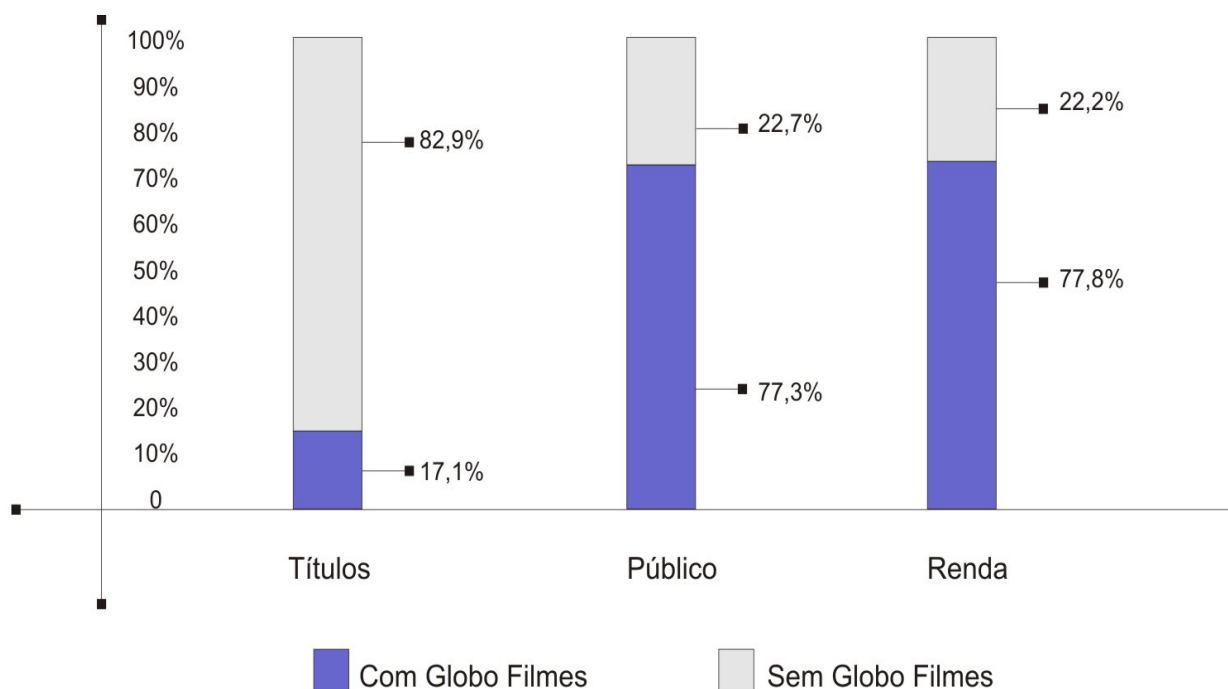
A partir do final dos anos 1990, o cinema nacional passou a ter uma preocupação com a recuperação da capacidade de se comunicar com o público. A Globo Filmes passa a atuar, então, principalmente em três modalidades de participação em projetos: transformar minisséries em longa-metragem, desenvolver projetos cinematográficos para elenco da emissora e apostar em filmes de qualidade com potencial de público apresentados por produtores independentes. Tudo isso sempre associado à credibilidade e ao padrão de qualidade da TV Globo, “colaborando com o definitivo amadurecimento do setor e criando uma nova forma de fazer cinema no Brasil” (*site* Globo Filmes).

Ao todo a Globo Filmes participou da produção de mais de 60 filmes que alcançaram cerca de 70 milhões de espectadores nas salas de cinema. Entre as dez maiores bilheteiras da retomada do cinema brasileiro, nove são filmes coproduzidos pela Globo Filmes. O apoio da Globo Filmes ao cinema nacional cresce ano a ano: em 2000, foram 2 filmes; em 2001, 3 filmes; em 2002, 2 filmes; em 2003, 11 filmes; em 2004, 9 filmes; em 2005, 7 filmes; em 2006, 11 filmes; e, em 2007, 15 filmes (dados Globo Filmes).

Houve um mal-estar nos setores que dividiram a produção em filmes “com Globo Filmes” e “sem Globo Filmes”. A partir de 2004, a emissora cria um sistema para apoio a algumas produções consideradas “menores”, mas ainda assim a

atuação da Globo Filmes se volta para filmes com alta potencialidade de público. Dados de filmes nacionais lançados evidenciam a alta concentração do público e da renda em filmes apoiados pela Globo Filmes.

Filmes nacionais lançados com Globo Filmes 2000-2007



Fonte: Ancine e Globo Filmes, 2008. Elaborado pela autora.

*Filmes nacionais lançados entre janeiro de 2000 e dezembro de 2007.

#Dados de público e renda atualizados até 29.09.08.

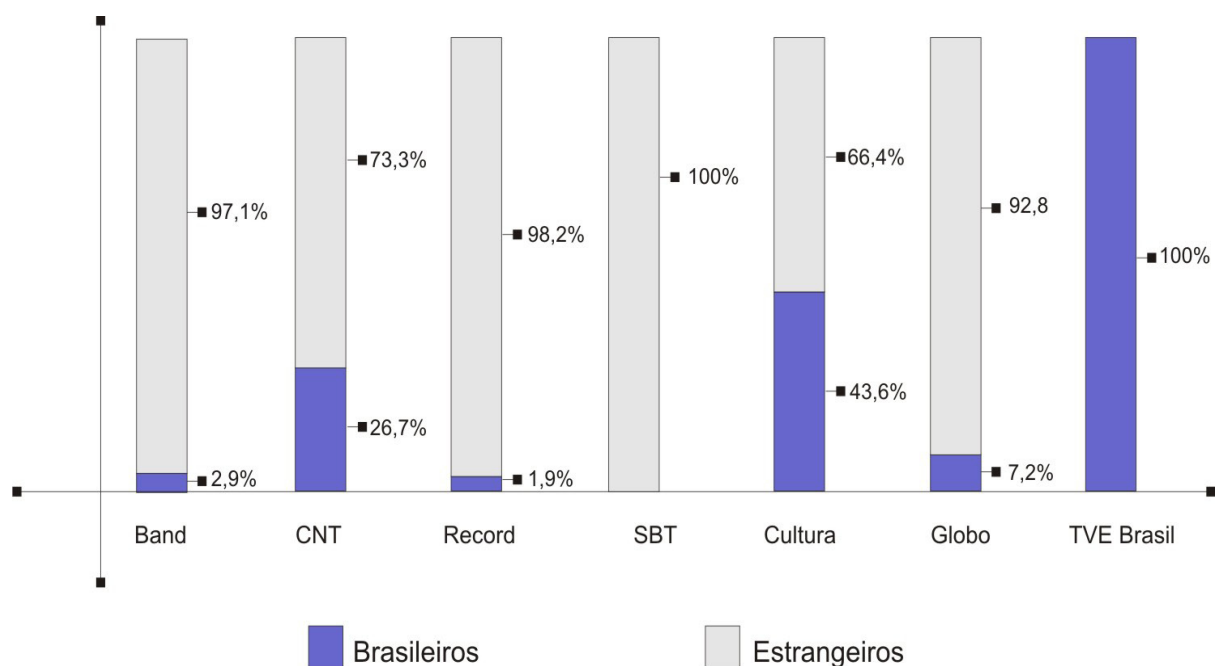
Essa visão industrialista da Globo Filmes gera descontentamento em uma parcela dos profissionais do setor cinematográfico que compartilha da idéia de cinema nacional fortemente comprometido culturalmente. Essa discussão entre “culturalistas” e “industrialistas” não é nova. Desde os anos 1950, duas vertentes ideológicas divergentes atuam no campo cinematográfico: uma que concebe o cinema como atividade industrial (grupo paulista) – filme enquanto mercadoria – e outra como atividade cultural (grupo cinemanovista): filme enquanto produtor de sentido, imerso no plano ideológico⁴. Essa discussão ganha novas variáveis com

a entrada da televisão na atividade cinematográfica e com o desenvolvimento de mídias de entretenimento audiovisuais.

Com a participação da TV Globo no cinema nacional e das novas mídias de entretenimento audiovisuais, há ampliação de plateia e de mercado para o audiovisual no Brasil. A entrada da Globo no mercado cinematográfico dá nova vitalidade ao cinema nacional ao atrair público e renda para essas produções e alargar a cadeia produtiva do filme brasileiro. Quando se consegue apoio de uma *major* e/ou da emissora, o filme pode vir a se tornar uma grande produção nacional. O filme passa a fazer parte de um circuito mais amplo, atingindo maior número de espectadores.

Contudo, a exibição de filmes nacionais na televisão aberta ainda encontra resistência e dificuldade de entrar na grade de programação das emissoras, inclusive na própria TV Globo, como mostra o gráfico abaixo:

Origem dos longas-metragens exibidos (em horas de programação) na TV aberta, por emissora – 2007



Fonte: Ancine, 2008 – Superintendência de acompanhamento de Mercado.

Mesmo a participação da Globo Filmes no cinema nacional no final dos anos 1990 não pode ser considerada uma integração entre cinema e televisão do ponto de vista político. Isso porque não houve quaisquer leis que determinassem a parceria entre os meios, a obrigatoriedade do cinema brasileiro nas emissoras, nem cobrança de taxa das emissoras para o financiamento do cinema:

O que se deu, na verdade, não foi uma integração do cinema com a televisão e a publicidade, mas sim a entrada da Rede Globo no campo do cinema; as emissoras de televisão não passaram a exibir mais filmes nacionais, como era a reivindicação da classe cinematográfica; a publicidade também não se associou ao cinema – pelo menos, não economicamente (MARSON, 2006, p. 100).

A ausência da televisão na política cinematográfica – que ficou de fora de qualquer medida de regulação – enfraqueceu o projeto de industrialização do cinema brasileiro. A promessa de união da televisão com o cinema não foi viabilizada em função da pressão das emissoras junto ao governo federal. Ignorar a importância cultural da televisão brasileira para a constituição e construção da cultura nacional, apontando apenas seus componentes e interesses comerciais e industriais, foi o que justificou e continua a justificar que a televisão comercial aberta nunca seja incorporada nas políticas de Estado para a cultura.

Neste sentido, “a televisão não seria assunto de cultura, só de comunicação” (BARBERO, 2003, p. 310). A distinção entre cultura e comunicação deve ser desconstruída, já que toda a cultura, para se tornar produto social, tem que passar por uma mediação, sendo comunicacional por natureza; por outro lado, a comunicação é mediada pela cultura. Portanto uma não se sustenta sem a outra: “não há comunicação sem cultura e não há cultura sem comunicação” (KELLNER, 2001, p. 53).

A partir disso, podemos tirar duas conclusões rápidas sobre esta postura do Estado brasileiro em relação à distinção entre cinema e televisão: ou ele ainda

não atentou para a profunda dinâmica produzida pela televisão na memória e imaginário das identidades culturais, ou ele prefere fechar os olhos para não se indispor com um meio dotado de grande poder no Brasil. O fato é que a televisão brasileira não é contemplada como cultura no país, portanto, não é passível de políticas públicas culturais, o que enfraquece a complexidade do campo audiovisual nacional no contexto global.

Ainda assim, é possível afirmar que a entrada da Globo Filmes afrouxou a oposição que marcou as posições do setor cinematográfico em relação à televisão e estabelece uma nova etapa da relação cinema e televisão no Brasil. A participação da Globo Filmes no cinema nacional se limita, hoje, muito menos ao que uma pode colaborar com o outro do que a um conflito mortal entre os meios. O mais significativo de tudo é que a televisão, acusada de ser a maior inimiga do cinema nacional, torna-se hoje um dos mais relevantes e significativos aliados.

Majors: Cinema brasileiro é negócio

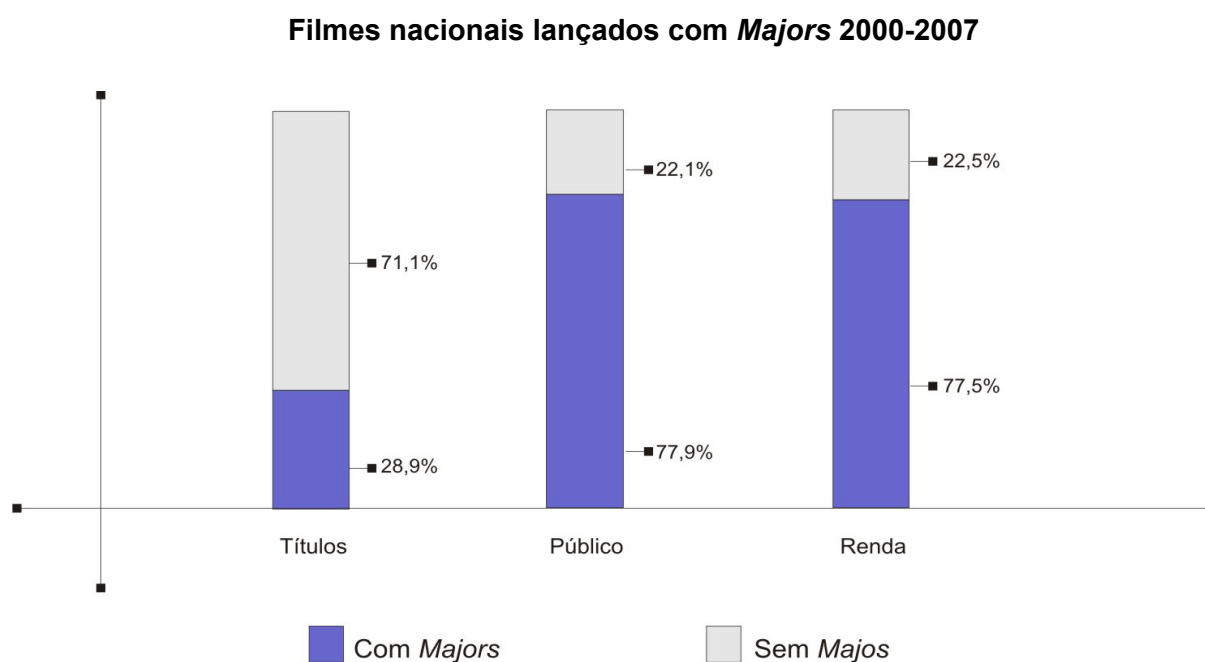
A hegemonia das *majors* estrutura o mercado cinematográfico: elas ditam a programação anual de aproximadamente 85% dos conteúdos nas salas de cinemas, exercem controle sobre as políticas cinematográficas e audiovisuais de cada país, criam novos públicos e consumo, entre outros. A distribuição de filmes brasileiros pelas *majors* é tímida, apesar de elas dominarem o mercado de cinema no país.

A distribuição de filmes brasileiros é feita basicamente por distribuidoras nacionais. A distribuição deste pelas *majors* ainda é restrita, apesar de elas agregarem muito valor ao produto nacional. Entre 2000 e 2007, as *majors* distribuíram respectivamente 10 filmes; em 2002, 4 filmes; em 2003, 18 filmes; em 2004, 17 filmes; em 2005, 13 filmes; em 2006, 16 filmes, e, em 2007, 15 filmes (Dados Ancine, 2007). Há aumento de investimento via Artigo 3º da Lei do Audiovisual⁵, que se mostra um bom negócio para o distribuidor internacional, que abate parte do imposto de renda para investir em coproduções brasileiras e ainda se torna coprodutor do filme, isto é, ganha percentual de receita⁶. O aumento

significativo da participação das *majors* no orçamento das produções nacionais, e que se reflete no *market share* do público nacional, é resultado da dinamização do Artigo 3º da Lei do Audiovisual, criando um cinema vinculado às grandes distribuidoras estrangeiras em um contexto mundial global.

A associação do capital estrangeiro ao capital nacional se mostra uma das melhores medidas para o sucesso de público de um filme brasileiro nos anos 2000. Os grandes sucessos de público nacionais no Brasil estão associados à forma de distribuição e comercialização internacionais. Um filme distribuído por uma *major* tem muito mais chance de se tornar um sucesso de público. Isso porque a distribuidora estrangeira se torna coprodutora da obra e entra com a *expertise* de mercado internacional, investindo e estruturando o plano de lançamento e comercialização. Isso se reflete no plano de divulgação e promoção do filme, número de cópias, locais das salas de exibição e prolongamento da vida do filme nas outras janelas de exibição.

Assim, apesar das *majors* distribuírem poucos títulos nacionais, elas dominam o público e a renda de filmes brasileiros, como vemos no quadro abaixo:



Fonte: Ancine, 2007. Elaboração da autora.

A desigualdade de forças entre conglomerados transnacionais e distribuidoras independentes nacionais causa distorção no mercado no Brasil e no mundo. As distribuidoras independentes ficam enfraquecidas e não conseguem disputar de igual para igual os filmes nacionais com as *majors*. Por um lado, a força das *majors* no Brasil limita a chegada dos filmes locais às salas de cinema, isto porque a maioria dos filmes nacionais é comercializada por distribuidoras independentes que têm que disputar espaço nas salas de exibição com as *majors*. Por outro lado, há os grandes sucessos de público nacional associados à forma de distribuição e comercialização internacionais. Um filme brasileiro distribuído por uma *major* tem muito mais chance de se tornar um sucesso de público.

Juntamente à concentração de público em filmes nacionais distribuídos por *majors* (e não de variedade de títulos), ocorre uma defasagem entre os elos da cadeia produtiva no cinema nacional. Muitos filmes nacionais chegam a ser finalizados, mas não são exibidos nas telas de cinema por falta de distribuidor. E, quando o produto brasileiro chega ao cinema, ele não consegue seguir a cadeia produtiva que se subdivide nas seguintes janelas: cinema; *home video*, televisão paga; televisão aberta; e outras mídias. Os filmes brasileiros ficam restritos ao mercado interno e raras vezes chegam às televisões abertas e fechadas; são exibidos, em sua maioria, em salas de arte. Quando se consegue apoio de uma distribuidora norte-americana e de emissora de televisão, o filme pode vir a se tornar uma grande produção nacional. O filme passa, então, a fazer parte de um circuito de exibição mais amplo, atingindo maior número de espectadores.

A aliança de forças nacionais e internacionais protagonizada pela Globo Filmes e pelas distribuidoras *majors* conformam um novo cinema brasileiro “popular”. São exemplos dessa associação entre força nacional e internacional filmes de sucesso de público como *O auto da compadecida* (2000), *Dois filhos de Francisco* (2005), *Se eu fosse você* (2006) e *A grande família* (2007).

Referências bibliográficas

BARBERO, Jesús Martín. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. São Paulo: Senac, 2004.

_____. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. *O cinema da retomada*. São Paulo: Publifolha, 2005.

FILME B. Boletim nº 284, 22 abril de 2003, disponível em www.filmeb.com.br.

HAMBURGER, Esther. "Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano". In: SCHWARCZ, Lília Mortiz (org.). *História da vida privada no Brasil 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.

Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), IBGE, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Site Ancine, disponível em www.ancine.gov.br, acesso em: 25.01.08.

Site Globo Filmes, disponível em www.globofilmes.com.br, acesso em: 25.01.08.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

-
1. É importante esclarecer que, para além do recurso investido em produção audiovisual independente, via renúncia fiscal (artigo 3º da Lei do Audiovisual), as distribuidoras estrangeiras aportam capital não incentivado ("dinheiro bom") em atividades de distribuição e comercialização de filmes brasileiros.
 2. O crescimento do cinema brasileiro não teria sido possível sem o crescimento do setor de exibição que ocorre com a entrada dos *multiplex* no final da década de 1990.
 3. Pedro Butcher (2006) destaca dois países como emblemáticos nesse processo: os Estados Unidos, em que a legislação e as forças econômicas redesenharam a cadeia do audiovisual de forma que a televisão e o cinema fizessem parte de um mesmo campo, sem perderem certo grau de autonomia; e a França, onde a televisão, majoritariamente pública até os anos 1980, levou os canais a se tornarem principais meios financiadores do cinema pela intermediação estatal.
 4. Ver José Mário Ortiz Ramos (1983).
 5. O Artigo 3º da Lei do Audiovisual permite que a empresa estrangeira, contribuinte do Imposto de Renda pago sobre o crédito ou a remessa de rendimentos decorrentes da exploração de obras audiovisuais no mercado brasileiro, abata 70% do imposto de renda devido, desde que invista o referido valor em: desenvolvimento de projetos de produção de obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem de produção independente; coprodução de obras cinematográficas brasileiras de curta, média e longa metragens, de produção independente; coprodução de telefilmes e minisséries brasileiras de produção independente.
 6. O investimento, que era de aproximadamente R\$ 7.500 milhões, nos anos 2000, passa para aproximadamente R\$ 30 milhões, em 2007. Fonte: Ancine.

Marcos históricos da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual

João Paulo Rodrigues Matta (UFBA, doutorando)

Introdução

A evolução da indústria cinematográfica é caracterizada por transformações frequentes, que tornam cada vez mais complexas a sua dinâmica produtiva e seu impacto social, econômico e cultural. Acredita-se que buscar a melhor compreensão dessa indústria passa pela discussão de marcos histórico-estruturais. Diante da importância multiplicadora do cinema na configuração da sociedade contemporânea, o aprofundamento desse debate é de interesse geral.

O objetivo deste texto é investigar e discutir a conformação histórica de dois marcos fundamentais da evolução da indústria cinematográfica: a hegemonia norte-americana e a convergência audiovisual. Para isso, apresenta-se uma revisão da evolução histórica da indústria, realçando as características que levaram à conformação dos marcos históricos em destaque, e situando-a como vertente precursora da indústria de entretenimento.

A análise se divide em três momentos. Primeiro, discorre-se sobre o nascimento e afirmação da indústria, e a hegemonia francesa. Em seguida, aborda-se como se deu a hegemonia norte-americana após a Primeira Guerra Mundial e como ela se renova e permanece até os nossos dias. Por fim, discute-se como o cinema passou a compor a indústria audiovisual.

O nascimento da indústria

Segundo Gomes (1996, p. 8): “o aparecimento do cinema na Europa Ocidental e na América do Norte [...] foi o sinal de que a Primeira Revolução Industrial estava na véspera de se estender ao campo do entretenimento”. De fato, o advento do cinema como forma de lazer no final do século XIX pode ser visto como um marco do surgimento da indústria de entretenimento.¹

Apesar disso, o cinema não foi originado dentro dessa perspectiva. O que motivou o seu advento foram inspirações e aspirações científicas. Foi diante dessa perspectiva que, em 1895, os irmãos Lumière apresentaram ao mundo a primeira exibição pública do cinematógrafo, pensando “ter criado um instrumento de pesquisa para laboratórios e anfiteatros, cujo fim seria registrar a realidade sob novos aspectos, reproduzindo-a com uma dimensão superior ao microscópio” (SILVEIRA, 1978, p. 7). O progresso técnico não só marcou o nascimento do cinema, como também avanços tecnológicos são um condicionante fundamental na evolução histórica da sétima arte.

O primeiro a trazer o entretenimento para o cinema foi Georges Méliès, um mágico do teatro francês. Para ele, filmes deveriam ser espetáculos de entretenimento. Méliès realizou os primeiros filmes de ficção (*Viagem à lua* e *A conquista do polo*, de 1902) e construiu o primeiro estúdio de filmagens do mundo (SILVEIRA, 1978; *Cinema em Dia*, 2004).

Já na ascensão do cinema como indústria, Charles Pathé teve papel fundamental. Pathé, pouco a pouco, foi “firmando as bases de um truste, a princípio horizontal, depois também vertical, exercendo o controle da distribuição e da exibição ao lado da produção” (SILVEIRA, 1978, p. 23).

Foi sob a liderança de mercado da companhia cinematográfica Pathé (fundada em 1903) que grandes produtoras francesas, norte-americanas e alemãs perceberam que era mais lucrativo alugar os filmes para os exibidores do que vendê-los. Os trustes horizontais que dominavam a produção, entre 1902 e 1907,

passaram a apoiar o surgimento de agências de distribuição, ou criaram suas próprias: “surge o intermediário ou atacadista que estabelece a ligação entre os fabricantes, concentrados em poucos lugares, e os varejistas, dispersos em centenas de cidades e vilas”, passando os produtores a receberem percentagens sobre as receitas dos exibidores (ROSENFELD, 2002, p. 71). O desenvolvimento do elo de distribuição foi vital para a ascensão da indústria cinematográfica no mundo.

Estruturados os três níveis fundamentais da indústria – produção, distribuição e exibição –, firmava-se um negócio, no qual se comercializam direitos (ingressos) para que as pessoas assistissem a filmes por um tempo definido. Dessa forma, a mercadoria cinematográfica, em última instância, caracterizava-se como a prestação de um serviço. A estrutura da cadeia produtiva só voltaria a passar por modificações significativas com a popularização da televisão nos anos 1950 (BERNARDET, 2001).

Até 1914, sob hegemonia francesa, o cinema teve como marca o progresso técnico, e sua afirmação como indústria de entretenimento, no que são personagens simbólicos os irmãos Lumière, Georges Méliès e Charles Pathé. Essas características são inerentes à indústria audiovisual até hoje. A tendência à formação de oligopólio por meio de trustes horizontais ou verticais também se mantém hoje como elemento que dita a dinâmica da indústria audiovisual.²

Ao mesmo tempo em que se afirmou como indústria de entretenimento, o cinema também alcançou o título de sétima arte. Segundo Silveira (1966), Ricciotto Canudo foi o primeiro a definir a sétima arte por volta de 1911, no *Manifesto das sete artes*: o cinema teria a peculiaridade de congregar todas as demais (arquitetura, música, pintura, poesia e prosa, escultura e teatro). A partir de então, a verificação do conflito “indústria versus arte” permite compreender a tensão entre a repetição de modelos e a criação de novidades, inerente à indústria audiovisual e à indústria cultural, Georges Méliès e Charles Pathé podem ser vistos como personagens representativos do início desta tensão (ROSENFELD, 2002).

A hegemonia norte-americana

Em 1914, quando começa a Primeira Guerra Mundial, a hegemonia norte-americana toma corpo, tendo como marco o lançamento de *O nascimento de uma nação*, de David W. Griffith, que se tornou um grande sucesso de público e crítica, rendendo mais que US\$ 10 milhões de bilheteria (*Cinema em Dia*, 2004). Para Bernardet (2001), Griffith marcou o início da maturidade da linguagem cinematográfica, unindo artifícios estéticos e técnicos, até então dispersos, em um sistema coeso.

Pode-se dizer que com *O nascimento de uma nação* e *Intolerância* (1916), Griffith inaugurou um estilo narrativo que possibilitou que o cinema norte-americano tivesse sucesso crescente tanto no mercado interno como no mundial. Hollywood desenvolveu inegável competência industrial e mercadológica, mas também estética e técnica, conseguindo corresponder às expectativas do público de cinema. Tal competência se sofisticou, aprimorou e segue influenciando a indústria audiovisual.

Hollywood despontou como grande centro de produção mundial, entre 1914 e 1919. Artifícios mercadológicos como o *star-system*, os gêneros – como o *western*, o *happy-end*, inerentes ao modelo predominante da narrativa cinematográfica norte-americana –, desenvolveram-se no período. A repetição de modelos bem sucedidos foi um artifício eficaz descoberto pela indústria para lidar com os riscos da atividade, e alavancar seus lucros. Todos esses atributos seguem se renovando e sendo utilizados com grande importância pela indústria audiovisual.

Na virada dos anos 1920, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, impulsionada pelo gigantismo e afã consumista de seu mercado interno, tinha consolidado a supremacia global. A lógica de dominação oligopolista, que despontou no período de hegemonia francesa, foi renovada e aprimorada por Hollywood. Com o “sistema de estúdios”, as *majors* buscaram a verticalização de toda a cadeia,

concentrando o máximo de atividades.³ Em 1922, os grandes estúdios criaram a Motion Picture Association of America (MPAA), associação comercial que integrava as maiores empresas da indústria norte-americana, com o objetivo de defender seus interesses no mercado nacional e internacional, até hoje em atividade.

Nessa dinâmica oligopolista, as *majors* aprenderam a utilizar o progresso técnico como vetor de dominação e barreira à entrada. O advento do cinema sonoro mostrou isso, ao alavancar seu poder. Essa lógica foi adotada pela indústria de entretenimento como um todo.

Até 1948, as *majors* fizeram crescer o seu poder oligopolista, contando com a MPAA para defender seus interesses. No auge da “era de ouro” de Hollywood, em 1939, foram lançados 400 filmes, dentre eles, *E o vento levou*, que arrecadou de US\$ 390,5 milhões, sendo a 42º bilheteria da história do cinema. Em volume de produção, entre 1938 e 1941, chegou-se ao máximo patamar, produzindo-se por ano respectivamente, 448, 469, 473 e 497 filmes. A partir de 1942, houve queda, chegando-se a 210 filmes em 1967 (PROKOP, 1968; *Claquete*, 2001).

Seguindo sua estratégia de verticalização, nos anos 1930, as *majors* adotaram práticas coercitivas e anticompetitivas nos contratos com exibidores. Destacaram-se o *blind-booking*⁴ e o *block-booking*⁵, que permitiam garantir mercado, transferindo grande parte dos riscos associados às incertezas da demanda para o exibidor. Diante disso, as *majors* foram crescentemente acusadas de adotarem condutas monopolistas de mercado, ao forçarem a venda de pacotes de filmes (MINC, 2003).

Tais práticas de monopólio “perduraram até 1948, quando foram legalmente abolidas pela decisão da Suprema Corte de Justiça americana no processo da Paramount” (MINC, 2003, p. 21). Assim, decretou-se nos Estados Unidos a separação entre produção e distribuição, e exibição, combatendo a dinâmica de concentração da cadeia cinematográfica. Era o fim do “sistema de estúdios” em Hollywood:

O desfecho do processo Paramount teve implicações transcendentais para a organização da indústria cinematográfica, pois, corroborando os efeitos da televisão, implicou aumento significativo de incerteza em relação à demanda nos mercados cinematográficos. Uma de suas principais consequências foi o abandono do modelo fordista de organização industrial praticado nos grandes estúdios pelo qual artistas e técnicos firmavam contratos exclusivos e de longo prazo com um único estúdio. Assim, durante os anos 1950, a indústria transitou para modelo de organização mais flexível no qual os contratos eram feitos filme a filme e transferia-se para o mercado boa parte das atividades que eram anteriormente desenvolvidas no âmbito do estúdio. Isso permitiu aos grandes estúdios desinvestirem na produção e concentrar suas atividades na distribuição. Hollywood perde suas vantagens competitivas na produção, mas os grandes estúdios mantiveram seu poder de mercado através do controle da distribuição (HOSKINS, CRISPERSON & STORPER; AKSOY & ROBINS, apud: MINC, 2003, p. 21).

O golpe que as *majors* receberam em seu poder de concentração de ganhos ao longo da cadeia produtiva cinematográfica e, principalmente, a popularização da televisão nos Estados Unidos, nos anos 1950, modificaram a estrutura e a lógica produtiva do cinema. O eixo principal para a obtenção de vantagens competitivas passou a ser a distribuição, quando se deu o aumento dos riscos em relação à demanda por filmes nas salas de exibição, o que tornou desvantajoso concentrar um grande conjunto de atividades num estúdio. A produção continuaria a ser um elo produtivo essencial, mas secundário, considerando o funcionamento e o desempenho de toda a cadeia industrial. Assim, as *majors* se adaptaram à nova lógica de competição, passando a liderar o processo a partir da distribuição.

O surgimento da indústria audiovisual

Ocorre que o fenômeno da popularização da mídia televisiva fez com que aos poucos as salas de cinema deixassem de representar o principal veículo de

comunicação e entretenimento de massa, no pós-Segunda Guerra. Esse efeito foi sentido inicialmente nos Estados Unidos e causou grande impacto na indústria cinematográfica. Entre 1947 e 1959, a queda de frequência nos cinemas chegou a 53%, e o número de salas caiu de 20.000 para 11.335. Em contrapartida, em 1953, 46,2% dos lares norte-americanos já possuíam receptores de sinal televisivo (PROKOP, 1986; MINC, 2003).

Apesar desse cenário de transformação, é um equívoco pensar que o advento da popularização da mídia televisiva apenas conspirou contra o cinema. A televisão tomou, sim, público das salas de exibição, porém a mídia televisiva também se tornou uma nova plataforma (ou janela) de exibição para a indústria cinematográfica. Daí se dizer que, com o advento da televisão, e principalmente a partir do momento que esta se consolida como novo meio de comunicação imagética, bem como com produções cinematográficas sendo exibidas na TV, ou com profissionais da televisão vindo trabalhar na indústria de cinema, e vice-versa, emergiu a indústria audiovisual, fruto da integração e intercâmbio entre as indústrias de cinema e televisão e desdobramentos impulsionados por transformações tecnológicas subsequentes.

A integração entre cinema e televisão, nos Estados Unidos, delineou-se de forma precursora nos anos 1950 e 1960. Quando o governo norte-americano proibiu a verticalização entre produção, distribuição e exibição, em 1948, estimulou a articulação entre os dois primeiros elos da cadeia cinematográfica com a nova janela de exibição que começava a se popularizar.

Certamente o maior símbolo da integração entre cinema e televisão é a cerimônia de entrega do prêmio Oscar, que acontece anualmente em Los Angeles, desde 1929. A premiação contribui para a preservação e renovação do *star-system*, e acabou ampliando seu alcance com o início de sua transmissão pela TV, o que aconteceu em 1953. A televisão, por sua vez, ganhou audiência com a presença do *star-system*. Essa parceria ganhou ainda mais força, em 1969, quando passou a ser transmitida para outros países. O fato é que até hoje a cerimônia do Oscar

se mantém como um dos espetáculos mais vistos no mundo. Na verdade, o Oscar e a maneira pela qual Hollywood aprendeu a propagar a cultura do *star-system* influenciaram toda a indústria de entretenimento, e a cerimônia segue sendo uma marca da indústria audiovisual (GOMES, 2002).

Com a aproximação com a janela televisiva, Hollywood pôde renovar o valor de seu catálogo de filmes, bem como locar estúdios para as produções televisivas, ou ainda produzir diretamente para as televisões. A produção de programas de televisão pelas *majors* foi favorecida pela regulamentação do Federal Communications Commission (FCC), nos anos 1960, que limitava em 30% a produção própria das televisões (NEVES, 2003a).

Com a configuração da indústria audiovisual, a indústria cinematográfica teve que repensar suas estratégias, o que implicou na transformação do papel das salas de exibição. A reversão da queda de público das salas, nos anos 1970, parece ter ocorrido porque esta perspectiva foi internalizada. A introdução de diferenciais técnicos ou gerenciais no serviço de exibição e a compreensão de que as salas não eram mais a única janela de exibição deram suporte ao surgimento de novas estratégias de distribuição.

As produções de Hollywood passaram a focar segmentos de mercado específicos. Dois segmentos se destacaram e se desenvolveram: filmes de arte, voltados para um público mais exigente, e *blockbusters*, voltados para jovens de 14 a 24 anos. Os filmes de arte passaram a ter um público cativo e importante na medida em que a televisão se tornava o maior veículo de entretenimento de massa, dando espaço ao cinema de autor. Os *blockbusters* afluíram nos anos 1970, e hoje são uma das principais estratégias das *majors* (PROKOP, 1986; MINC, 2003).

A produção de *blockbusters* envolve investimentos vultosos, e campanhas arrojadas de marketing, no lançamento, o que inclui técnicas de merchandising. O lançamento do filme *Guerra nas estrelas*, de George Lucas, em 1977, foi o grande marco de consolidação dessa tendência que reimpulsionou a bilheteria nas salas de exibição nos Estados Unidos (VOGEL, 2004).

A estratégia de lançamento de *blockbusters* fez surgir um novo conceito de salas de exibição: o sistema multiplex, complexo multissalas localizado num mesmo empreendimento comercial, onde se pode auferir receitas também com a concessão de serviços extras, como a venda de lanches ou a exploração de máquinas de jogos. O modelo multiplex permitiu maior eficiência e eficácia nos lançamentos mundiais dos *blockbusters*.

Com o avanço tecnológico e surgimento de novas mídias audiovisuais, a indústria cinematográfica desenvolveu a estratégia de *windowing*. Nela, as salas de cinema assumem a posição de mercado primário de exibição para os lançamentos. Após serem comercializados nos cinemas nacionais e estrangeiros, os filmes são revendidos para os mercados subsequentes com baixos custos adicionais, atingindo, passo a passo, as diversas janelas de exibição: *pay per views*, vídeos e DVD, televisões pagas, televisões abertas nacionais e estrangeiras e quaisquer outras mídias (transmissões via internet, telefones celulares etc.).

Atualmente, as salas de exibição representam cerca de 18% das receitas totais da indústria cinematográfica, cabendo o restante às janelas subsequentes. Apesar disso, o *glamour* e o efeito do lançamento nas salas causam impacto no desempenho dos mercados subsequentes. A importância das salas de exibição, como mercado primário global rentável e impulsionador da estratégia de *windowing*, faz com que sua eficiência e eficácia permaneçam vitais para toda a indústria. Os *multiplexes* em muito se multiplicaram por possibilitarem maior efetividade das estratégias de *windowing* e lançamento de *blockbusters*, objetivando máximo e rápido retorno de arrecadação, até porque se sabe que existem *majors* que controlam grandes companhias exibidoras (como é o caso da UCI Cinemas) (MPAA, 2008).

Sobre a conformação atual de Hollywood, imersa na indústria audiovisual e de entretenimento, Moran (*apud*: MINC, 2003, p. 23) comenta:

Não obstante a enorme capacidade de adaptação demonstrada pelo cinema [norte-]americano, durante os anos sessenta prognosticava-se a morte de Hollywood. Essa, contudo, nunca chegou a acontecer, ocorrendo, de fato, uma transmutação para a chamada 'New Hollywood', ou seja, um sistema centrado nas atividades de distribuição no qual a produção de filmes passou a ser feita por meio de 'pacotes' ou 'agências' financiadas pelas distribuidoras. Essas, por sua vez, transformaram-se via aquisição, absorção ou fusão em verdadeiros conglomerados de atividades de diversão e lazer que incluem, além de cinema, televisão, publicação, produção e gravação musical, esportes e turismo, entre outros. Nos anos mais recentes, a propriedade desses grandes conglomerados foi internacionalizada, sobretudo com as aquisições japonesas. Hollywood não é mais só cinema e nem só americana.

Como reforça o texto antes citado, hoje o poder das *majors* se espalha e se confunde entre grandes conglomerados de entretenimento. Conforme Neves (2003b, p. 90), Hollywood:

soube adaptar-se institucionalmente às consequências da evolução tecnológica ao compreender muito rapidamente que cada novo suporte (vídeo, difusão por cabo e por satélite, disco compacto...) representava uma tremenda revitalização de seus ativos, pois permitia novos ciclos de vida comercial aos seus catálogos.

Com efeito, como bem resumiu Neves (2003b), quando, a partir dos anos 1970, surgiram o vídeo, a televisão a cabo e, posteriormente, a televisão "a satélite", as *majors* já haviam assimilado que o eixo central de competitividade estava na distribuição. Assim, com o tempo, como se adaptaram e colheram benefícios atendendo duas mídias de exibição, ao invés de uma, também passaram a atender mídias subsequentes. Atualmente, tanto distribuem audiovisuais para as referidas mídias nos Estados Unidos e no resto do mundo, como estão se adaptando e

aumentando a escala de distribuição para atender plataformas digitais. O *site* institucional da MPAA (2008) esclarece que a entidade defende os interesses nacionais ou globais das *majors* em mercados de salas de exibição, televisão, cabo, vídeo e em qualquer outra mídia existente ou que possa surgir.

Considerações finais

A hegemonia norte-americana e a convergência audiovisual são dois fatores estruturais fundamentais para se compreender a dinâmica atual da indústria cinematográfica. O conhecimento da conformação histórica destes fatores é um balizador fundamental para a formulação de estratégias e políticas eficazes para a atividade. Iniciativas em prol da indústria que não considerem tais elementos tendem a ser inadequadas ou inócuas.

Apartir do momento em que o cinema se tornou parte da indústria audiovisual, sua melhor compreensão e, conseqüentemente, a assertividade das políticas e estratégias voltadas para essa atividade depende da observância desse novo contexto estrutural. Na ótica sistêmica que caracteriza o audiovisual, alternativas de apoio precisam ter esta perspectiva. Ao se ter esta dimensão sistêmica, percebe-se que ao se desenvolverem políticas que reforcem a indústria cinematográfica, estar-se-á reforçando a indústria audiovisual. O alto valor socioeconômico do produto cinema evidencia-se ao se constatar que ele permanece sendo o único serviço audiovisual a alcançar todas as principais janelas de exibição.

Na verdade, pensar qualquer segmento audiovisual sem considerar a dimensão sistêmica da atividade é um equívoco estrutural. Mais do que isso, como o audiovisual também pode ser visto como uma vertente da indústria de entretenimento ou da indústria cultural, sua dimensão sistêmica é ainda mais ampla. A observação da trajetória de Hollywood evidencia que essa amplitude sistêmica foi assimilada, permitindo que o poder das *majors* se espraiasse para além das fronteiras do audiovisual.

A hegemonia norte-americana é um dado na indústria cinematográfica desde a Primeira Guerra Mundial. Sua configuração parece estar relacionada com a tendência de formação de oligopólio que permeia a indústria, desde o período anterior sob a hegemonia francesa, e que se renova e se readapta conforme ela evolui. O fato é que políticas de apoio e estratégias para o cinema têm de levar em conta esse cenário de dominação de Hollywood, internacionalmente defendido pela MPAA, com o apoio do governo dos Estados Unidos.⁶ Parcerias internacionais e articulações por meio de organismos multilaterais são caminhos para minimizar seus efeitos. Nesse sentido, a discussão no âmbito da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO) que levou à aprovação da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade e das Expressões Culturais, em outubro de 2005, foi um avanço importante.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

"Breve cronologia do cinema mundial". *Cinema em Dia*, Niterói, nº 2, 2004 p. 226-230.

BRITTO, Jorge. "Diversificação, competências e coerência produtiva". In: KUPFER, David & HASENCLEVER, Lia (org.). *Economia industrial: fundamentos teóricos e práticas no Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2002.

Claquete. Top 100 Mundial. 2001. Disponível em <<http://www.claquete.com/noticias/bilheteria>>. Acesso em 12 mar. 2004.

GOMES, Alice. "Uma breve história do Oscar e da Academia de Hollywood". *Filme B, Trailer*. Rio de Janeiro, nº 3, mar. 2002, p. 18-35 [edição especial: Oscar].

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, 2ª ed.

MATTA, João Paulo Rodrigues. *Análise competitiva da indústria cinematográfica brasileira no mercado interno de salas de exibição, de 1994 a 2003*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.

MINC—Ministério da Cultura – Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Economia do Cinema no Brasil. *Pesquisa desenvolvida pelo Ministério da Cultura, 1997 ou 1998*. Disponível em <<http://www2.cultura.gov.br/relats/relats.htm>>. Acesso em 10 set. 2003.

MPAA—The Motion Picture Association of America. *Home page* institucional, 2008. Disponível em <<http://www.mpa.org>>. Acesso em 30 ago. 2008.

NEVES, Artur Castro. "A Europa na encruzilhada informacional: inovação e recursos humanos face aos modelos culturais". *Biblioteca virtual do estudante brasileiro*. 1999, p. 88-99. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/sin/sin07/sin07_20.pdf>. Acesso em 11 dez. 2003a.

_____. "DT 49 – A indústria de conteúdos: uma visão estratégica". GEPE—Gabinete de Estudos e Prospectiva Econômica do Ministério da Economia. Lisboa, 2003. Disponível em <<http://www.gee.min-economia.pt>>. Acesso em 11 dez. 2003b.

PROKOP, Dieter. "A estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica". In: _____. *Coleção grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1986, v. 53, p. 28-42.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVEIRA, Walter. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978.

_____. "O instrumento do humanismo". In: _____. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966, p. 167-188.

VOGEL, Harold L. *Entertainment industry economics: a guide for financial analysis*. New York: Cambridge University Press, 2004.

-
1. Entretenimento: o ato de se divertir ou proporcionar a alguém momentos agradáveis. Indústria de entretenimento: um grupo de empresas ou organizações com estrutura e tecnologia de produção similares que produzem ou suprem a demanda por entretenimento com bens ou serviços substitutos (VOGEL, 2004).
 2. Numa situação de oligopólio, poucas empresas dominam o mercado, mantendo barreiras à entrada de novos competidores. A formação de um truste é um tipo de oligopólio. Trustes horizontais ou verticais visam atender a interesses dominantes e atentam contra a livre concorrência de mercado (BRITTO, 2002).
 3. Em ações de verticalização ou integração vertical, empresas assumem o controle sobre diferentes estágios (ou etapas) associados à progressiva transformação de insumos em bens finais. A integração pode ser para trás (*upstream*), podendo chegar aos primeiros estágios da produção, ou para frente (*downstream*), podendo alcançar a “distribuição-comercialização do bem final ou a prestação de serviços pós-venda” (BRITTO, 2002).
 4. Arrendamento de filmes em pacotes fechados que não permitiam a escolha de filmes.
 5. Arrendamento de filmes ainda não disponíveis para exibição em pacotes inteiros.
 6. O braço institucional para o comércio exterior da MPAA é a Motion Picture Association (MPA). Sua sede é em Washington, mas possui escritórios em Los Angeles, Bruxelas, São Paulo, Cingapura e Toronto (MPAA, 2008).



Cinema, crítica e festivais



Rastros da mudança

O cinema gaúcho revisitado

João Guilherme Barone Reis e Silva (PUCRS)

Interseções, cenários e periodização

Nos estudos para a compreensão da fenomenologia do campo cinematográfico como local delimitado do espaço audiovisual, encontram-se possibilidades de abordagens centradas no que Cohen-Séat denomina *fato cinematográfico*, correspondendo, nas suas formulações, a um complexo bem mais vasto do que o *filme* – que pertence ao *fato filmico* –, no qual predominam os aspectos tecnológicos, econômicos e sociológicos (METZ, 1971, p. 11). Esse conceito permite um recorte para analisar as interrelações entre o tecnológico, o político-institucional e o mercado, no estabelecimento de determinados cenários que influenciam de forma orgânica o funcionamento da atividade cinematográfica, seus agentes e estruturas em um determinado local.

Neste texto, o foco é o *fato cinematográfico* no Rio Grande do Sul ou o *cinema gaúcho* e o objetivo é analisar as evidências das relações estabelecidas entre esses aspectos, considerando:

- a. as combinações entre fatores tecnológicos, incluídas não só as ferramentas e o chamado aparato técnico, mas também os saberes e competências;

- b. os cenários político-institucionais, consideradas as legislações, regulações e, sobretudo, as ações organizadas empreendidas pelos agentes do setor;
- c. o mercado, entendido como o espaço das trocas relativas à produção e à circulação das obras audiovisuais, a partir de condições determinadas pela tecnologia disponível e pelo cenário institucional.

Com base na premissa de que o tecnológico, o institucional e o mercado correspondem a campos cuja interação se estabelece por meio de uma dinâmica marcada por sobreposições, tensões e conflitos em dimensões de alta complexidade, nem sempre a observação de um campo isolado, em detrimento dos demais e sem levar em conta as permanentes interseções, oferecerá material suficiente para a compreensão dos fenômenos que se verificam nesses cenários. Nos estudos sobre o cinema brasileiro, tal abordagem oferece novas possibilidades de pesquisas, inclusive com recortes locais, como é o caso desse texto.

No Rio Grande do Sul, as transformações verificadas no campo cinematográfico a partir do início do século XXI, especialmente com relação aos cenários tecnológico, institucional e de mercado, de certa forma acompanham as mudanças em escalas global e nacional, mas adotam configurações de ordem local não necessariamente conhecidas. Na busca de elementos para o mapeamento desse processo, encontram-se evidências de alguns marcos que remontam à década de 1980, que nos levam a uma periodização que compreende o período entre 1984 e 2004.

A observação dos fenômenos dentro dessa periodização permite a constatação de quais foram as transformações mais relevantes e de como ocorreram. A documentação necessária para esta análise não está restrita aos filmes produzidos e exibidos, mas encontra-se principalmente naquilo que é externo aos filmes, embora relacionando-se de diferentes maneiras com o conjunto da produção.

Neste estudo, a periodização foi baseada em duas fontes documentais. A primeira delas é *Cinema gaúcho. Uma breve história*, do crítico Tuio Becker (1944-2008), publicada em 1986. Trata-se de uma coletânea de textos já publicados pelo autor em diferentes jornais, em que se analisam filmes e também são abordados fatos sobre a cena cinematográfica do Rio Grande do Sul. Ao reunir seus escritos em um livro, Becker acrescentou crônicas sobre os diferentes movimentos cinematográficos locais, adotando uma cronologia que cobre o período entre as décadas de 1950 e 1980.

Sem a pretensão ou os rigores dos historiadores e pesquisadores, Becker organizou, pela primeira vez, uma compilação – ainda que com lacunas e imprecisões – de elementos para a história do cinema gaúcho. A segunda obra, *Cinema RS. Produção audiovisual 2004-2000*, publicada em 2005, pela FUNDACINE, com pesquisa elaborada por Glênio Póvoas, demarca o período mais recente. É uma catalogação criteriosa e completa sobre a produção audiovisual no Rio Grande do Sul, incluindo curtas, médias e longas em 16mm, 35mm e Super-8mm e ainda a produção em vídeo independente e para televisão.

Cenários políticos e institucionais

No período compreendido entre 1985 e 2004, verificam-se transformações significativas no campo político e institucional do cinema gaúcho, especialmente no que diz respeito à organização da representação política de realizadores, técnicos e empresas produtoras, que constituem suas entidades. Há uma preocupação crescente com a organização e a profissionalização do setor e com o objetivo de estabelecer a interlocução necessária com o poder público e a sociedade, visando o desenvolvimento da produção. Um processo que vai construir a institucionalização do cinema gaúcho, inclusive com o reconhecimento da sua condição de expressão cultural local importante.

Na década de 1980, o cinema no Rio Grande do Sul vivia os ecos da crise

do cinema brasileiro, mas era carente de organização política, o que significava pouco ou nenhum acesso a fontes de financiamento, tanto as federais da EMRAFILME, que na época era a empresa estatal de fomento, como do próprio Governo do Estado. As empresas produtoras criaram a Associação dos Produtores Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APROCINERGS), que eventualmente recebia apoio financeiro do Gabinete do Governador ou da Assembléia Legislativa. Mas não havia ainda uma política pública para o setor.

O principal fato para a mudança desse cenário é a criação da Associação Profissional dos Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul (APTC-RS), em 1985, durante o XIII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado. Organizada por realizadores, a entidade passou a receber como associados também os roteiristas, diretores de fotografia, assistentes de câmera e de direção, diretores de produção, cenógrafos, eletricitistas e demais profissionais do setor. A maioria da classe, especialmente os jovens, estava insatisfeita com a atuação da Comissão de Cinema do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED), que, inclusive, delegou à APTC a prerrogativa de concessão dos atestados de capacitação profissional para a obtenção do Registro Profissional no Ministério do Trabalho.

Já em 1986, a APTC e a APROCINERGS dialogavam sobre a possibilidade de ações que garantiriam a criação de um polo cinematográfico no Rio Grande do Sul, cuja meta inicial seria assegurar a produção de três filmes de longa-metragem e outros 10 de curta-metragem (BECKER, 1986, p. 82). Em que pese uma posição reticente dos produtores gaúchos quanto à política de implantação de polos regionais implementada pela EMBRAFILME, considerada como certo dirigismo e controle sobre a produção local, de fato o polo gaúcho nunca se concretizou nos moldes propostos pela empresa estatal.

Por outro lado, naquele ano, pela primeira vez, organizou-se um concurso público para produção de filmes de curta-metragem, com participação de recursos do Governo do Estado, Assembleia Legislativa e EMBRAFILME, que assegurou

a finalização dos projetos selecionados. O concurso foi uma das ações iniciais da APTC, potencializando a efervescência local dos curtametragistas. Entre os filmes produzidos com apoio desse concurso, está *O dia em que Dorival encarou a guarda*, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, no ano seguinte premiado como o Melhor Curta, no Festival de Havana.

A interlocução da APTC resultou ainda em um convênio com a EMBRAFILME que permitiu trazer para Porto Alegre equipamento de câmera 35mm, colocado à disposição dos cineastas e também a primeira participação da empresa como coprodutora de um longa-metragem gaúcho, *O mentiroso*, de Werner Schunnehan. Resultou também na criação, pelo Governo do Estado, do Instituto Estadual de Cinema, IECINE/RS, órgão ligado à Secretaria da Cultura, voltado ao desenvolvimento e apoio ao setor. A APTC realizou ainda um mapeamento detalhado dos equipamentos cinematográficos (16mm e 35mm) existentes em secretarias, autarquias, fundações e empresas públicas e que se encontravam fora de uso. Assim, câmeras, lentes, tripés, acessórios e até moviolas foram requisitados e transferidos para o IECINE, para uso gratuito pelos realizadores locais. Esses equipamentos fizeram florescer a produção cinematográfica gaúcha nas últimas duas décadas, sobretudo a de curtas, e encontram-se ainda em uso no IECINE, em que pese as dificuldades crônicas enfrentadas pelo órgão por não dispor de dotação orçamentária para cumprir suas finalidades.

A representação política da APTC ampliou-se consideravelmente, passando a integrar o sistema nacional da Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas, a ABD. Com as mudanças institucionais do cinema brasileiro, como, por exemplo, o início da era dos incentivos fiscais para financiamento à produção, a APTC manteve-se como uma referência nas questões políticas do setor. Na década de 1990, quando a APROCINERGS, transformou-se em Sindicato da Indústria Audiovisual (SIAV-RS), as duas entidades tiveram papel fundamental para a criação da Fundação Cinema RS (FUNDACINE), em 1998, instituição voltada para aglutinar os esforços e recursos em prol do desenvolvimento do audiovisual no Rio Grande do Sul.

O modelo de gestão e de representação adotado pela FUNDACINE veio em resposta à inconsistência e incertezas das políticas públicas para o setor eventualmente adotadas pelos governos. No Conselho Curador da FUNDACINE, foi adotada uma representação pluralista, que inclui cineastas, produtores e exibidores, por meio de suas entidades, ao lado de emissoras de televisão públicas privadas, universidades, empresas e também os poderes públicos municipal, estadual e federal. Em pouco tempo, a FUNDACINE tornou-se referência, participando da mobilização nacional para a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema e assumindo a sua organização. O III CBC foi realizado em Porto Alegre, em julho do ano 2000, num momento em que o cinema brasileiro, por meio de suas entidades, decidiu buscar novos caminhos para assegurar a sua existência. Com base no modelo da FUNDACINE, as 54 entidades do cinema brasileiro reunidas em Porto Alegre decidiram pela criação da entidade CBC, um grande fórum que passou a representar o cinema brasileiro de forma federativa. Uma das resoluções do III CBC foi a criação de uma agência reguladora para o setor, a Agência Nacional do Cinema, ANCINE, que iniciou suas atividades em 2003.

Cenários tecnológicos e o mercado

Um dos pontos de partida para identificar as transformações tecnológicas verificadas no campo cinematográfico no Rio Grande do Sul, certamente, terá que considerar a admirável facilitação do processo de produção com a introdução dos equipamentos de vídeo, inicialmente os analógicos e posteriormente os digitais. A autonomia na captação e edição de imagem e som, sem a dependência do processamento químico realizado em laboratórios e estúdios concentrados em São Paulo e Rio de Janeiro, resultou num aumento progressivo de conteúdos e na sua relativa circulação.

Mas em 1985, a produção cinematográfica no Rio Grande do Sul ainda estava majoritariamente baseada na película cinematográfica nas bitolas de

35mm, 16mm e Super-8, o que correspondia a uma certa divisão hierárquica do mundo do cinema, em função de que o uso de cada bitola dependia do orçamento e dos recursos obtidos para a sua concretização. Há, entretanto, as primeiras experiências de produção independente em vídeo (ainda analógico) e também das combinações do uso de imagem eletrônica e fotoquímica, finalizadas em 35mm pelo processo de kinescopia.

De uma perspectiva tecnológica, a utilização do Super-8 como ferramenta alternativa para a realização cinematográfica assume, no Rio Grande do Sul, uma dimensão tão importante quanto a produção em vídeo digital recente, com o diferencial de que o movimento do Super-8, em Porto Alegre, na década de 1980, voltou-se rapidamente para a produção do longa-metragem e não a do curta. Mais do que produzir, os realizadores organizaram um sistema de exibição itinerante que conseguiu levar o público a assistir aos filmes. O resultado financeiro das bilheterias permitia investir em novas produções e adquirir melhores equipamentos.

Sucesso de público, o longa *Deu pra ti, anos 70* (1981), de Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, reativou a tese da possibilidade de fazer e viver de cinema no Rio Grande do Sul, desencadeando um ciclo já consagrado de produções na bitola, cujos destaques são *Coisa na roda* (1982), de Werner Schunneman, *A palavra cão não morde* (1982), de Roberto Henkin e Sérgio Amon, e *Inverno* (1983), de Carlos Gerbase (BECKER, 1986, p. 58).

Em que pese a precariedade técnica do Super-8, alguns desses filmes encontraram enorme identificação com o público jovem de então, indicando que as limitações do aparato tecnológico podem ser vencidas pela competência temática e narrativa, o que voltaria a ocorrer com o início da produção de curtas em vídeo, utilizando os equipamentos portáteis e amadores do sistema VHS, já a partir de 1985.

A produção em Super-8 foi decisiva, sobretudo, na formação de um grupo de realizadores que efetivamente deu uma nova conformação ao cinema

gaúcho, alcançando condições de produção profissional, adotando tendências temáticas, narrativas e estéticas distantes do tradicional filme ambientado na paisagem rural, com músicas nativistas, introduzindo a crônica urbana e outras referências de dramaturgia.

Fatores tecnológicos, no caso do cinema gaúcho, recolocam as questões relativas a competências e habilidades da produção audiovisual com suas interseções que se desdobram inclusive na construção de um mercado, com sustentabilidade para os profissionais e para a circulação dos produtos.

O advento dos equipamentos videográficos portáteis, na década de 1980, inclusive os formatos com qualidade *broadcasting*, como o *Umatic* e o *BetacamSP* e sua respectiva integração com o cinema, é o que possibilitou o surgimento de uma nova configuração do mercado, aumentando a quantidade de empresas produtoras que utilizam a produção em vídeo sob encomenda para financiarem seus projetos cinematográficos. Determinaram ainda novos formatos de produção e circulação do produto audiovisual, num processo em que o cinema deixa de existir apenas pela sua condição de registro em suporte fílmico fotoquímico e assume uma dimensão mais ampla e complexa de produto audiovisual.

Entre os marcos da experimentação tecnológica em diálogo com a linguagem, com algumas contribuições para ampliar as fronteiras do cinema no Rio Grande do Sul, está o curta *Madame Cartô* (1985), de Nelson Nadotti, com grande parte de suas cenas produzidas em vídeo e posteriormente transferidas para 35mm por kinescopia. Outro marco é o longa *Beijo ardente – overdose* (1984), de Flávia Moraes e Hélio Alvarez, inteiramente produzido em vídeo, com exibições em festivais e circuitos alternativos, à época ainda raros para exibir vídeos com projeção em telas maiores, na medida em que o formato videográfico era restrito à exibição por emissoras de televisão ou para distribuição em cópias de uso doméstico.

É efetivamente pela via tecnológica que o mercado se transforma e se amplia, tanto para as condições de produção como de circulação do produto

audiovisual feito no Rio Grande do Sul e que tende a procurar o consumo local. Esse mercado é ainda pouco conhecido, oferecendo possibilidades de estudos e pesquisas que contribuam para a sua compreensão.

Referências bibliográficas

ASSIS BRASIL, Giba & BARONE, João Guilherme B. Reis e Silva, *Cinema gaúcho/ Anos 80*. Porto Alegre: APTC/RS-Banco Europeu para a América Latina, 1986.

BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho. Uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

PÓVOAS, Glênio Nicolas. *Cinema RS. Produção audiovisual 2004-2000*. Porto Alegre: FUNDACINE, 2005.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

O cinema independente segundo o *Jornal do Cinema*

Luís Alberto Rocha Melo (UFF, doutorando)

O presente trabalho se insere nas pesquisas sobre o cinema independente dos anos 1950, no Brasil. Sob o impacto da falência da Vera Cruz, em 1954, o meio cinematográfico brasileiro debateu, de forma intensa, as possibilidades alternativas de produção. Editado entre os anos 1951 e 1957, o periódico carioca *Jornal do Cinema* foi, sobretudo nos seus três últimos anos de existência, uma espécie de plataforma de defesa do ideário independente. O foco central deste texto são as discussões em torno desse ideário, promovidas pelo *Jornal do Cinema*.

De periodicidade irregular, *Jornal do Cinema* teve dois formatos (jornal tablóide, em seu início, e, a partir de 1955, revista). Sua linha editorial tinha como principal objetivo cobrir a produção cinematográfica brasileira. O *Jornal do Cinema* diferenciava-se, portanto, das demais revistas especializadas em cinema então publicadas no Rio de Janeiro, normalmente focadas no cinema hollywoodiano.

Até 1953, a revista foi dirigida por Mário Júlio, tendo como diretor de redação o jornalista Célio Gonçalves. Em seu expediente, o *Jornal do Cinema* informava ter sucursais e representações em São Paulo, Rio Grande do Sul e Estados Unidos (neste último caso, não se especifica em qual cidade ou estado).

Em 1953, o empresário Oscar de Luna Freire torna-se o proprietário da revista. Em um editorial de dezembro de 1953, Luna Freire é apresentado como um “homem de grande valor”, que “vem se interessando pelos nossos problemas

na formação e eliminação de nossas dificuldades”. O novo dono também estava “diretamente ligado à formação da Cidade do Cinema, que visa concretizar a reunião de todos os estúdios em um local único, como acontece em todos os grandes países, assim como está entrando no terreno da produção fazendo parte dos Estúdios Mauá”.

Vale lembrar que os Estúdios Mauá foram responsáveis pela realização de *Balança mas não cai*, uma comédia de 1953, dirigida por Paulo Vanderley, baseada no famoso programa radiofônico. O filme – distribuído pela Cinedistri, de Oswaldo Massaini (SP), e pela Unida Filmes, de Mário Falaschi (RJ) – contou em sua equipe com nomes como Alex Viany (diretor de produção), Nelson Pereira dos Santos (assistente de direção) e Alinor Azevedo (corroteirista), e teve uma produção bastante atribulada.

No *Jornal do Cinema*, a questão da produção independente surgia de forma desordenada, espalhada pelas seções e colunas da revista ou em artigos, críticas e reportagens esparsas de críticos tão diversos como Alex Viany, Antônio Moniz Vianna, Alberto Shatowsky e Ely Azeredo.

O período durante o qual o *Jornal do Cinema* foi publicado coincide com os anos em que o debate sobre a necessidade de uma produção independente conheceu um notável impulso. Os anos 1951-1957 abrangem acontecimentos como os Congressos de Cinema realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro (1952-1953), a já mencionada falência da Vera Cruz, a paralisação dos estúdios menores (Maristela e Multifilmes), e o impacto de *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) sobre a intelectualidade de esquerda.

No ano de 1954, Moniz Vianna foi o diretor-redator-chefe; no período seguinte (1955-1957), Alex Viany assumiu a chefia da redação. As diferenças entre as duas gestões são visíveis. Com Moniz Vianna, o cinema estrangeiro ganha maior espaço. O corpo de colaboradores conta com Ely Azeredo, Hugo Barcellos, Luiz Alípio de Barros, Van Jafa, Paulo Francis, Pedro Lima, Edmundo

Lys, Décio Vieira Otoni, José Sanz e Paulo Wanderley, entre outros. A questão da produção independente desloca-se para Hollywood: no número 34, de outubro de 1954, Moniz Vianna escreve um artigo elogioso intitulado “Stanley Kramer, o mais independente dos produtores”. Nesse artigo, apesar do título, não se discute a questão da produção independente, ficando o seu autor restrito a uma análise mais geral da trajetória e da filmografia de Kramer.

A partir de 1955, Alex Viany promove uma guinada no enfoque ideológico. O corpo de colaboradores também muda: escrevem Alinor Azevedo, Luiz Giovannini, Alberto Dines, Saul Lachtermacher, Tati de Moraes, Carlos Ortiz, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Bráulio Pedroso, Alberto Shatowsky e Walter da Silveira, entre outros.

Voltando-se para o cinema brasileiro, o *Jornal do Cinema* acabou servindo como veículo para uma discussão localizada de ideias e modelos de produção, abrindo espaço de defesa para o cinema independente. Seções como “Dentro e fora dos estúdios” e “Entre os independentes”, já pelos títulos, atestam a consciência dessa estratégia.

Em algumas das edições que cobrem a segunda metade do ano de 1953, a seção “Dentro e fora dos estúdios” vem assinada por José Augusto. Em geral, reúne notas sobre as atividades das companhias paulistas e cariocas (eventualmente, de outras regiões do país) que anunciam produções em preparo, em filmagem ou prontas para o lançamento, bem como coproduções estrangeiras.

Todas as companhias – pequenas, médias ou grandes – ganham destaque na seção: Vera Cruz, Sacra Filmes (com o longa *Nobreza gaúcha*), Atlântida, Multifilmes, Flama, Cenográfica Cruzeiro do Sul (com o curta-metragem *Precisa-se de um cantor*). Isso dá a impressão de um dinamismo na produção de filmes que frequentemente não corresponde à realidade. Por exemplo, no número 20 (janeiro de 1953), a seção noticia a Fundação da Minas Filmes Ltda., de propriedade de José de Araujo Kuota, com o apoio (não especificado) do governo do Estado de Minas Gerais. Não se ouviu mais falar dessa produtora, nem de Araujo Kuota.

O mesmo se dá em relação à nota “O futuro estúdio da Cine-Sol”, publicada no número 29 (novembro de 1953). O texto anuncia a fundação da citada companhia em Nova Iguaçu, “o próspero município fluminense”, e destaca a relevância do empreendimento, pois ele partiria de um “punhado de idealistas” que buscaria “oferecer a sua contribuição à criação de uma verdadeira indústria cinematográfica”. Para além do fato de que a Cine-Sol também não se tornou uma realidade, é de se notar a absorção da ideia de indústria como algo condicionado à construção de estúdios, noção comum àquela época, mesmo com os sinais de crise já manifestados pela Vera Cruz.

A partir de 1954, a seção “Dentro e fora dos estúdios” passa a se chamar “Ronda dos estúdios”. Integrada a essa seção, surge a coluna “Entre os independentes”, bastante curiosa, pois o termo “independente” serve para abrigar uma grande quantidade de diretores, estilos formais e estratégias de produção.

A coluna de outubro de 1954 informa, por exemplo, que Nelson Pereira dos Santos “continua em dificuldades para terminar o filme *Rio, 40 graus*”, mas que Watson Macedo estava “satisfeitíssimo com a produção independente”, já que *O petróleo é nosso* havia rendido, apenas na primeira semana de lançamento no Rio de Janeiro, “a bela quantia de dois milhões e quinhentos mil cruzeiros”. A coluna também anuncia que, em São Paulo, Gianni Pons “aderiu francamente à produção independente” e o filme *Três garimpeiros* (da empresa Produtores Independentes) seria rodado com Milton Ribeiro, Alberto Ruschell e Aurora Duarte – tudo correndo por “conta e risco” do diretor, assegura a nota. Já Lima Barreto “produzirá *O sertanejo* de qualquer maneira, na Vera Cruz ou fora dela”. De acordo com a coluna, a pré-produção do filme já estava terminada, faltando apenas financiamento. Por fim, anunciam-se projetos de Luiz Flávio de Faro (*O caçador de esmeraldas*, a ser rodado no interior do Brasil), e de Alex Viary (*M'Boitatá*). Ambos não foram realizados.

As notas publicadas na coluna “Entre os independentes” também mencionam um tipo de acordo entre exibidores e produtores que mereceria

ser mais cuidadosamente investigado. Uma nota publicada em março de 1955, no número 35, diz que:

Mário Mascarenhas, o popular acordeonista, que apareceu em *Canto da saudade*, conseguiu o que muito diretor de tarimba não consegue. Financiamento para um filme. Vital de Castro, proprietário do circuito Plaza, entrará com o capital para Mascarenhas rodar uma história de sua autoria que se chamará *Amor cigano*.

Ainda que a nota não passasse de boato (e o filme de Mascarenhas não foi, de fato, realizado), ela indica que a possibilidade de uma associação estratégica entre produtores e exibidores não deixava de ser aventada, pelo menos pela redação do *Jornal do Cinema*. Até que ponto essa associação tinha pé na realidade, é algo a ser verificado. O que se tem notícia é que o circuito de Vital Ramos de Castro representava uma alternativa – não exatamente de produção, mas de exibição – fora do grupo Severiano Ribeiro, pelo menos para um produtor como Moacyr Fenelon e uma empresa como a Flama Filmes.¹

Além de promover a associação exibidor-produtor, a coluna também festeja a entrada da distribuidora Unida Filmes no setor da produção, como demonstra esta nota publicada no número 36, de maio de 1955:

No Rio de Janeiro, animam-se os estúdios com a entrada da Unida, até agora distribuidora, no campo da produção. Mário Falaschi começa a aparecer como uma tábua de salvação para o cinema carioca. E Watson Macedo, cotadíssimo depois do sucesso crescente de seus filmes carnavalescos, promete uma produção mais constante, devendo iniciar *Sinfonia carioca*, com Anselmo Duarte e Eliana Macedo, dentro em pouco.

O que importa não é tanto a veracidade ou não das informações, pois sempre foi comum, na imprensa cinematográfica, o anúncio de acordos de produção, distribuição e exibição que jamais saíram da promessa inicial. O que merece ser sublinhado é a estratégia de promoção que o *Jornal do Cinema* conscientemente faz das possibilidades de viabilização da produção independente. Frisar a existência de um exibidor como Vital Ramos de Castro, a participação de um distribuidor como Mário Falaschi ou o sucesso financeiro das produções independentes de Watson Macedo significava promover a idéia de que um cinema feito fora do esquema de Luiz Severiano Ribeiro seria, de fato, possível.

A constância do uso do termo “independente” pela revista não é tão importante quanto a distinção, possivelmente estratégica, que o *Jornal do Cinema* fazia entre quem poderia ou não ser considerado “independente”, ou, para usar o título da seção, entre quem estaria “dentro” ou “fora” dos estúdios. Assim, para o *Jornal do Cinema*, tanto Nelson Pereira dos Santos quanto Watson Macedo ou Lima Barreto surgem como “independentes”. De um lado, isso estabelece uma fronteira bem demarcada entre os “independentes” e os “estúdios” (compreendendo aí as companhias Vera Cruz e Maristela e o grupo Luiz Severiano Ribeiro). Por outro, atesta que, naquele momento, tanto os produtores-diretores de comédias musicais populares quanto os produtores-diretores de dramas sociais ou de melodramas de aventura poderiam ser considerados pela publicação como realizadores “independentes”. Bastaria que o realizador (fosse ele diretor ou produtor) não tivesse vínculos com os estúdios ou com o monopólio de Luiz Severiano Ribeiro para que ele ganhasse a definição de “independente”. Nesse sentido, para o *Jornal do Cinema*, estabelecer o que seria de fato uma “produção independente” não implicaria em afirmar antes de mais nada uma real oposição entre um cinema dito “sério” ou um cinema deliberadamente feito para rir. Tal oposição ficava em segundo plano.

O que não significa que as comédias musicais – sob o rótulo de “chanchadas” – não fossem criticadas por alguns dos redatores, sobretudo pelos críticos. Na seção “Crônica e crítica”, Alberto Shatowsky elogia *João Gangorra* (Alberto Peralisi, 1953), filme paulista produzido fora dos esquemas dos grandes

estúdios, porque ele participa de um “movimento sério que visa dar bases diferentes à comédia nacional, tão sacrificada pelo espírito chanchadístico que lhe deram a Atlântida e outros realizadores independentes do Rio”. As comédias paulistas são positivas porque se afastam do “humorismo radiofônico e da piada ‘*double-sens*’ do teatro revista”, sendo mais satíricas e “de certa maneira” mais profundas.

E se *João Gangorra* é elogiado, *Balança mas não cai*, filme que, como vimos, teve participação do proprietário do *Jornal do Cinema*, não é perdoado:

A Cinematográfica Mauá deve orientar as suas próximas produções de modo inteiramente diverso, procurando nos bons elementos de cinema que começam a aparecer, os ocupantes das posições-chave da realização. O cinema brasileiro na situação em que se encontra, exige sejam postos de lado todos os aventureiros e mercenários que visam grandes lucros, utilizando para tal, meios ilícitos, que dizem respeito também a escolha das histórias e das equipes de realização. Não se pode mais conceber nenhum *Balança, mas não cai* ou os ainda inferiores *Está com tudo* ou *Santa de um louco*, filmes que acusam uma involução assombrosa, filmes que depreciam o progresso do cinema brasileiro.

O teor da crítica de Shatowsky escapa à apreciação estética ou temática do filme para se tornar uma condenação geral do que ele denomina de “meios ilícitos”, que teriam como única função dar lucros aos “mercenários”. Shatowsky alia-se, aqui, à tradição da crítica que assume o tom policialesco para condenar os maus exemplos e defender o cinema “de qualidade”, sem que se defina com precisão em quais critérios se assenta tal qualidade. De certa forma, a crítica de Shatowsky retoma os termos com os quais Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, nos anos 1920, atacavam os “cavadores” e promoviam os “bons elementos”, em plena campanha pelo cinema brasileiro travada nas páginas de *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte*.

O *Jornal do Cinema* era voltado para um público de fãs, mas objetivava também um diálogo direto com a classe cinematográfica. Isso é muito importante, pois explica, de um lado, a insistência no uso da expressão “independente”, o que a princípio interessaria apenas aos leitores ligados ao meio ou que estivessem coletando informações sobre possibilidades concretas de produção e difusão de filmes no Brasil; por outro lado, o que talvez os redatores estivessem buscando naquele momento era uma “popularização” do termo, pois o *Jornal do Cinema* continuava sendo acessível ao grande público e ao espectador comum, não sendo uma publicação de caráter elitizado como o era, por exemplo, a contemporânea *Revista de Cinema*, editada em Belo Horizonte.

Cabe perguntar, porém, se é possível estabelecer com alguma precisão o que o *Jornal do Cinema* entendia por “cinema independente”. Já vimos que, para a seção “Ronda dos estúdios”, o produtor independente seria aquele que atuava “fora” dos estúdios. No entanto, é possível avançar mais nessa definição. Às vezes, a coluna “Entre os independentes” publicava um artigo de fundo, posicionando-se criticamente em relação a algum tema. O artigo mais significativo a respeito da produção independente não está assinado, mas, pelo estilo e pelas ideias, talvez pudesse ser atribuído a Alex Viany. De qualquer forma, o texto, publicado no número 37 de junho-julho de 1955, é revelador, pois compara os projetos e as concepções de cinema de *Rio 40 graus* e de *O sertanejo*, isto é, coteja as propostas de Nelson Pereira dos Santos e de Lima Barreto (duas figuras àquela época consideradas pela revista como “independentes”), perguntando-se qual delas seria a mais adequada. A resposta não se faz esperar:

Como experiência de produção, talvez seja muito mais importante para o cinema brasileiro o heróico *Rio, 40 graus*, feito em bases semicooperativas. O sucesso do filme de Nelson Pereira dos Santos e sua corajosa equipe bem poderá ser mais animador do que o sucesso mais certo, muito mais retumbante, de *O sertanejo*.

O que está em jogo é o fato de que o projeto de Lima Barreto, por suas próprias exigências, requereria um altíssimo orçamento, nunca menos do que cinco milhões de cruzeiros. Já *Rio, 40 graus* “é o que poderíamos chamar de uma produção normal, no que tange ao orçamento, distinguindo-se das demais pelo método de financiamento e trabalho a que seu pessoal teve de ficar preso”.

O articulista acredita que o eventual sucesso de *O sertanejo* resultaria em “um grande filme em cada dois anos, ou, na melhor das hipóteses, um por ano”. Já *Rio, 40 graus*, se desse certo, seria o exemplo a ser seguido por “muitos filmes baratos mas limpos, modestos mas sinceros – e tão brasileiros como *O sertanejo*”. O filme de grande orçamento é uma empresa arriscada, no momento em que o cinema brasileiro é desprezado pelos “poderes públicos”:

Por isso, queremos, antes de mais nada, que gente como Nelson Pereira dos Santos encontre terreno para expandir suas atividades. Queremos que gente assim possa chegar ao Banco do Brasil (ou a qualquer outro), apresentar credenciais, mostrar uma história, um elenco, uma equipe, um plano de trabalho, e sair com um financiamento. Pois, se devemos elogiar o denodo com que a equipe de *Rio, 40 graus* enfrentou uma produção difícil, atravessando muitos meses de amarguras, quase a pão e banana, adotando o sistema que Modesto de Souza, com muita felicidade, apelidou de “Segura aqui, por favor”, não podemos esperar que todos os bem intencionados do cinema brasileiro, sem reservas de dinheiro ou de saúde, sem qualquer proteção ou garantia oficial, tenham de passar pelos mesmos apertos para trabalhar e dar trabalho aos outros.

A defesa que o artigo faz do filme “barato” e “modesto”, porém “limpo” e “sincero”, indica que uma concepção possível para a chamada “produção independente”, para além de critérios artísticos e políticos mais subjetivos, seria aquela que se encaixasse na ideia do filme *médio*, isto é, realizado a partir de um orçamento modesto mas suficiente, acessível ao pequeno produtor, e

que pudesse se pagar no mercado interno e reverter eventuais lucros para a continuidade da produção.

Porém, a rigor, se *O sertanejo* não se enquadra nessa concepção, tampouco *Rio, 40 graus* seria o modelo ideal desse filme médio. As condições precárias da realização cooperativada de Nelson Pereira dos Santos são claramente condenadas.

Por fim, o artigo defende a participação do Estado (via crédito bancário), sem problematizar o que isso poderia significar em termos de diminuição da autonomia do realizador. No entanto, como se trata de um artigo escrito em 1955, a referência ao possível investimento bancário faz todo o sentido, já que o exemplo da Vera Cruz, recentemente encampada pelo Banco do Estado de São Paulo, abria um forte precedente, que não poderia deixar de ser reivindicado pelos independentes.

Entender esse modelo de “filme médio”, a que o artigo acima comentado parece aludir, pode se tornar mais fácil se acompanharmos a avaliação que um crítico como Alex Viany fará não de um exemplo brasileiro, mas norte-americano. Na crítica sobre o filme *Marty* (Delbert Mann, 1955), publicada no número 39 do *Jornal do Cinema* (agosto de 1956), Viany elogia a simplicidade do tema e do tratamento, os quais, segundo o crítico, apresentam nítidas influências do *neorealismo* italiano. Mas o mais importante, para Viany, era o fato de que, no momento em que Hollywood buscava ampliar a rentabilidade de seus superespetáculos e escapar à ameaça da televisão apelando para o *cinemascope* e para o som esterofônico, *Marty* apresentava-se como um filme em preto-e-branco, de orçamento modesto, feito com técnicos e atores ironicamente saídos da televisão e que, mesmo assim, havia alcançado enorme êxito de bilheteria e de crítica (recebendo, inclusive, o prêmio de melhor filme no Festival de Cannes). Diante disso, se pergunta o crítico: “E agora, estará Hollywood preparada, mesmo com o auxílio dos escritores de televisão, para uma nova era de realismo, de heróis e acontecimentos não excepcionais, mas corriqueiros?” O artigo termina com o elogio aos produtores Hetch-Lancaster: “acreditando na aceitação que o

homem comum das platéias daria ao herói comum do cotidiano, eles bem podem ter contribuído decisivamente para recolocar Hollywood no caminho difícil mas dadivoso da simplicidade”.

O texto indica que a aceitação, por parte do crítico, dos resultados técnicos e artísticos de um filme norte-americano alternativo ao modelo dos grandes estúdios significava também o elogio implícito de um certo modo de produção independente norte-americano, baseado na atuação de produtores inteligentes, em uma correta absorção das lições neorrealistas (ou, de forma mais vaga, simplesmente *realistas*) e na concepção de um filme *médio*, isto é, de orçamento e estrutura modestos.

A influência que o cinema norte-americano exerceu sobre os críticos e cineastas brasileiros ligados às discussões em torno do cinema independente dos anos 1950 ainda é pouco estudada entre nós. O impacto do *neorrealismo* italiano fixou-se de forma mais perene, muito embora, como argumenta Mariarosaria Fabris (2007, p. 82), ele não tenha se imposto como um modelo, tal como as produções hollywoodianas, “mas apareceu como um elemento deflagrador a mais”.

No entanto, a própria trajetória de Alex Viany evidencia que o cinema norte-americano não foi apenas um coadjuvante na formulação das ideias de um cinema independente no Brasil. Afinal, Viany conheceu durante a sua temporada hollywoodiana como correspondente da revista *O Cruzeiro* (1945-48) não só os grandes estúdios americanos, o cinema inglês ou o cinema neorrealista italiano, mas também se manteve informado sobre os processos antitruste movidos pelo Departamento de Justiça dos Estados Unidos contra as chamadas “oito grandes” (as *majors*, encabeçadas pela Paramount), o surgimento de dezenas de produtores independentes que buscavam escapar aos pesados impostos aplicados às pessoas físicas, a caça às bruxas promovida pelo macarthismo e, por fim, a ameaça da televisão sobre o público frequentador das salas de exibição.

As notas sobre as produções “dentro” e “fora” dos estúdios, o artigo sobre *Rio, 40 graus* e *O Sertanejo* e a crítica de Viany ao filme *Marty* sintetizam

um conjunto de visões e propostas caras à noção de “produção independente” defendida pelo meio cinematográfico brasileiro dos anos 1950. Em resumo:

- os independentes seriam todos aqueles realizadores desligados do esquema das grandes companhias e do monopólio de Luiz Severiano Ribeiro;
- a “produção independente” seria preferencialmente calcada na produção de orçamento médio, descartando-se as superproduções e as produções totalmente descapitalizadas;
- estando desligados dos estúdios e do monopólio de Severiano Ribeiro, os independentes deveriam receber o apoio do Estado, via crédito bancário.

Para além das contradições inerentes a esse entendimento de “produção independente”, contradições essas já esmiuçadas por Maria Rita Galvão (1980), gostaria de destacar o fato de que, na noção de filme médio aqui aventada a propósito dos textos publicados no *Jornal do Cinema*, e em especial em relação à crítica de Alex Vianny ao filme *Marty*, não é apenas o *neorrealismo* que surge como influência principal, mas também o diálogo com a produção independente norte-americana dos anos 1940-1950.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira-Companhia das Letras, 1989.

FABRIS, Mariarosaria. "A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas". *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 82-94.

GALVÃO, Maria Rita. "O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente". *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira; Cadernos da Cinemateca (4), 1980, p. 13-23.

SHATOWSKY, Alberto. "*Balança mas não cai*". *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, n. 29, nov. 1953, p. 10.

_____. "*João Gangorra faz rir muito*". *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, nº 20, jan. 1953, p. 17.

VIANY, Alex. "O gentil açougueiro". *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, nº 39, ago. 1956, p. 41-42.

1. De acordo com Sérgio Augusto (1989, p. 125), a Flama tinha contrato de exclusividade com o circuito Pathé e Vital Ramos de Castro, no Rio de Janeiro, e com Francisco Serrador, em São Paulo.

O I Festival Internacional de Cinema do Brasil e as revistas de fãs¹

Margarida Maria Adamatti (USP)

Ao comentar o Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954², em *Cahiers du Cinéma*, André Bazin (1954) acusa a imprensa local de realizar uma campanha de difamação contra os gastos do evento, corroborando também o mal-entendido de tratar o Festival como festa do povo, apenas incentivando a busca por autógrafos. Como em qualquer grande festividade cinematográfica com presença de estrelas internacionais, a cobertura jornalística brasileira não optaria apenas pela esfera cultural. Com isso, podemos dividir a postura dos jornais diários em três momentos quase distintos. No primeiro deles, antes do início, a ênfase recai em explicar ao público leitor o objetivo do evento, com largo destaque à tecnologia utilizada e ao estrelismo. Os jornais discutem, por exemplo, se as salas de cinema estão equipadas para apresentar Marilyn Monroe em *cinemascope*. Buscam atrair a atenção quanto às celebridades que confirmaram presença. Raríssimas notícias citam a baixa expectativa para com o Festival, como na matéria “Festa num velório”³.

Num segundo momento, o foco passa a ser a presença e ausência de astros importantes na abertura da festa, com larga evidência às fofocas e aos romances. Crescem, a cada dia, os comentários sobre a desorganização e os altos gastos. Nos últimos dias do evento e após sua conclusão, a discussão

sobre a verba e relevância do Festival aumenta, com comentários cada vez mais inflamados não apenas sobre a validade da festividade, mas tratando do chamado “fiasco”. No último momento, após o término, os jornais, sem novidades a contar, continuam com as condenações.

Há dois focos nas reclamações. A primeira centra-se no alto preço dos ingressos⁴ que impede a participação da população. Enfim, uma festa para a elite, não para a comemoração do IV Centenário. Lembrem que, enquanto os salários dos servidores públicos estariam atrasados, assim como o salário-família, se esbanjava dinheiro para trazer atrizes desconhecidas, pagando diárias em hotéis de luxo, cachês, incluindo até rodadas de táxi, além de patrocinar viagens para conhecer o carnaval carioca⁵. A segunda acusação aborda os gastos, considerados excessivos. Segundo os jornais da época, a verba totalizou vinte milhões de cruzeiros, dez do governo federal e dez do estadual, quando o orçamento completo das comemorações do IV Centenário foi da ordem de 620 milhões. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito foi organizada para apurar se houve desperdício ou desvio de verbas.

A imprensa discute o tema com fervor, incentivada pela declaração do deputado Mendonça Falcão, que pede àquela para que coloque em foco o assunto, com o intuito de acelerar o pronunciamento da CPI⁶. Não pretendemos aqui traçar com exatidão um quadro completo da cobertura jornalística do Festival⁷, nem planificar a transmissão do evento pelos veículos de comunicação. Contudo, cabe uma diferenciação quanto ao discurso e à transmissão de opiniões na imprensa. Os jornais tomam duas posições: fornecem espaço às declarações negativas sobre os gastos com ênfase e incorporam estes discursos na opinião dos periódicos. Mas os jornais que apontam os grandes gastos também realizam balanços com pontos positivos. Contudo, não é possível negar o sensacionalismo de manchetes como “Decepção nacional”, “Que se ofereceu ao povo em troca de 620 milhões?” ou “Dez milhões gastos em 15 dias com um Festival para a elite”⁸. Ocupando espaço privilegiado e ampliado, estes títulos chamam muito mais a atenção do que as manchetes sobre os pontos positivos e negativos, como “Último balanço sobre o

Festival”, “Terminado o Festival, quais seus resultados?”, “Encerrado o I Festival Internacional de cinema do Brasil – os bons e maus aspectos do certame”⁹.

Entre os jornais que efetuaram uma cobertura incisiva, trazendo as denúncias de gastos com grande repetição, *Correio da Manhã*, *O Mundo*, *O Tempo*, *Correio Paulista*, *Diário Carioca*, *A Hora*, *Notícias de Hoje*, *O Dia*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite* podem ser incluídos nesta lista, enquanto *A Folha da Manhã*, da mesma companhia, imprimia e distribuía o *Boletim do Festival*. Além disso, publicava um caderno especial com quatro folhas diárias sobre o evento. A TV Paulista realizou um programa chamado “Maratona pró-cinema nacional”¹⁰ com o objetivo de arrecadar fundos para terminar o filme *Floradas na serra* (1954), de Luciano Salce. Chamou as celebridades excluídas da lista oficial de convidados, conseguindo a participação de Franco Zampari. A emissora acusou o Festival de gastar muito, quando o cinema brasileiro passava por uma grave crise.

Tanto o jornal *O Estado de S. Paulo* quanto *O Globo* realizaram uma cobertura positiva do Festival. Trouxeram poucos comentários negativos ao evento, sem transferir as frases de condenação ao discurso da publicação.

Portanto, corroboramos a declaração de Bazin sobre a cobertura negativa dos grandes veículos quanto aos gastos, mas incluímos, nesta lista, apenas a imprensa diária porque a construção das duas principais revistas semanais e de fãs pautou-se por outros critérios, principalmente no que se refere à cobertura sobre o mundanismo do evento.

Não foram as revistas de fãs, *A Cena Muda* e *Cinelândia*, as maiores geradoras de fofocas e sensacionalismo sobre as estrelas presentes, ao contrário do que se esperaria de revistas de geração de *star system*. Porém, primeiro é necessário delinear uma visão geral do mundanismo presente na grande imprensa. Nesse quesito, o noticiário dos jornais se ocupa das bebedeiras de Errol Flynn e do roubo das joias de Ninon Sevilla. Trazendo com aspas os discursos proferidos na Assembleia Legislativa, *A Hora* cita o discurso de Gumercindo Fleury sobre

a atriz. Ele a chama de contrabandista, porque teria trazido vinte pulseiras e anéis iguais¹¹. As duas citadas publicações não fazem alarde do caso, apenas o mencionam, ocultando o de Errol, porque estão atentas, no geral, a realizar uma transmissão positiva dos astros.

Já o *Boletim do Festival*, apresenta uma dicotomia entre artigos de cunho sério convivendo com o mundanismo. Embora o *Boletim* não enverede para o sensacionalismo, procura aumentar a curiosidade do público para com os atores presentes. Nos curtos artigos sobre as estrelas, não faltam elogios às superproduções norte-americanas, com biografias elogiosas dos atores pelo uso de adjetivação. Quando se trata de atores brasileiros, o tom não é tão laudatório. Fornece os erros dos filmes nacionais exibidos no evento. O *Boletim* traz também mais imagens instantâneas das festas do que as revistas de fãs. Ainda informa sobre a chegada dos voos, a lista das celebridades hospedadas em cada hotel e horário das sessões de autógrafos, aspectos ausentes nas duas publicações de fãs analisadas.

A diferença da cobertura das revistas tem relação com sua logofera, geralmente voltada mais aos conteúdos publicísticos, fugindo de temas sérios, a partir de uma visão de mundo mais otimista (SODRÉ, 1971). A atenção de *O Cruzeiro* e *Manchete* está centrada na presença das estrelas internacionais. O objetivo é conseguir fotos e constatar romances. É rara a citação dos filmes exibidos, com representação superficial e mediana do evento, porque interessa mais a cobertura fotográfica dos atores em festas. Como redator chefe de *Manchete*, Salvyano Cavalcanti de Paiva volta-se às imagens de atrizes pouco conhecidas, simulando que dormem em seus quartos de hotel. Numa delas, uma *starlet* aparece tomando banho, embrulhada numa cortina do *box* bastante transparente¹².

Voltando-nos agora ao nicho das revistas de fãs, há um claro desnível quanto à geração de estrelismo e sensacionalismo. Não há qualquer tipo de estímulo à participação popular na cobertura, porque as notícias chegam após o término do evento. A leitura destas duas publicações revela dois antagonismos

quanto ao mundanismo: *A Cena Muda* surpreende pelo diminuto noticiário sobre o estrelismo, enquanto o posicionamento de *Cinelândia* não tem um tom tão bajulatório quanto costumava ter. Apesar do caráter publicístico de incentivar o cinema brasileiro, a *Cinelândia*, de Roberto Marinho, menciona o Festival em poucas edições, mas sabe agendar o tema por vários números, plantando pequenos incidentes e romances. O acesso à filmografia clássica não importa ao veículo. Há citações pontuais sobre a desorganização e gastos do evento, aos comentários desanimados dos jornais que contaminaram os fãs, à expectativa de ausência de estrelas e a falta de astros presentes e de romances a narrar, além dos atropelos nos vários setores do certame ligados à imprensa¹³. Sem fazer alarde dos problemas, a revista comenta a tentativa de realizar um “Festival Mirim” como um evento paralelo com os filmes brasileiros. O foco são os romances, a observação da “verdadeira personalidade” das celebridades e a comparação com as estreias de Hollywood. Segundo Zenaide Andréa, o aspecto positivo do Festival foi a aproximação entre atores brasileiros e diretores estrangeiros para a realização de filmes no exterior, além da renda adquirida para terminar *Floradas na serra* (1954), de Luciano Salce.

O abismo editorial entre *Cinelândia* e *A Cena Muda* amplia-se na cobertura do Festival. Apesar de ser revista de geração do *star system*, *Cena* se exime de comentar fofocas, centrando seu enfoque na crítica cinematográfica. A publicação dedica duas edições especiais ao evento, com média de cinco páginas de crítica por quase todo o semestre. Os comentários sobre os filmes ocupam dez páginas em alguns números, numa cobertura díspar em relação ao que era feito em anos anteriores. Tomando para si a missão de orientar o consumo das boas fitas do Festival, *Cena* se autocelebra como a única revista a cobrir a festividade em sua totalidade, como se a função da crítica fosse apenas enumerar bons filmes a assistir. Promete avaliar todas as películas apresentadas, mas concentra sua análise sobre as apresentadas nas *Jornadas Nacionais*, ou seja, volta-se a guiar o consumo dos lançamentos. Exclui, portanto, do universo representativo as retrospectivas, palestras e filmes clássicos. Estes aparecem em escassas reportagens pontuais.

A *Cena Muda* “muda” para cobrir o Festival. A alteração tem relação com o acesso aos filmes do evento, com a decadência da publicação, com o novo enfoque editorial do diretor Oswald de Oliveira (Jonald) e com a postura da revista quanto ao período de crise da cinematografia brasileira. No período anterior a 1954, a crítica da revista discutia mais a situação do cinema brasileiro do que os filmes, tal como analisou Jean-Claude Bernardet (1979) sobre as preocupações dos críticos durante a década de 1950. Contudo, com a crise das companhias paulistas, em especial a falência da Vera Cruz, *Cena* em sua nova fase desiste de discutir a situação do cinema nacional, focando seu interesse sobre a análise fílmica. Há um movimento na publicação de não se ver mais como agente responsável pelo sucesso do filme brasileiro para almejar apenas o acesso a fitas a fim de incrementar a cultura cinematográfica de seus críticos e de seu público leitor.

Há, neste período, uma preferência aberta pelo cinema de arte europeu, centrado essencialmente nos diretores. Entretanto, a preferência não significa um adensamento do padrão da crítica intelectualizada, mas apenas uma conciliação parcial com a preferência deste grupo. Não há o rigor ou a profundidade de análise de um Moniz Vianna ou de um Almeida Salles, porque se trata de uma revista de fãs com espaço diminuto e público diferente. Num primeiro momento, os artigos sobre os filmes são mais longos. Às vezes, chegam a ocupar uma coluna inteira, mas pouco a pouco a crítica perde seu vigor e o nível de densidade decai para englobar mais fitas. A consequência é enveredar pouco a pouco pela adjetivação e pelo entrelaçamento com alguns dos critérios do *star system*. Nesta fase, *Cena* divide a fita a partir da análise de pontos em separado (fotografia, música, direção), quase tirando uma média matemática, tal como ponderou Jean-Claude Bernardet (1979) sobre a configuração da crítica nos anos 1950. Desmembrando cenas e utilizando termos técnicos para provar entender de cinema, os cronistas quase sempre procuram trazer pontos positivos e negativos. Raros filmes são considerados excelentes, mas todos possuem pontos negativos, uma clara alteração em seus critérios anteriores. Há uma pretensão à objetividade na ausência de diatribes,

antes muito comuns. O objetivo é incutir no leitor a impressão de ter analisado todos os aspectos, procurando desta forma aumentar a adesão quanto à opinião e aos critérios escolhidos.

A maior condenação ao conteúdo recai sobre Erich von Stroheim. Enquanto a imprensa diária aproveita suas frases bombásticas, elogiando as tiradas humorísticas¹⁴, como declarar não gostar nem dos filmes “malcheirosos”, nem das pessoas que trabalham em Hollywood, *A Cena Muda* o leva a sério exatamente na constituição de sua *persona*. Ao contrário, *Cinelândia* não teve uma postura ingênua. Zenaide Andréa confessa que a pose “carrancuda” do cineasta faz parte do “violento” caráter dos personagens que o diretor traz para a vida real. Ela não entrelaça o caráter do ator com o dos papéis interpretados, mas se Stroheim fosse uma jovem e bela mulher, a transferência de personalidade, com certeza, seria utilizada. Também não menciona a suposta ascendência nobre prussiana inventada pelo cineasta. Percebe a conexão entre papel e personagem, embora não ouse entrar no tema. Prefere declarar nada ter a revelar. Stroheim se manteve firme em não sorrir em público no Festival, particularmente diante dos fotógrafos, porque, como analisa Paulo Emilio Salles Gomes (1981, p. 129), “a realidade maior do mito reside na sua imagem”¹⁵, faceta esta obviamente não destrinchada por Zenaide Andréa por se tratar de uma revista de geração de *star system*.

A postura de *Cena* e de Jonald sobre a trajetória de Stroheim é de ressalvas pelos filmes exibidos¹⁶. As restrições não se referem à forma, mas ao conteúdo: divulgador da crueldade e morbidez, pessimismo e de acentuações de sexo, sob responsabilidade total do diretor. O artigo de Claude Lefort (1954) sobre o Festival nos esclarece que apenas uma parte do público teve condições de perceber o poder da indústria em encerrar a carreira do diretor. Jonald não teve esta acuidade, principalmente por suas escolhas moralistas. Stroheim é retratado como um perdulário, apesar da qualidade das fitas. Ele não entendeu o cinema de Stroheim como irônico, realista, sem retratar a vitória do bem no final. Para o crítico de *Cena*, ele não fez nada de bom para o espírito humano.

O “cineasta maldito”, como ficou conhecido, produzia filmes que abordavam, numa visão muito sarcástica para o período, temas como melodrama, sexo e espetáculo. Contudo, o sadismo, a violência, a crueldade, a sordidez humana e a obsessão são uma marca do fascínio dos personagens de suas fitas. Estes traços foram incorporados na criação da *persona* do diretor, com grande influência dos papéis interpretados por Stroheim como ator. O cineasta induzia ao entrelaçamento entre as duas personalidades e *A Cena Muda* caiu neste jogo. Não teve discernimento para separar os dois. Deixando-se influenciar pelos elementos do estrelismo menosprezados em suas seções de crítica, Jonald chega a utilizar um tom pessoal. Condena o “odioso caráter” do personagem e do diretor. Portanto, a parte mais importante do evento, que foi a *Retrospectiva Eric von Stroheim*, torna-se tema secundário para *Cena*. Tanto André Bazin quando Claude Lefort consideraram o ponto alto da festividade a apresentação dos filmes de Stroheim pela apresentação de sua filmografia ao grande público, provando a sua vitalidade frente a um público sem formação cultural específica.

Para explicar a expulsão de Hollywood, Jonald enumera entre as razões: o exagero nas horas de duração dos filmes, a falta de síntese e os altos custos¹⁷. Adere ao padrão da indústria de cinema norte-americana e ao seu sistema de produção, quando não consegue perceber o caráter de denúncia das fitas. Condenando a falta de percepção de Stroheim do “importante” caráter industrial do cinema, elogia a postura de Melvyn Le Roy. A percepção do crítico foi uma escolha, não foi falta de informação, uma vez que a apreciação de Stroheim nos *Boletins* destacava a mutilação dos filmes pela indústria.

Repreendendo sempre a esquematização e a obrigatoriedade de final feliz do filme hollywoodiano, *Cena* cai numa contradição ao se deparar com uma filmografia diversa. Devido ao conservadorismo e às preocupações dos críticos naquela década, a revista recorre a uma divisão no binômio conteúdo *versus* forma. Obras importantes são condenadas pela falta de final otimista, como *Umberto D* (1952), de Vittorio De Sica:

a história se fixa por demais em lamúrias. A adaptação estendeu demasiadamente os sofrimentos do professor para, afinal, deixar tudo no mesmo. Muito fácil seria sugerir um pouco de fé em lugar de expor uma tentativa do pior recurso possível: o suicídio. Qual a necessidade de entrever um caso social-psicológico se não há nada construtivo, se não fica o resíduo de um breve ensinamento?¹⁸

Os comentários da falta de otimismo não existiam apenas numa revista de fã moralista. Paulo Emilio Salles Gomes (1981) narrou a não receptividade do público italiano, assim como a reação fria da crítica. Um ministro de Estado teria aconselhado a De Sica um final com otimismo são e construtivo para *Umberto D.*

Ou seja, entre o binômio conteúdo/forma, os críticos de *Cena* optam pelo conteúdo. Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1981) mostram como, durante a década de 1950, pouco se falava da forma, vista como tratamento do argumento. Valia a dicotomia existente entre conteúdo brasileiro e forma do filme americana.

Enquanto os jornais, logo após o término do Festival, realizam balanços para verificar sua relevância, *A Cena Muda* demora meses para sintetizar sua opinião. Para avaliar a pertinência dos filmes, recorre a um critério matemático. O método não se pauta por uma percepção geral dos cronistas, mas pela análise de cada filme apresentado. Apesar de tomar para si a postura de publicista do evento ao longo do primeiro semestre, como o fez Marcus Margulies em *Anhembí*¹⁹, *A Cena Muda* admite, no final, a desorganização e deficiência das fitas apresentadas, sem colocar lentes de aumento na questão e sem as associar à qualidade geral do evento.

Depois de atribuir nota numérica aos oitenta filmes das *Jornadas* analisados, *Cena* conclui que apenas treze são bons ou muito bons, número que considera muito baixo para um Festival, o “mínimo que se pode esperar”. A condenação não recai sobre o certame, como fizeram os jornais, mas sobre os países participantes,

ou seja, sobre a produção e lógica do sistema mundial. A baixa qualidade das películas apresentadas nas *Jornadas* parece ter sido consenso entre os críticos estrangeiros. A postura lembra a de Claude Lefort que responsabiliza a produção mundial, que “fala para não dizer”, mas há aqui uma diferença relevante. Lefort considera o Festival um “Anti-Festival”, “mediocre” até nos melhores filmes exibidos, sob responsabilidade da falta de postura séria do certame.

Ao lembrar que todos os festivais apresentam filmes ruins, *Cena* oculta as razões da baixa qualidade, diferente do que fez André Bazin ao aprofundar suas causas. O regulamento da FIAF proibiu o caráter de competição e a outorga de prêmios, permitidos apenas aos festivais europeus. Assim, apenas a França e a Itália trouxeram lançamentos. Os demais guardaram a melhor produção para os certames da Europa. Apesar de Bazin admitir que nenhum país estivesse em condições de participar de mais de dois festivais por ano, avalia o evento brasileiro como uma cópia ruim de Cannes, deficiente e “mediocre”²⁰. Dessa forma, a partir da ocultação dos problemas do evento, mostrados por Bazin, *Cena* pôde continuar a incentivar o evento.

O estudo da cobertura ao Festival desconstrói, neste caso específico, a esperada postura das revistas de fãs como produtos mais voltados ao sensacionalismo, como o foram os jornais. Traz ainda em *Cena* uma preocupação única, nos anos 1950, em se voltar ao cinema de arte. Na derradeira decadência, a publicação tem seu último sopro de vitalidade ao realizar uma crítica bastante desatrelada do *star system*. O Festival foi também o mote de uma alteração nos critérios da crítica de *Cena*. Esta teve a oportunidade única de realizar uma apreciação dos filmes antes da estreia comercial a partir de seu corpo de colaboradores, com menor utilização de material de *release*. Houve ainda a possibilidade de entrevistar diretores internacionais, críticos e atores de renome. A partir do contato com as obras do certame, os cronistas de *Cena* esforçam-se para tentar estabelecer as características de cada diretor, muitas vezes sem tentar ocultar desconhecer o resto da filmografia. Há, em síntese, um salto na qualidade geral da crítica com homogeneidade em seus critérios, diferente do que era feito antes. Contudo, a revista falhou em informar

o leitor, com antecedência, sobre a agenda do Festival, como se quisesse ser apenas guia para os que não puderam participar, revelando a dificuldade na transmissão mais instantânea dos fatos. Além deste aspecto, a publicação buscou ser um órgão de educação à distância dos leitores, fato facilmente percebido pela incorporação rápida não só do vocabulário e termos utilizados nas seções de críticas dos leitores, mas no foco textual voltado à análise fílmica. Caso Jonald não tivesse saído e a revista não estivesse em decadência, o Festival poderia ter propiciado a *Cena*, a revista brasileira de cinema que mais tempo ficou no mercado editorial, uma melhora considerável no nível de sua crítica a longo prazo.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. "Un festival de la culture cinématographique". *Cahiers du Cinéma*, Paris, v. VI, nº 34, abr. 1954, p. 23-29.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica – as idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARDENUTO Filho, Reinaldo (org.). *Festival Internacional de Cinema de 1954*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

CORREA Júnior, Fausto Douglas. "Cinematoteca Brasileira, 1ª época: das luzes às chamas (1937-1957)". In: _____. *Cinematotecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinematoteca Brasileira (1952/1973)*. Dissertação de Mestrado. Assis: Universidade Estadual Paulista, 2007, p. 84-147.

GOMES, Paulo Emilio Salles. "A solidão de Umberto D". In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 2 v. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 1, p. 124-127.

_____. "O mito, a obra e o homem". In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. 2 v. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 1, p. 128-132.

LEFORT, Claude. "L'antefestival". *Alliance-Revista de Cultura Franco-Brasileira*. São Paulo, maio 1954, p. 16-24.

MARGULIÈS, Marcos. "Crônica amarga sobre o Festival de Cinema". *Anhembi*, v. 14, nº 41, abr.1954, p. 417-421.

_____. "Primeiro Festival Internacional de Cinema do Brasil". *Anhembi*, v. 14, nº 41, abr. 1954, p. 426-430.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco – introdução à cultura de massa brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1971.

-
1. O presente texto é fruto da pesquisa de mestrado *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*, realizada na ECA-USP e financiada pela CAPES.
 2. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado em São Paulo, entre os dias 12 a 26 de fevereiro, fez parte dos quadros da comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo. O maior objetivo era colocar a população, críticos e estudiosos em contato com uma filmografia de referência. Voltado às retrospectivas da história do cinema, proporcionou ainda a compra de um acervo importante que permaneceu no país. Entre as retrospectivas importantes do Festival se destacaram as dedicadas a Stroheim, Abel Gance e Alberto Cavalcanti, o *Festival do filme científico* (sob a organização de B. J. Duarte), a *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro* e a mostra *Grandes momentos do cinema*, com exibições de fitas clássicas. Havia ainda as *Jornadas Nacionais*, nas quais era possível assistir a alguns dos principais filmes da produção dos países participantes. Para maiores informações, consultar o trabalho de Fausto Correa Jr. (2007) e o de Reinaldo Cardenuto (2004).

3. *O Mundo*, 5 jan. 1954.
4. O preço médio de um ingresso girava em torno de dez cruzeiros. Contudo, a entrada mais barata no Festival custava vinte cruzeiros no Cine Arlequim, chegando a 125 para assistir aos filmes no Cine Marrocos, onde passavam, por exemplo, as fitas de Stroheim.
5. O Festival pagou para trazer os atores, mas, nem assim, a maioria deles veio.
6. "Relatório sobre o Festival de Cinema". *Folha da Noite*, 6 dez. 1954.
7. Realizamos uma pesquisa na Cinemateca Brasileira, a partir das pastas com 920 recortes de jornais da época, além do estudo completo da cobertura de *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Anhembi*, *A Cena Muda* e *Cinelândia*.
8. *Tempo*, 28 fev. 1954; *A Hora*, 9 mar. 1954; *A Hora*, 16 mar. 1954, respectivamente.
9. ORTIZ, Carlos. *Notícias de Hoje*, 16 mar. 1954; *Correio Paulistano*, 28 fev. 1954; *Correio da Manhã*, 28 fev. 1954, respectivamente.
10. *O Tempo*, 17 fev. 1954.
11. "Que se ofereceu ao povo em troca de 620 milhões?", *A Hora*, 9 mar. 1954.
12. "O que o público não viu". *Manchete*, nº 98, 6 mar. 1954, p. 36-41; "Guia do fã". *Manchete*, nº 102, 3 abr. 1954, p. 46, respectivamente.
13. ANDRÉA, Zenaide. "O que eu vi no Festival". *Cinelândia*, v. 3, nº 32, 1ª quin. mar. 1954, p. 46-47, 52; ANDRÉA, Zenaide. "O que eu vi no Festival". *Cinelândia*, v. 3, nº 33, 2ª quin. mar. 1954, p. 46-49, 61.
14. Localizamos apenas duas matérias com conteúdo negativo em relação à *persona* criada por Stroheim. A primeira cita seu "ar de burrice alemã, a pior burrice depois da holandesa" (MARIA, Antônio. "A noite é grande". *Diário Carioca*, 4 mar. 1954). Outra questiona seu título de nobreza e seu posto como general prussiano. O exército germânico declarou à *Revue* que Stroheim nem sabia colocar as medalhas de forma correta porque não passou de um soldado voluntário ("Germânicos arrasam Stroheim". *O Globo*, 22 fev. 1954).
15. Paulo Emílio explica que a construção da *persona* do diretor feita pelos serviços publicitários estendeu fantasias mitológicas à personalidade do cineasta. Logo após o final da Primeira Guerra Mundial, a Áustria ainda exercia atração sobre o imaginário e Stroheim aparecia como um misto de aventureiro e aristocrata, muito próximo aos personagens interpretados na tela. A identificação completou-se pela publicidade. Nessa criação, Stroheim não só contribuiu, como se conservou fiel ao mito.
16. Jonald. "Retrospectiva Stroheim". *A Cena Muda*, v. 34, nº 10, 10 mar. 1954, p. 16-18, 30.
17. Paulo Emílio acrescenta o depoimento de Stroheim dado a ele, declarando que Carl Laemmle exagerou o custo de produção do filme *Foolish wives* (1922) para apresentá-lo como o diretor mais caro do mundo. A propaganda aceita por Stroheim foi utilizada depois contra ele mesmo.
18. "Pré-estreias. *Umberto D*". *A Cena Muda*, v. 34, nº 7, 17 fev. 1954, p. 3.
19. *Anhembi* realiza uma cobertura diferente dos demais órgãos da imprensa analisados aqui. Por mais de seis meses, revela a organização e as dificuldades do evento, citando a riqueza de manifestações culturais, também porque seu crítico era redator do Festival. Trouxe ainda diversas condenações aos colegas de profissão que falaram mal do evento. *Anhembi* não analisa cada filme, mas os insere no modo de produção de cada país. Ao invés de analisar com destaque o código cinematográfico a partir de termos técnicos, como fez *A Cena Muda*, forneceu uma dimensão dos filmes, como reflexo dos problemas pelos quais o cinema de cada país tinha passado.
20. *A Cena Muda* entrevista André Bazin, que declara ter achado o festival "mediocre", mas importante do ponto de vista cultural, pelas palestras e exposições apresentadas. A visão negativa do crítico aparece, mas suas declarações não receberam destaque. Foi uma das versões sobre o tema, "apenas" mais um entrevistado, nivelado à opinião de *starlets*. "Doze entrevistas e muito movimento". *A Cena Muda*, v. 34, nº 10, 10 mar. 1954, p. 28-29.

As origens do novo cinema português: o turismo cinéfilo e o novo cinema português

Paulo Cunha (Universidade de Coimbra, doutorando)

Com base nos percursos de vida dos mais importantes nomes da renovada cinematografia portuguesa dos anos 1960-1970, pretendemos conhecer e analisar o processo de circulação e apropriação da cultura cinematográfica e cinéfila internacionais no panorama português de então, sobretudo por meio do que designamos “turismo cinéfilo” – frequência de cinematecas e escolas de cinema estrangeiras, visitas aos principais festivais de cinema europeus, leitura de literatura cinematográfica e de publicações cinéfilas estrangeiras, entre outros.

Um dos principais objetivos do novo cinema português, quer no nível político quer no estético, foi afirmar-se positivamente como veículo de expressão artística e, antagonicamente, distanciar-se da produção industrial majoritária que dominava o cinema português de então.

Em 1969, polémico como sempre, o cineasta João César Monteiro (1969) afirmava nas páginas de *O Tempo e o Modo*:

Faço parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal. Por cineastas cultos, entendo pessoas que repetidamente fizeram pelos anos 60 o trajecto que vai do extinto cinema Gaio à Cinemateca da rua d’Ulm ou ao *National Film Theatre*. Pessoas que conseguiram farejar praticamente todo o cinema que se tem feito e, melhor ou pior, foram tirando do que viram as conclusões que melhor se lhes impunham..

Numa entrevista a *Le Monde*, por ocasião da *Semaine du Jeune Cinema Portugais*, em Nice (1972), o cineasta Alberto Seixas Santos (*apud*: ROSA, 1972) subscreve a ideia de Monteiro e afirma peremptoriamente: “Viemos para o cinema com uma bagagem intelectual diferente da dos nossos predecessores, com uma verdadeira cultura cinematográfica...”.

Paulo Rocha, outro cineasta da década de 1960, considera também a experiência europeia como estruturante da cultura cinéfila dessa geração, sobretudo a influência das correntes de renovação das principais cinematografias europeias, onde aprenderam a entender o cinema como uma experiência artística e estética (MONTEIRO, 2001, p. 312).

Cronologicamente, a geração de cineastas que se afirmou, na década de 1960, era a quinta geração de cineastas na história do cinema português:

- a. 1900-1910: a geração dos “aventureiros”, como o crítico Manuel de Azevedo os classificou, era formada pelos precursores e pioneiros encabeçados pelos documentaristas Aurélio da Paz dos Reis, Costa Veiga e João Correia;
- b. 1920: a geração dos estrangeiros, em que se destacaram os realizadores franceses George Pallu, Roger Lion e Maurice Mariaud e o italiano Rino Lupo, todos ligados à produtora *Invicta Film* (1917-1924);
- c. 1930-1940: a geração do “primeiro cinema novo”, segundo a terminologia de João Bénard da Costa, composta por Leitão de Barros, Chianca de Garcia, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte, Cottineli Telmo, António Lopes Ribeiro e Manuel de Oliveira;
- d. 1950: a “geração dos assistentes”, assim designada por estes realizadores terem feito carreira enquanto assistentes da geração anterior, com nomes como Augusto Fraga, Constantino Esteves, Perdigão Queiroga e Armando de Miranda.

Na década de 1960, a afirmação do designado “novo cinema português”

pressupunha uma ruptura radical com todo o passado cinematográfico português, poupando apenas alguns nomes à mediocridade dominante. As duas principais exceções eram Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães, dois exemplos de uma ética singular e de um percurso marginal. Esteticamente, as referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras.

Assumindo uma ruptura com todo o passado, a nova geração pretende apoiar a sua afirmação na negação dos métodos e técnicas cinematográficas característicos do cinema português de então, criticando ainda a forte dependência do velho cinema de áreas do entretenimento com poucas afinidades com a estética cinematográfica, nomeadamente o teatro de revista ou o designado “nacional-cançonetismo”.

Para o desenvolvimento dessa suposta “inédita cultura cinéfila portuguesa”, concorreram dois fatores decisivos:

1. Contato com os principais textos cinematográficos produzidos em toda a Europa, pela leitura de revistas de referência, como as francesas *Cahiers du Cinema* e *Positif*, ou as italianas *Bianco & Nero* e *Cinema Nuovo*. Na transição para a década de 1960, esse novo tipo de literatura vinda do estrangeiro veio quebrar uma relativa uniformidade crítica no panorama português, originando algumas querelas estéticas que iriam dominar as décadas seguintes.

A crítica de cinema mais “independente” ou “marginal”, da década de 1950, era designada pelos setores mais próximos do regime como “os profetas da desgraça” (COSTA, 1991, p. 112), assim denominada pela sua proximidade às correntes neorrealistas. Em plena crise da cinematografia portuguesa, diversas publicações especializadas em cinema desempenharam um importante papel na denúncia da crise e na tentativa de propor uma renovação crível. Entre as revistas mais críticas da política cultural do governo, encontra-se *Imagem* (1950-1961) que, a partir de 1952, ultrapassado um discurso inicial de certa moderação, ataca e classifica o setor

cinematográfico nacional como uma “cidadela de analfabetos e comerciantes”. Em 1954, face ao “insucesso que tem rodeado as últimas produções nacionais apresentadas”, a revista sentenciava a morte do cinema velho com uma ideia de esperança, exigindo uma “urgente e adequada solução” e apregoando que “este fim trágico pode gerar um princípio risonho” (ROSA, 1954).

A leitura das revistas de cinema estrangeiras passou a ser o principal foco de dinamização das principais tertúlias cinéfilas lisboetas. Mais do que um mero exercício individual de leitura, essas publicações europeias fomentaram a formação de grupos constituídos por cinéfilos com maiores ou menores afinidades e cumplicidades estéticas e éticas. As tertúlias lisboetas mais célebres desses anos 1960 eram conhecidas pelos nomes dos estabelecimentos onde tinham lugar – Martinho da Arcada, Brasileira do Chiado, Nicola, Café Gelo, Monte Carlo – e eram frequentadas por intelectuais, escritores, pintores, atores e encenadores de diversas afinidades ideológicas.

Entre as tertúlias cinéfilas mais reconhecidas, destacavam-se duas: a do “Vá-Vá”, um café da Avenida dos Estados Unidos, que reunia sobretudo cinéfilos e universitários, e a do “Riba Douro”, um café da Avenida da Liberdade, frequentado por pessoas da televisão e do Parque Mayer. A essas tertúlias ficariam ligados dois filmes fundamentais no início da década de 1960: “*Belarmino*”, escrito e dirigido por dois homens do ‘Riba Douro’, Baptista-Bastos e Fernando Lopes, e *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, cuja derradeira e dramática cena se desenrola precisamente no ‘Vá-Vá’” (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 10).

As tertúlias do “Vá-Vá” e do “Riba Douro” representavam, grosso modo, as duas principais tendências estéticas e éticas dominantes no seio dos jovens cinéfilos da década de 1960: os “formalistas” e os “realistas”.

A tertúlia do “Vá-Vá” era dominada pelo designado grupo “dos *Cahiers du Cinema*”, composto por cinéfilos que “proclamavam um cinema afim da *nouvelle vague* francesa e que se reclamavam das teorias dos *Cahiers du Cinema* e da

visão *auteurista* do cinema” (MONTEIRO, 2001, p. 330). Os elementos deste grupo eram designados “formalistas” pela valorização da pesquisa formal e do experimentalismo cinematográfico tendo como objeto o próprio tratamento da matéria cinematográfica. Esses “formalistas” faziam a apologia de um cinema visual, que desenvolvesse esteticamente uma linguagem cinematográfica exigente e autônoma. Dentro desse grupo, havia um núcleo muito particular formado por Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro, que se autodenominavam “kimonistas”, em referência a uma obra do japonês Kenji Mizoguchi.

Em oposição a esses “formalistas”, existia um grupo mais influenciado pela crítica e teoria cinematográfica italiana, que defendia um cinema realista de conteúdo social. Influenciados pelo neorrealismo cinematográfico italiano e pelo neorrealismo literário português, esses cinéfilos faziam da atividade cineclubista e das publicações de cariz cultural e artístico os seus principais meios de afirmação: “defesa no neo-realismo italiano, do realismo mexicano, do realismo poético francês, da sobriedade do cinema britânico, na impossibilidade de defender (e de ver) o ‘cinema dos cinemas’: o soviético” (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 20).

Ao longo dos tempos, diversos partidários dessas tendências alimentaram acesas polémicas estéticas e éticas. No fundo, esses cinéfilos reproduziam, em Portugal, os mais intensos debates sobre cinema que se desenrolavam em diversas cinematografias europeias. Para o lado dos “formalistas”, o autor de referência era André Bazin (1918-1958) e os seus jovens discípulos, enquanto para o lado dos “realistas”, os autores de referência eram Guido Aristarco (1918-1996), György Lukács (1885-1971) ou Antonio Gramsci (1891-1937).

2. Os cursos de formação e estágios no estrangeiro de vários aspirantes promovidos pelo Fundo Nacional de Cinema e pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Reconhecendo a inviabilidade da designada “geração dos assistentes” em garantir a renovação do cinema português, o Estado – por meio do recém-criado Fundo Nacional do Cinema – começou por promover medidas que visavam fomentar a renovação na indústria nacional de cinema: abertura de concursos públicos para a concessão de bolsas de estudo destinadas à investigação que visem o aperfeiçoamento técnico e artístico, à formação de jovens portugueses em reputados estabelecimentos de ensino estrangeiros (realização, montagem, operador de imagem, caracterização, técnico de laboratório, decoração); atribuição de subsídios para iniciativas de fomento à formação de quadros técnicos (Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa) e a iniciativas de produção independentes (Cineclube do Porto).

Entre 1958 e 1968, o Fundo Nacional de Cinema concedeu 18 bolsas:

- a. Paris (6 bolsas): João Moreira de Carvalho (1958, Imagem); Manuel Costa e Silva (1959, IDHEC–*Institute des Hautes Études Cinématographiques*); António da Cunha Telles (1959, IDHEC); Alfredo Tropa (1961, IDHEC); Teresa Olga Monteiro Lopes (1963, IDHEC); Lídia Ferreira de Sá Gouveia (1964, IDHEC, Decoração);
- b. Londres (5 bolsas): Fernando Lopes (1959, LSFT–*London School of Film Technique*); Marques Lopes (1959, LSFT); Faria de Almeida (1961, LSFT); Eduardo Ferros (1961, LSFT); Fernando Matos Silva (1964, LSFT);
- c. Madri (4 bolsas): José Joaquim Pereira (1958, Imagem); Martins dos Santos (1959); Adriano Cardoso Nazareth (1963, Imagem); Fernanda Pires dos Santos (1963, Montagem);
- d. Outros (3 bolsas): Manuel António Fernandes (1958, Caracterização); Maria da Glória Murteira Peres (1958, Laboratório); José Henrique da Conceição (1958, Laboratório).

Respondendo a diversos apelos de vozes críticas em favor de uma intervenção da instituição no cinema, a Fundação Gulbenkian seguiu a mesma estratégia que tinha seguido em relação a outras áreas culturais e artísticas. Além de financiar iniciativas pontuais (festivais de cinema, cineclubes, cinema amador), a instituição apostou essencialmente na concessão de bolsas de formação a diversos jovens aspirantes a realizadores.

Entre 1961 e 1974, a Fundação Gulbenkian concedeu 19 bolsas:

- a. Londres (10 bolsas): Eduardo Guedes (1961-1963, LSFT); António Campos (1961, LSFT); Abel Santos (1961, LSFT); António Escudeiro (1962-1963, LSFT); Alberto Seixas Santos (1963, LSFT); João César Monteiro (1963, LSFT); José de Sá Caetano (1963, LSFT); João Matos Silva (1968, LSFT); Jorge Silva Melo (1969-1970, LSFT); António Jorge Marques (?, SFS);
- b. Paris (4 bolsas): António-Pedro Vasconcelos (1961-1963, Filmologia na Sorbonne, orientação de Georges Sadoul); António da Cunha Telles (1970); Noémia Delgado (1973?, IDHEC); Solveig Nordlund (1973-1974, IDHEC);
- c. Outros (5 bolsas): Manuel Guimarães (1963); Teixeira da Fonseca (1964, RAI, Itália); Manuel Costa e Silva (1966, Estados Unidos); Elso Roque (1967); António da Cunha Telles (1969, Estados Unidos).

Outras formações no estrangeiro, num total de 8 bolsas: Artur Ramos (1951, IDHEC, bolsa paga pelo governo francês); Paulo Rocha (1959-1961, IDHEC, expensas próprias); José Fonseca e Costa (1961, Itália, estágio com Antonioni, expensas próprias); Luís Couto (1960?, Madri); Luís Galvão Teles (1968-1970, Paris); Eduardo Elyseu (?, LSFT); Frederico Ferrão Katzeinstein (?, LSFT); Manuel Orvalho Teixeira (?, LSFT).

Os resultados dessas formações foram evidentes. Entre os bolsistas dessas duas instituições está inscrita a maioria dos nomes dos que participaram do processo de renovação do cinema português, que caracterizou as décadas de 1960-1970.

Para além dos cursos de formação e estágios no estrangeiro, diversos jovens cinéfilos rumavam a Londres e Paris para se documentarem ou recrearem. Entre as paragens obrigatórias desses jovens cinéfilos encontravam-se as principais Cinematecas, salas de cinemas emblemáticas (*National Film Theatre*, em Londres, ou *Cinema Gaio*, em Paris) e prestigiados espaços culturais. António-Pedro Vasconcelos (2008) relembra:

quando comecei a perceber que o cinema ia ser a minha vida, a primeira coisa que quis foi ver os filmes do passado que haviam inspirado os cineastas que eu admirava. Não havia vídeo, em Portugal a televisão estava a começar, havia a censura, e a Cinemateca raramente fazia retrospectivas. Restava ir para Paris, onde, graças ao génio visionário de Henri Langlois, que tinha ‘inventado’ a Cinemateca, era possível ver todos os filmes do mundo.

Fernando Lopes refere também que, em Londres, para além da escola de cinema, era frequentador assíduo do “National Film Theatre onde, finalmente, pude ver todos os clássicos que sonhava”. Alberto Seixas Santos lembra que, durante a sua estada em Paris, ele e António-Pedro Vasconcelos eram espectadores assíduos das “três sessões da Cinemateca Francesa” (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 73, 145).

Num inquérito promovido pela Cinemateca Portuguesa, em 1985, a propósito da primeira retrospectiva do novo cinema português, uma das principais questões dizia respeito às influências de cinematografias estrangeiras: “Considera que os seus filmes (tanto ao nível da produção, como ao nível estético) se filiam, ou foram influenciados, em movimentos internacionais?” (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 71-81).

Dos dez inquiridos, a resposta foi unânime: todos sentem que a sua produção cinematográfica da época sofreu influências do que lerem ou viram. Manuel Faria de Almeida: “À distância, sou capaz de pensar que o filme terá sido influenciado por algum cinema e sobretudo por alguma televisão inglesa. É natural: vivi muito tempo na Inglaterra” Fernando Lopes:

Resposta rápida e telegráfica: Considero. Obviamente pela *nouvelle vague*, lateralmente pelas teorias dos saudos Cahiers de capa amarela. É. Isso mesmo: a, hoje, tão denegrada política dos autores. Tenho uma pré-história: o *neo-realismo* (Rossellini, Rosi), o *free-cinema*, a televisão. Como dizia o Glauber: câmara na mão e pé no chão. Depois descobri o Dreyer, o Renoir, o Mizoguchi: foi o susto metafísico, de que ainda não saí... Como pelo meio havia os musicais americanos, mais o Resnais da Muriel, o inquietante Godard que me remetia a Welles, podem imaginar o que tem sido a minha vida: basta ver o meu último filme...

Paulo Rocha:

Os *verdes anos* têm muitas homenagens subliminares ao cinema japonês, mas há nele um desespero suicida quase expressionista que lhe dá um peso e um negrume que vêm da minha experiência directa das pessoas e dos lugares, sem mediações artísticas externas. [...] [Em *Mudar de vida*] a imagem é pesada e monumental, volta a estar perto dos japoneses e de algum cinema russo.

Alberto Seixas Santos:

Todos os filmes portugueses do período mantém, de forma indirecta ou explícita, relações com métodos de produção ou

opções estéticas que se iam afirmando com a obra de alguns cineastas estrangeiros. Pode ler-se a passagem de gente tão díspar como Godard e Truffaut, Bergman e Cassavetes, Leacock e Mizoguchi pelos filmes determinantes de Paulo Rocha, Fernando Lopes e António Macedo. *O cerco*, por exemplo, é esteticamente apenas um outro modo de praticar o aforismo de Chabrol: a *nova vaga* não é mais que uma transformação química do neo-realismo. *Os brandos costumes* são já outra coisa. Pensados entre 70/71, realizados parcialmente em 72, ligam-se por parentesco à segunda ruptura que Godard introduz no cinema francês por volta de 67/68. Pelo fundo didático, a irmã mais nova dos *Brandos* inscreve-se na família de *Chinoise*, atravessa-as o mesmo fantasma da revolução, une-as a mesma impotência em praticarem-na.

Fernando Matos Silva: “Sim. Jean Rouch como método e ética de filmar”.

Ernesto de Sousa:

Tem-se dito que o *Dom Roberto* foi influenciado pelo neo-realismo italiano. Não o penso. Do neo-realismo havia a experiência literária portuguesa: a qual foi para nós, na fase de preparação, como que um fantasma com o qual tivemos que lutar. Em resumo, como muito bem escreveu Sadoul, o filme pretendia ser, e foi, uma óbvia homenagem a Charlie Chaplin. E daí, o seu internacionalismo.

António da Cunha Telles: “Sem dúvida, os meus filmes foram influenciados por tudo o que vi no cinema e me interessou, mas de forma alguma conscientemente e premeditadamente retomei quaisquer ideias ou imagens”. Luís Galvão Teles:

Bestiaire foi feito em França, em condições de produção dificilmente imagináveis entre nós porque pressupõem a existência de uma indústria que é minada por dentro por forma a permitir o aparecimento de um cinema marginal.

De outros pontos de vista – que não apenas o estético – ambos os meus filmes desse período são influenciados pelo movimento de repensar o cinema, em particular a sua linguagem e a sua função, que a *Nouvelle Vague*, na prática, e os *Cahiers du Cinéma*, na teoria, tinham provocado e desenvolvido.

Alfredo Tropa:

Influenciados, sim. Claro que por 150 filmes que via àquela época por ano. Hoje não ultrapasso 70/80 filmes/ano e 600/700 horas de televisão. E, já chega!!! É mais fácil dizer aquelas por quem não julgo ter sido influenciado: Godard, S. Lumet, Antonioni, Bardem, Fellini e muitos mais; mas, fui profundamente amarrado pelo documentarismo inglês e a escola de New York em termos de produção.

António-Pedro Vasconcelos:

Está respondido: o neo-realismo (Rossellini sobretudo), a Nouvelle Vague (Godard, sobretudo), mas também o cinema americano (Preminguer, sobretudo, de que eu queria imitar os planos-sequência mas com meios pobres). E outras duas influências decisivas: Rouch e sobretudo o genial sketch do *Paris vu par...*, e um realizador que desapareceu não sei bem porquê nem para onde: Peter-Emanuel Goldman, um jovem americano exilado, fugido da guerra do Vietnam, que fez um filme genial na Europa, com Pierre Clementi, chamado *Will of ashes* e que me deu o tom decisivo da fotografia e da voz off.

Para além da importação de referências e influências, o novo cinema português também manteve uma importante relação de exportação com os diversos espaços cinematográficos europeus. Curiosamente, se as vivências estrangeiras foram fundamentais na formação de uma estética cinéfila, foram

também os cânones estrangeiros seguidos pelos jovens cineastas os principais responsáveis pelo alheamento progressivo do público:

Sucede que nós tínhamos tido uma aprendizagem em escolas europeias, em Paris e Londres, onde entrámos em contacto com o cinema europeu da nossa geração: Nouvelle Vague, Free Cinema e Cinema Novo. Era inevitável que tentássemos fazer em Portugal um cinema sintonizado com os códigos desses movimentos, quer ao nível da narrativa, quer ao nível da imagem. Sucede que, muitas vezes por razões censórias, esse cinema não chegou a Portugal e o público português se achava por isso exclusivamente habituado aos códigos do cinema americano, o que entrava em conflito com as nossas propostas (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 142).

A dificuldade de distribuição de diversos filmes estrangeiros em Portugal é ditada essencialmente pela ação da censura ou pelo monopólio do cinema americano, “que poderiam ter ajudado a transformar o gosto do público e a encaminhá-lo para os nossos”. O “desfasamento total” entre o público e os cinéfilos do novo cinema, segundo Fernando Lopes, residia no fato de faltar ao público o “estágio” no estrangeiro que permitira abrir novos horizontes aos jovens realizadores em diversos países da Europa (*Cinema Novo Português*, 1985, p. 62). Mas, se o mercado nacional não prestou atenção ao novo cinema, o mesmo não se passou com o público internacional. A internacionalização do cinema português era um dos objetivos fundamentais para essa geração de jovens cineastas.

Ala-Arriba (1942), realizado por Leitão de Barros, foi o primeiro filme português premiado num certame cinematográfico internacional, no caso recebeu a Taça Volpi da Bienal de Veneza. Em 1946, o filme *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virginia, esteve presente na primeira edição do Festival de Cannes. Até 1949, data da retirada de António Ferro da direção da política cultural do Estado Novo desde a sua institucionalização, a estratégia de expansão para o cinema nacional investia na formação de um mercado cinematográfico lusófono que passava pela

colônia portuguesa no Brasil e pelas possessões coloniais na África. Respeitando a estratégia diplomática do regime, o cinema português esteve durante décadas de costas voltadas para a Europa, criando assim uma clivagem que só muito tardiamente iria ser superada.

Na década de 1950, o cinema português apenas conta com a presença de *Rapsódia portuguesa* (1958), no I Festival de Cine Iberoamericano, e Filipino de Bilbao, em 1959, e com a exceção chamada Manuel de Oliveira que, com o *Pintor e a cidade*, recolhe elogios em Paris e Veneza, e conquista um importante prêmio no festival irlandês de Cork. Em 1961, no II Encontro de Cinema para a Juventude, em Cannes, Oliveira recebeu um diploma de honra pela apresentação de *Aniki-Bóbó*, um filme estreado há duas décadas.

Dos filmes que integram o *corpus* do novo cinema português, foram diversos os selecionados ou premiados em vários certames cinematográficos internacionais:

- *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa – Menção do Júri para Melhor Filme para a Juventude, em Cannes/1963;
- *O acto da Primavera* (1963), de Manuel de Oliveira – Medalha de Ouro, em Siena/ 1964;
- *Os verdes anos* (1963), de Paulo Rocha – Prêmio Vela de Prata, em Locarno/1964; Cabeza de Palenque, em Acapulco/1965; Menção Honrosa, em Valladolid/1965;
- *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes – Prêmio no Festival Molins Del Rey, Espanha/ 1964;
- *As ilhas encantadas* (1965), de Carlos Vilardebó – Prêmio da Crítica, em Hyères/ 1965;
- *Domingo à tarde* (1966), de António de Macedo – Diploma de Mérito no Festival de Veneza/1965;

- *Nojo aos cães* (1970), de António de Macedo – Prêmio FICC, em Benaldena/1970; Prêmio Valores Humanos, em Valladolid/1970;
- *Pedro só* (1972), de Alfredo Tropa – Menção Especial do Júri, em Valladolid/1972;
- *A promessa* (1972), de António de Macedo – Primeiro filme português na seleção oficial de Cannes/1973; Mujol de Ouro, em Cartajena/1973; Prêmio especial, em Teerã/ 1974;
- *As horas de Maria* (1976), de António de Macedo – Prêmio de Melhor Atriz, em Biarritz/1979; Menção especial, em Lecce/1979;
- *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro – Prêmio Especial do Júri e Prêmio da Crítica, em Toulon/1976; Grande Prêmio, em Manheim/1977; Menção especial, em Lecce/1979;
- *Antes do adeus* (1977), de Rogério Ceitil – Menção Honrosa, em San Remo/1978;
- *A confederação* (1977), de Luís Galvão Teles – Menção Honrosa, em San Remo/ 1978; Menção, em Pesaro/1978;
- *A lei da terra* (1977), da Cooperativa Grupo Zero – Menção Honrosa, em Leipzig/ 1977;
- *Torre Bela, cooperativa popular* (1977), de Thomas Harlan – Grande Prêmio Documental, em Lille/1977;
- *Música para si* (1978), de Solveig Nordlund – Prêmio do Júri, em Sitges/1979.

Além dessas distinções avulsas, o novo cinema português conquistava além-fronteiras o prestígio que o seu público lhe negava. Impressionado com a presença importante de Fonseca e Costa e do seu *Recado* em San Remo, o crítico francês Jean Gili dedicou a IX edição do Festival de Cinema de Nice ao

Jeune Cinema Portugais, em março de 1972: uma seleção de filmes, que incluía as primeiras produções de Cunha Telles e do Centro Português de Cinema, filmes de João César Monteiro, António Campos, Cunha Telles e Rogério Ceitil, e uma retrospectiva apreciável de Manuel de Oliveira (AURORA, 1972; VIEIRA, 1972). Mais do que uma mostra, esta iniciativa deu uma visibilidade midiática ao novo cinema no mercado internacional que o cinema português nunca havia conquistado até então.

Considerações finais

A heterogeneidade de proveniências cultural e socioeconômica das diversas figuras – acesso à cultura, os hábitos de leitura e outros aspectos conjunturais – influenciou significativamente na forma de essa geração de cineastas, revelados nas décadas de 1960-1970, entender e conceber o cinema. De uma forma natural, os realizadores do novo cinema português apresentam influências e referências cinéfilas diversas:

as discussões sobre autores eram, então, apaixonadas. O António-Pedro sempre foi um *rosselliniano* e um *premingueriano*. O Seixas batia-se pelo Fritz Lang. O João César era doido, com cineastas muito especiais na cabeça, mas também era muito *rosselliniano* e *dreyeriano*.” Por vezes, Lopes reconhece as diferenças eram mesmo inconciliáveis e violentas: “Mas, as idéias dele [António de Macedo], em cinema, eram insustentáveis, sobretudo quando vinha afirmar que o Godard era um atrasado mental. Nessas alturas, o António-Pedro tinha vômitos, o João César queria matá-lo, o Seixas Santos desprezava-o. A mim fazia-me uma enorme confusão, mas por mais que discutisse com ele nunca conseguimos afinar ou obter a menor sintonia.” Inequivocamente, “o ponto comum era, de fato, a defesa de um cinema português com existência estética e social” (*Cinema NovoPortuguês*, 1985, p. 61).

Em 1964, o sociólogo português Adérito Sedas Nunes (2000, p. 50) não tinha dúvidas em concluir que a “modernização” cultural e sociológica que a sociedade portuguesa então vivia se devia, em grande medida, à crescente abertura às influências exteriores, sobretudo europeia: “acesso à visão, e mesmo à vivência imaginária, de outras sociedades, outras condições de vida, outras formas de pensar e agir”.

A passagem de vários indivíduos por sociedades europeias permitiu que os “*horizontes mentais*” e o “*campo social de referência* dos seus comportamentos, ideias, aspirações e decisões” se abrissem a “uma nova dimensão” e assumissem “novos elementos e perspectivas” (NUNES, 2000, p. 51). O sociólogo remata com a seguinte conclusão: “ocorre como que *uma progressiva diluição ou evanescência das fronteiras enquanto limites sociais e culturais*” e, cada vez mais, os indivíduos

tendem a agir, pensar, sentir e desejar, não já em função apenas de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções internos à sociedade onde nasceram e onde estão, mas também em função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções recebidos do exterior da sociedade, ou nesse exterior apercebidos, através do contínuo fluxo de informação.

No caso particular dos jovens cinéfilos, a importação de “estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções” foi fundamental na materialização de uma oposição fílmica que, em termos escritos, vinha já sendo divulgada desde a década de 1950. O contato com cinematografias estrangeiras, desde as obras clássicas aos movimentos de ruptura, forneceu, aos cinéfilos mais inconformados com o cinema português, uma base de comparação em que estes reviam as suas objeções culturais e estéticas.

Referências bibliográficas

AURORA, Velângio. "Portugal revelou à crítica e ao público francês a existência, no nosso país, de um cinema de qualidade". *Plateia*, Lisboa, nº 587, 2 maio 1972, p. 22-24.

Cinema Novo Português 1960-1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985.

COSTA, João Bénard da. *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Sínteses da Cultura Portuguesa, 1991.

MONTEIRO, João César. "Entrevista com João César Santos". *O Tempo e o Modo*, Lisboa, nº 69-70, mar.-abr.1969, p. 407.

MONTEIRO, Paulo Filipe. "Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'". In: *O cinema sob o olhar de Salazar...*Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 306-338.

"O nosso 'Recado'". *Vida Mundial*, Lisboa, nº 1713, 7 abr. 1972, p. 55-56.

"Para uma história do moderno cinema português. Entrevista com Manuel Costa e Silva". *Vida Mundial*, Lisboa, nº 1640, 13 nov. 1970, p. 39-43.

"Uma prática marginal (I). Entrevista com António Campos". *Vida Mundial*, Lisboa, nº 1665, 4 jun. 1971, p. 47-48.

ROSA, Baptista. "Fita de fundo". *Imagem*, Lisboa, 2ª série, nº 5, jun. 1954, p. 175.

_____. "Os caminhos novos do cinema português". *Plateia*, Lisboa, nº 585, 18 abr. 1972, p. 3.

VASCONCELOS, António-Pedro. "30 de Agosto". Disponível em: http://sol.sapo.pt/blogs/apedrovasconcelos/archive/2008/08/30/Das-duas_2C00_-uma-_2D00_-30-de-Agosto.aspx. Acesso em 30 ago. 2008.

VIEIRA, Costa. "O Recado e o Novo Cinema Português". *Plateia*, Lisboa, nº 590, 23 maio 1972, p. 30-31.



Cinema, transculturalidade, globalização



Tempo de cinema: o mundo

Denilson Lopes (UFRJ)

Ao mesmo tempo em que surgiu no século XIX o conceito de uma literatura nacional, surgiu também seu contraponto: a proposta de uma literatura mundial (*Weltliteratur*) cunhada por Goethe. Mais recentemente, sobretudo a partir dos anos 1970, a indústria fonográfica passou a utilizar a expressão *world music*. Bem menos conhecida, mais recente e com menos impacto, ao menos até o momento, no debate crítico é a expressão *world cinema*. Gostaria não tanto de buscar um conceito preciso para a delimitação de que poderia ser hoje uma arte global ou mundial, mas apontar um caminho, em continuidade à busca de paisagens transculturais no cinema contemporâneo.

O primeiro aspecto que gostaria de reter, já presente na defesa de Goethe de uma literatura mundial, é a busca de alternativas à emergência de um discurso que privilegia as especificidades das culturas nacionais. Contudo, diferente da posição de Goethe, após as diversas críticas a categorias universais e totalizantes feitas tanto por pós-estruturalistas como por intelectuais vinculados aos Estudos Culturais, é, no mínimo, incômodo recorrer a um vago discurso humanista, sustentado apenas pela possibilidade de públicos de diferentes culturas se sentirem próximos ou contemplados ou enriquecidos por obras feitas por artistas de outras culturas que não a sua.

Se os povos viajam, nada mais natural que as ideias e obras viajem também, que sejam traduzidas, interpretadas e lidas nos mais diferentes lugares.

E, nesse sentido, Goethe, embora ainda se mantenha dentro de um quadro de referência essencialmente eurocêntrico, nada tem de purista, ao defender que a tradução faz com que o texto original ganhe novos sentidos. Ele chega a considerar os comentários de críticos estrangeiros sobre seu *Fausto*, feitos a partir de traduções, como mais interessantes do que os de seus conterrâneos. O que podemos guardar da defesa de Goethe de uma literatura mundial é que arte global, e, em nosso caso, cinema global, certamente não diz respeito a uma escola ou movimento, nem apenas é um conjunto de obras, “uma soma de todas as literaturas nacionais” (GUILLÉN, 1993, p. 38), nem “um objeto, é um problema, e um problema que demanda um novo método crítico” (MORETTI, 2004, p. 149), uma outra forma de olhar.

Por sua vez, a discussão sobre *world music* pode contribuir para avançarmos um pouco mais, ao chamar a atenção para uma peculiaridade também presente no conceito de *world cinema*. Se o rótulo de *world music*, num primeiro momento, dentro da indústria fonográfica norte-americana, significou um reconhecimento de um mercado para músicas não faladas em inglês e uma abertura para outros estilos não vinculados à cultura *pop* norte-americana, o risco da expressão parecia o de configurar um gueto que aglutinava estilos muito diversos sob um vago sinal de alteridade exótica.

Também a expressão *world cinema*, utilizada em escolas de cinema no mundo anglo-saxão, parece criar, sem uma maior consistência conceitual, um saco de gatos para todas as cinematografias que não sejam euro-norte-americanas e/ou não faladas em inglês, assim como *world literature* tem sido utilizada da mesma forma dentro dos departamentos de estudos literários. (DAMSROCH, 2003, p. 282). A expressão *world cinema* seria “análoga a *world music* e a *world literature* ao serem categorias criadas no mundo ocidental para se referir a produtos culturais e práticas que são, sobretudo, não-ocidentais” (DENNISON & LIM, 2006, p. 1).

Uma primeira discussão sobre um cinema global parece levar-nos a pontos que não contemplamos até agora: os circuitos de produção e distribuição

de produtos culturais e obras artísticas. Como nas polêmicas que envolvem a *world music*, sobretudo nas colaborações de *pop stars* anglófonos com músicos do mundo inteiro, como nos conhecidos e debatidos casos de Paul Simon, Peter Gabriel, David Byrne e Sting, para mencionar apenas alguns, seria pobre referir-se a um cinema global como mera decorrência da realização de um filme com equipe técnica e elenco de vários países, visto que Hollywood, já nos anos 1920, atraía profissionais dos mais diferentes países, desde que se integrassem aos seus modos de produção.

Pensar uma arte global como “modo de circulação e leitura, um modo que é tanto aplicável a trabalhos individuais como a conjuntos de materiais disponíveis para a leitura de clássicos estabelecidos como novas descobertas”, certamente é um avanço, mas precisamos ir mais longe para utilizar o conceito de arte global, dentro da singularidade histórica que emerge no contexto do capitalismo tardio, e diga respeito não só a “trabalhos artísticos que circulem para além de sua cultura original, seja em tradução ou em sua língua original”, de autores que podem ter seus livros, poucos anos depois de suas publicações, traduzidos em outras línguas, e encontrar um público que pode até ser superior ao de sua cultura nacional original (DAMSROCH, 2003, p. 5, 4, 18).

No caso do cinema, ainda que seja importante reconhecer as condições de distribuição e, acrescentaria, mesmo de produção, que possam viabilizar filmes com equipes de vários países e que atinjam, eventualmente, milhões de espectadores pelo mundo afora, sem deixar de criar uma nova tensão em artistas ao desejarem atingir um público internacional, mesmo com os riscos de autoexotização para conseguir reconhecimento global (DENNISON & LIM, 2006, p. 3), isto também não nos parece suficiente para construir a ideia de um cinema global.

Para pensar um cinema global, distanciei-me do mero exotismo ou de fenômenos estritamente culturais que fazem da arte apenas um produto de acesso fácil e rápido a outras realidades e lugares, próximos ao turismo, para ser consumido antes e durante viagens ou para se viajar sem sair do conforto

de nossas casas, na esteira de feiras universais que tiveram tanta popularidade desde o fim do século XIX, até a construção de parques temáticos em que ícones e imagens de culturas são sintetizados em seus aspectos mais conhecidos. Procurei trabalhos mais singulares de um ponto de vista estético, em que a experiência da globalização se configurasse como cotidiano, memória, afeto, traduzida, interpretada, não só como tema, mas como questão indissociável à sua fatura, dentro de uma rede multidirecional, próxima às discussões trazidas por Negri e Hardt, sob a égide do “Império”, que desconstrói categorias como 1º/3º mundo, e, por extensão, a teoria dos três cinemas ou dicotomias como *mainstream/* independente. O cinema global seria, portanto, mais uma estrutura rizomática, se quisermos seguir uma abordagem deleuziana, aliás fundamental para a noção de império como rede, em contraponto a estruturas axiais que configurariam os cinemas nacionais, com seus próprios e específicos passados, presentes e futuros. Enquanto estrutura rizomática, o cinema global estaria mais perto de um “atlas”, um “mapa” (ANDREW, 2006) ou ainda de constelações de múltiplas possibilidades de configuração, constituindo-se em “um método, uma maneira de atravessar a história do cinema de acordo com ondas de filmes relevantes e movimentos, criando geografias flexíveis” (NAGIB, 2006, p. 35).

Seria importante, contudo, não esquecermos a dimensão política e anti-homogeneizante das discussões em torno de um terceiro cinema, ainda que não necessariamente para repetirmos seu conteúdo revolucionário, nos termos dos anos 1960, mas para evitarmos usar a expressão cinema global apenas como uma categoria no universo do consumo e da indústria de entretenimento, ou como um instrumento neoliberal que sufocaria especificidades ao desqualificar qualquer construto nacional, notadamente dos países com economias mais frágeis. Essa constatação também não é suficiente para construir o cinema global como instrumento de abertura a práticas e objetos de outras culturas. Encontro essa preocupação traduzida, de forma mais complexa e rica, menos no debate crítico e teórico, mas, sobretudo, em alguns filmes, como veremos mais adiante, enfatizando em especial, a encenação do espaço e os personagens.

De início, poderíamos pensar em duas alternativas para um filme global, o qual, não podendo naturalmente acontecer no mundo inteiro, ocorresse em uma diversidade de lugares, feito por uma equipe que transitasse por vários continentes e países, ou que reconstituísse em estúdio essa experiência de viagem. Ou ainda, um filme que, mesmo filmado em um mesmo local, enfatizasse como esse lugar é marcado pela presença de referências de outras culturas, seja pela migração, seja pelos meios de comunicação de massa. No interior dessas possibilidades, gostaria de discutir não simplesmente miscigenações, hibridismos, interculturalidades, mas como o mundo aparece não apenas como sinônimo do distante, do outro, da alteridade, mas como uma construção inclusiva, não dicotômica. Enfim, o que quer que o cinema global ou mundial seja, gostaria de discutir como o mundo pode ser encenado, quem pode falar sobre ele e como ele se configura como um desafio estético.

Um ponto de partida podem ser as três categorias que Martin Roberts (1998, p. 66-67) identifica de um imaginário global no cinema euro-norte-americano. Primeiro, ele identifica os filmes de exploração global (*global exploitation film*), como *Mondo cane* (1963), marcados por uma perspectiva carnavalesca, exotizante, colonialista, na medida em que apresenta um mundo caótico relacionado à retirada da civilização construída pelos europeus. Em seguida, o autor chama de globalismo de *coffee-table* filmes como *Koyaanisqatsi* (1982) e *Powaqqatsi* (1988), de Godfrey Reggio, ou *Baraka* (1992), de Ron Fricke, e é neste último que Martin Roberts vai se deter no seu artigo. Esses filmes compartilham uma certa perspectiva humanista, com ecos holistas e ecológicos, feitos sem falas nem diálogos, com uma trilha sonora predominantemente instrumental e onipresente, justapondo imagens de diferentes culturas e países, enfocando paisagens monumentais e espetaculares da natureza e dos espaços urbanos, privilegiando rituais religiosos, multidões nas ruas, pessoas trabalhando, sem se deter em um personagem individual a não ser em rápidos *closes*, encenando uma espécie de cotidiano global.

Por fim, Roberts aponta para um terceiro imaginário que ele chama de “cosmopolitismo conspícuo de uma vanguarda internacional”, destacando

filmes como *Até o fim do mundo* (1991), de Wim Wenders, *Noite sobre a Terra* (1991), de Jim Jarmusch e *Sans soleil* (1982), de Chris Marker. Roberts (1998, p. 66) também menciona Werner Herzog, Ottinger, Aki e Mika Kaurismäki, que realizariam “uma observação sardônica e distanciada da ordem mundial crescentemente transnacional e da cultura a ela associada”, constituindo-se – eles e seus personagens –, de forma autoconsciente, em “nômades” e “descendentes pós-modernos do *flâneur* de Baudelaire, cosmopolitas desenraizados fazendo seu caminho pelo globo à procura do sempre novo e diferente”, para quem

o turismo, lugares turísticos e mesmo os turistas são tipicamente alvos de desdém ou sátira, mesmo que os cineastas e protagonistas não sejam menos turistas do que quaisquer outros. O que talvez seja mais memorável sobre filmes desse tipo é o seu culto do cosmopolitismo, acompanhado de um desprezo pelo paroquialismo do nacional.

É esse imaginário, que Roberts não desenvolve em seu artigo, que gostaríamos de explorar, mencionando outros filmes, feitos depois da publicação do artigo, como *Flerte* (1995), de Hal Hartley, *O intruso* (2004), de Claire Denis; ou feitos por cineastas que não são originários da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos, como *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de Marcelo Marzagão, *O mundo* (2004), de Jia Zhang-Ke e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, que talvez ampliem ou modifiquem o quadro apresentado por Roberts.

Para vermos com mais detalhes essa possibilidade é que vamos tentar entender como o mundo é pensado pelo cinema. Alguns filmes contam histórias simultâneas em várias partes do globo, como o recente *Babel*, em que, a partir da circulação de uma espingarda nas mãos de vários personagens, a narrativa transita pelos Estados Unidos, México, Marrocos e Japão; ou em *Noite sobre a Terra*, que conta histórias passadas dentro de um táxi numa mesma noite em cinco cidades diferentes. De certa forma, esses filmes são herdeiros dos trabalhos

que, pelo menos desde os anos 1920, tentam apresentar o cotidiano da cidade por uma justaposição de histórias paralelas. Nossa escolha, contudo, foi para dois filmes que usam outros recursos: um *road movie* global e um filme em que se viaja pelo mundo sem sair do lugar. Nossa primeira parada será *Até o fim do mundo*.

Desde o início de sua carreira, Wim Wenders tem uma obsessão por personagens em trânsito, em busca de uma casa, de uma pessoa ou simplesmente, à deriva. *Até o fim do mundo* é seu filme mais ambicioso em termos de produção e custos, rodado em doze países e que leva o nomadismo de seus personagens a atravessarem a Europa, Ásia, Estados Unidos até chegarem ao interior da Austrália. Não se trata mais de transitar por uma cidade, um país ou continente, mas pelo mundo todo. Este mais do que um cenário é um espaço que não encarna mais um mal-estar diante do passado alemão, nem as relações ambíguas com a cultura norte-americana. Esse novo sentimento, essa nova posição é definida pelo próprio Wenders (2001, p. 292) como “cosmopolita”.

Na primeira parte do filme, é o dinheiro de um assalto e o uso de cartões de créditos que possibilitam a vários dos seus personagens se moverem numa viagem em que as grandes cidades parecem umas vizinhas às outras, bairros de um mesma megalópole global, sem fronteiras. A viagem parece ser tão instantânea quanto as conexões pelos meios de comunicação. O assalto reúne estilhaços de um enredo de filmes policiais, incluindo um personagem-detetive (Rüdiger Vogler), mas a intenção é menos criar suspense do que uma conexão entre os vários espaços que são percorridos. As cidades, em grande maioria europeias, aparecem sob o signo do excesso de movimento, da informação e da imagem. Pouco a pouco percebemos que é disso que se trata, uma discussão sobre o olhar e a imagem, questão recorrente nos filmes de Wenders. Sam Farber (William Hurt) é um cientista que percorre o mundo para gravar imagens de sua família, espalhada pelo mundo para que Edith (Jeanne Moreau), sua mãe cega, a partir de uma máquina criada por Henry Farber, seu pai (Max von Sydow) possa ver. Só que o aparelho, uma espécie de câmera cinematográfica, cansa os olhos e retira a visão de quem o grava. O filme retoma um posicionamento ético de Wenders

de que o excesso de imagens, o excesso do desejo de ver leva à cegueira real ou metafórica. Não é à toa que Sam Farber se restabelece num pequeno povoado do Japão, onde ervas medicinais são utilizadas sobre seus olhos. Como se a cura para o excesso de imagens, excesso de mundo, estivesse na pausa, no recolhimento, no local isolado ou, até mesmo, na escrita.

A reaparição do local surge de forma ambígua no próprio filme. Se a pequena cidade japonesa é o lugar da cura para Sam Faber; o fim da viagem é no interior da Austrália, em meio ao deserto, onde o laboratório de Henry Farber desenvolveu as pesquisas para criar a máquina que possibilita que os cegos vejam. O pai, cientista famoso, fugiu dos Estados Unidos com sua família para evitar que seu aparelho fosse usado para fins militares e por grandes corporações. Para ele, o local é apenas o lugar que possibilita isolamento desde que tenha condições de trabalho, pouco refletindo sobre os custos que tal empreitada tem para sua própria família ou o impacto sobre a comunidade local de aborígenes. Ele encarna, através da figura do cientista, um saber que não vê os outros, cego para outras formas de conhecimento.

O fim do mundo é, mais do que num sentido pejorativo, um espaço perdido, distante de tudo, cada vez mais difícil de ser encontrado devido ao impacto dos meios de comunicação de massa e de transporte, bem como às tecnologias a eles associados; o fim do mundo aparece, de uma outra forma, quando, pela metade do filme, devido à queda de um satélite, anunciada desde o início, todas as máquinas param de funcionar em decorrência da falta de eletricidade. Carros parados, computadores e telefones desligados pelo mundo todo. Seria o fim do mundo, já que os personagens só sabem do que está próximo fisicamente e geograficamente a eles? Ou fim de um mundo tecnológico, tal como foi-se configurando a partir da segunda metade do século XIX?

As comunicações são restabelecidas, mas as pesquisas de Henry Farber caminham para uma outra direção, não só para fazer ver os cegos, mas tornar visíveis os sonhos, traduzidos em imagens digitalizadas, revelando o que poderia

ser o mais privado, oculto. É nesse momento que os assistentes aborígenes de Henry Farber abandonam o laboratório, contrários ao vasculhamento do mundo interior, enquanto os personagens que restaram ficam cada vez mais obcecados em verem seus próprios sonhos, fechados no seu próprio mundo, cegos para o mundo.

Tempos depois, num dos finais mais redentores e afirmativos nos filmes de Wim Wenders, Claire (Solveig Dommartin), a namorada de Sam Farber, aparece envolvida em uma quase aura de luz. Militante ecológica, viajando ao redor da Terra, cuidando do planeta, em claro contraponto com sua situação no início do filme, perdida, acordando em lugares que não reconhecia, como numa sucessão de pesadelos e desencontros. É o aniversário dela, quando recebe parabéns de vários dos personagens, a partir de telas que aparecem na nave que circula ao redor da Terra. Não se trata de um final feliz para o casal de protagonistas, mas a celebração das possibilidades de encontros e afetos via tecnologia. Uma aposta:

Eu amo olhar para utopias positivas. Mesmo se elas são algumas vezes terrivelmente ingênuas, eu ainda acho que elas são mais produtivas do que distopias. Não tenho nenhum interesse em visões sombrias do futuro. O fim do mundo é um lugar-comum hoje em dia. Não se pode fazer nada com isso. Toda essa conversa de *no future* me entedia enormemente (WENDERS, 2001, p. 295).

Essa aposta, não é desnecessário frisar, passa pelo cosmopolitismo, claramente definido como uma atitude existencial e ética, mas longe de um distanciamento irresponsável, privilegiado e prerrogativa de elites culturais.

Talvez a questão que mais nos fica do filme é se seria possível falar de um cotidiano global, fora dessa perspectiva utópica apontada por Wenders, um cotidiano não marcado pelo tom grandiloquente, pelo *tour de force* (e pela produção) que faz com que os personagens de *Até o fim do mundo* atravessem o globo, ao mesmo tempo em que um satélite, esse olhar que transita no espaço,

em enorme velocidade, está caindo para este mundo concreto e material. Se, em *As asas do desejo* (1987), o filme anterior de Wim Wenders, os anjos ainda creem neste mundo material e concreto como possibilidade poética e por ele abdicam de sua condição eterna, em *Até o fim do mundo*, os personagens parecem ficar suspensos nos fluxos comunicacionais, ou neles e por eles encontrando seu espaço de encontro, seu lugar de pertencimento, talvez sua comunidade. Em *Até o fim do mundo*, Wenders parece apostar na potência de um cosmopolitismo redefinido pela tecnologia, mas não submetido aos seus excessos.

Para pensarmos essa descida à Terra ou para olharmos com uma outra visão menos luminosa do que a de Wenders, um outro cosmopolitismo, falado de um outro lugar, talvez devamos aceitar um pouco o desafio de Ernst Bloch (*apud*: GROB, 1997, p. 191) e seguirmos para *The world* (2004), de Jia Zhang-Ke:

As coisas à margem estão começando a desempenhar crescentemente um papel importante. Devemos prestar atenção às pequenas coisas, olhá-las mais de perto. O curioso e o estranho frequentemente nos falam mais. Certas coisas só podem ser expressas em tais histórias, e não em estilo épico, grandioso.

O mundo, no filme de Jia Zhang-Ke, é o nome de um parque temático situado em Pequim, onde monumentos dos mais conhecidos aparecem ali em escala reduzida como a Torre Eiffel, as pirâmides do Egito, o sul de Manhattan, contando ainda com as torres gêmeas do World Trade Center, nas palavras orgulhosas de um guia, e, ainda, o Big Ben, a torre inclinada de Pisa, o Taj Mahal, o Vaticano e o Parthenon. Novamente, as imagens representativas do mundo vêm sobretudo de uma tradição ocidental, catapultadas pelo turismo de massa como lugares de desejo. O parque é atravessado por uma espécie de trem que “passa pelos mais diferentes países” em quinze minutos. Os próprios personagens usam, mais de uma vez, a expressão “ir para Índia”, “ir para o Japão”, ao cruzar

os monumentos do parque. Tudo isto já aparece traduzido nos *slogans*: “veja o mundo sem precisar sair de Pequim”, ou “dê-nos um dia e mostraremos o mundo”.

Mas que mundo é esse que nos será apresentado? Diferente do *road movie*, de Wenders, que transita por continentes e países, no filme de Jia Zhang-Ke, não são sequer os visitantes que são enfocados, mas os que trabalham no parque, em especial, as moças, que realizam uma espécie de *show* musical celebrador de várias culturas do mundo, e os vigias do parque, em suma, trabalhadores não especializados, originários de pequenas cidades, para quem sua maior viagem, até então, parece ter sido a que fizeram de suas cidades de origem para Pequim. Trabalhadores que têm mesmo severas restrições para sair de seu país, como aparece retratado por uma das personagens que consegue o visto após vários anos que seu marido saiu de forma ilegal. Parece mais fácil para o estrangeiro entrar em Pequim, como vemos pelas mulheres russas trazidas para trabalhar no parque temático, numa situação ambígua que parece sugerir o tráfico de mulheres.

O mundo, no filme, não é o alvo de uma crítica social simplista, apenas o lado não mostrado pelo caráter ascético, monumental e pasteurizado dos monumentos transformado em cenário e imagem. Sem ser a apoteose festiva do mundo do simulacro, encenada por Coppola numa Las Vegas repleta de néon em plena comemoração de 4 de julho, em *O fundo do coração* (1982), o parque é também uma possibilidade de uma vida melhor para os seus empregados, é espaço de encontro e de sociabilidade, uma paisagem transcultural bem particular, em que as imagens midiáticas do mundo ganham três dimensões e viram lugares por onde se caminha, trabalha e habita. A ênfase, longe do tom aventureiro de Wim Wenders, muda para o dia a dia, o dinheiro contado, economizado, os pequenos problemas amorosos e familiares, nada de muito épico ou grandioso, nem nos fatos nem nos personagens. O tom é melancólico, em modo menor, mas ainda há uma aposta, no fim do filme, quando supostamente o casal protagonista, formado pela dançarina Tao (Tao Zhao) e pelo vigia Taisheng (Taisheng Chen), morre, devido a um vazamento de gás, enquanto estava dormindo. Uma amarga aposta metafísica diante de um cotidiano empobrecido? Certamente, não se trata

mais do tom bressoniano de seus outros filmes, fascinado por jovens deixados um pouco à margem do desenvolvimento econômico chinês, com dificuldade de se integrarem no mundo do trabalho, como em *Xiao Wu* (ou *Pickpocket*) (1998) e *Prazeres desconhecidos* (2002). Com *O mundo*, Jia Zhang-Ke fez talvez o seu filme mais ambicioso. Pela primeira vez, ele contou com apoio de uma produtora estatal, que possibilitaria sua melhor exibição na China, bem como contou com recursos japoneses (da companhia de Takeshi Kitano) e franceses. Mas também há modificações formais. Os cortes diminuem a duração dos planos, em que se alternam os poucos espaços íntimos empobrecidos e os planos gerais de Pequim e do parque. A bela fotografia de Yu Lik-wai contrapõe a grandiosidade dos espaços, dos canteiros de obras, das vastas *highways* vazias de noite, à precariedade e insegurança da vida de seus personagens, contraposição que Jia Zhang-Ke continuará explorando em *Em busca da vida* (*Still life*, 2006). O uso de uma trilha sonora (pela primeira vez em seus filmes) com marcas eletrônicas feitas por Giong Lim, acentua o distanciamento de uma certa *secura* e aspereza de seus filmes, até então marcados por longos planos, pouco estetizados, apenas com som diegético, procedimentos explorados ao máximo em *Plataforma* (2000), antiépico histórico que acompanha um grupo de jovens pertencentes a uma trupe teatral, andando por pequenas cidades da China. Também o uso de elementos de animação, em particular quando os personagens falam pelo celular, acentua a rapidez dos meios de comunicação associada aos meios de transportes, encenando a rapidez do contato por personagens que flutuam, voam, a um passo de se perderem, em meio ao mundo de cenários que habitam, como bem fala Tao (Tao Zhao), encerrada por todo um dia dentro de um avião que faz voos simulados, quando diz temer virar um “fantasma”. Essa expressão não é à toa. Os personagens buscam conquistar um espaço, um lugar na sociedade, mas se misturam na massa anônima de trabalhadores não qualificados, pressionados para enviarem dinheiro para suas famílias e, ao mesmo tempo, procurando construir suas novas vidas, na fronteira da ilegalidade, em que os salários são compensados pelo mercado negro, roubo e prostituição. Os próprios afetos aparecem marcados sob essa sombra fantasmal, caracterizada pela incerteza e fugacidade, encenadas tanto pela amizade entre Tao e a russa Anna (Allá Shcherbakova), que se desenvolve mesmo sem falarem

uma língua em comum, ou pelo encontro que Tao tem com o ex-namorado (Jin Dong Liang), quando ele a visita, indo a caminho de Ulan Bator, na Mongólia, onde parece só resistir uma vaga lembrança do passado. Ou, ainda, na personagem da estilista Qun (Yi-qun Wang) com quem Taisheng começa a se envolver, mas cuja relação é interrompida pela concessão de visto para ela ir encontrar o marido, imigrante ilegal, em Paris, após dez anos que não o via. Em meio aos personagens que passam, Tao, em determinado momento, diz não conhecer ninguém que tenha andado de avião, nem entende quando pega um passaporte para ver. Sua sensação de instabilidade se dá sem precisar viajar fisicamente. São as imagens e pessoas que passam por ela.

Agora, talvez o final assuma um outro sentido. Quando Tao e seu namorado Taisheng, vítimas de um vazamento de gás, são encontrados possivelmente mortos, a tela escurece e ouvimos duas vozes falando, as últimas do filme. Ela pergunta: “Estamos mortos?” Ele responde: “Isto é apenas o começo”. Sem pretensões a alegorias fáceis, parece que tudo o que foi apresentado se intensifica, sem sabermos exatamente para onde, com que consequências.

Também no cinema brasileiro, estamos só começando a falar do mundo, como em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Marzagão, história do século XX, delicada colagem, viagem por imagens que sintetizam em alguns momentos e algumas palavras escritas sobre a tela, como é expresso no próprio filme, grandes histórias de pessoas comuns, pequenas histórias de grandes homens, guiada pela melancólica trilha sonora de Wim Mertens, que termina num cemitério, em algum lugar do Brasil, em cuja entrada está o belo título do filme, resposta do cineasta aos versos de Maiakovski: “Dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz”, citados, ao mesmo tempo em que vemos, na tela, Buster Keaton, sério, sereno, sendo levado por um trem pelo lado de fora, para onde, para que caminhos?

Não se trata de representar o mundo, mas de buscar formas de habitá-lo. Estamos, de fato, só começando. Nem periferia. Nem centro. O mundo. Nós que aqui estamos por vós esperamos.

Referências bibliográficas

ANDREW, Dudley. "An atlas of world cinema". In: DENNISON, Stephanie & LIM, Song Hwee (org.). *Remapping world cinema*. London: Wallflower, 2006.

DAMSROCH, David. *What is world literature?*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

DENNISON, Stephanie & LIM, Song Hwee. "Situating world cinema as a theoretical problem". In: DENNISON, Stephanie & LIM, Song Hwee (org.). *Remapping world cinema*. London: Wallflower, 2006.

GOETHE, Johann von. *Conversações com Eckermann*. Lisboa: Vega, s.d.

GROB, Norbert. "Life sneaks out of stories: until the end of the world". In: COOK, Roger & GEMÜNDEN, Gerd (org.). *The cinema of Wim Wenders*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

GUILLÉN, Claudio. *The challenge of comparative literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MORETTI, Franco. "Conjectures on world literature". In: PRENDERGAST, Christopher (org.). *Debating world literature*. London-New York: Verso, 2004.

NAGIB, Lúcia. "Towards a positive definition of world cinema". In: DENNISON, Stephanie & LIM, Song Hwee (org.). *Remapping world cinema*. London: Wallflower, 2006.

ROBERTS, Martin. "Baraka: the world cinema and global culture industry". *Cinema Journal*, ano 37, nº 3, primavera 1998.

WENDERS, Wim. *On film: essays and conversations*. London: Faber & Faber, 2001.

Etnicidade e migração: representação e negociação da interculturalidade no cinema contemporâneo

Sofia Zanforlin (UFRJ, doutoranda)

Na esteira das transformações motivadas pela globalização, o tema da migração figura como um dos mais contundentes e sensíveis da contemporaneidade. Não é preciso mais lembrar que a transnacionalização da economia acelerou indubitavelmente as trocas econômicas e midiáticas globais, assim como dos fluxos migratórios, que partem não apenas em busca de melhores condições de trabalho, mas também de pertencimento num mundo de consumo e bem-estar alimentados pelo mercado.

Segundo Abdelmalek Sayad (1998, p. 55), é pela dimensão econômica que se define a condição de imigrante, pelo estatuto do trabalho que ele se legitima. Além de se constituir como uma força de trabalho, esta permanece, dissimuladamente, encenada pelo viés do provisório, da temporalidade, do trânsito:

Afinal, um imigrante só tem razão de ser no modo provisório e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, para aquilo que se precisa dele e lá onde se precisa dele.

Se, no passado, era a expansão econômica que explicava a imigração como força de trabalho, na contemporaneidade é a globalização, e os fenômenos que ela incorpora, que se constitui como contexto em que se re-atualizam as condições de busca por emprego, reconhecimento, inclusões.

Por muito tempo, a expressão “terceiro mundo” foi usada para designar as nações colonizadas, descolonizadas ou neocolonizadas, cujas semelhanças situavam-se em torno de uma dominação e um descompasso estrutural, tanto sob parâmetros econômicos como raciais (os não brancos) e geográficos (oriente e sul), em relação aos correlatos do “primeiro mundo” capitalista (Europa, Estados Unidos, Japão e Austrália) e o “segundo mundo” socialista. A expressão sofreu inúmeras críticas por não dar conta das peculiaridades e das sutilezas, históricas e estruturais, que distinguem toda a diversidade de nações que eram enquadradas a partir dessa terminologia: “A teoria dos três mundos não apenas mascara heterogeneidades, mas esconde contradições, passa ao largo de diferenças e obscurece semelhanças” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 57). As críticas, que partiam de autores como Aijaz Ahmad, Shiva Naipul, Gayatri Spivak, por exemplo, repercutem para o enfraquecimento do emprego do termo, que também passa a ser gradualmente eclipsado com a ascensão da teoria pós-colonial como “alternativa periférica”.

O contexto pós-colonial, a despeito das críticas que esse termo invoca, traz à tona intelectuais, escritores e cineastas interessados em discutir as novas formas de pertencimento, cultura, política e religião, nos múltiplos cenários de dominação colonial e cuja mão de obra imigrante se caracteriza como um dos efeitos da experiência daqueles que vivem/viveram situações de subalternidade e exploração. Surge então uma nova pauta, na qual as discussões passam a se situar em torno do hibridismo, da etnicidade, chamando atenção para os debates sobre racismo, preconceito e estereótipos.

No entanto, das diversas críticas que o pós-colonial invoca, o distanciamento político da análise das relações de poder e desigualdade recai principalmente

quando não adentra na análise das condições ou possibilidades de transformação reais que o conceito de “hibridismo” pode influenciar no conjunto da sociedade. Ou seja, não basta admitir as potencialidades de troca da simples presença do imigrante se este não for problematizado nas condições de desigualdade, cerceamento de direitos e acessos, e das ambivalências resultantes das lutas por reconhecimento, visibilidade/ invisibilidade.

Por sua vez, as discussões em torno do multiculturalismo repercutiram uma série de contradições presentes na acepção do termo, que surgem a partir de sua raiz norte-americana e da tendência em compartimentar as diferenças culturais e étnicas, reforçando suas fronteiras pela promoção de políticas do “respeito”. Na tentativa de ressignificar o conceito, alguns autores vêm trabalhando com a possibilidade de problematizar o próprio sentido de “multiculturalismo”. Kellner (2001), por exemplo, advoga o termo “multiculturalismo crítico”, onde o foco estaria voltado para a análise das relações de dominação e opressão, do modo de funcionamento dos estereótipos e da resistência dos grupos estigmatizados a representações dominantes.

Shohat e Stam (2006, p. 86) propõem que o multiculturalismo não deve possuir uma essência, mas indicar um debate, no sentido de exigir uma reestruturação e uma nova conceitualização para uma crítica mais radical das relações de poder. Os autores trabalham com a noção de multiculturalismo policêntrico ou radical, uma vez que acreditam que a abordagem apropriada às questões que envolvem raça, colonialismo e diversidade devem ser discutidas de maneira integrada às comunidades, sociedades e nações, pois que estas não existem de modo autônomo, “mas numa teia densa de relações”.

Shohat e Stam (2006, p. 88) apontam ainda para as possibilidades enriquecedoras do multiculturalismo em sua versão policêntrica, uma vez que, ao enxergar as identidades como “múltiplas, instáveis situadas historicamente, produtos de diferenciações contínuas e identificações polimórficas”, abrir-se-ia caminho para construções baseadas mais em identidades e desejos de políticas

comuns: “O policentrismo é, portanto, recíproco e dialógico, vê todo ato de troca verbal ou cultural como algo que acontece entre indivíduos e comunidades permeáveis e mutáveis”.

É nesse caminho que Canclini (2005, p. 17) se refere ao conceito de interculturalidade, como uma solução à despolitização do multiculturalismo e sua dita inclinação segregadora – “justaposição de etnias ou grupos em uma cidade ou nação” – uma vez que o prefixo traz em sua significação a noção de troca e negociação, testando os limites da convivência das diferenças, das lutas pelos direitos políticos, culturais, trabalhistas, e, no que se refere diretamente à comunicação e à cultura, à luta pela representação:

a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos.

Por outro lado, Canclini aponta para o surgimento de uma nova nomenclatura que se traduziria numa nova forma de atuação sobre as políticas sociais: o debate agora se situa em torno das noções de inclusão e conexão num mundo cada vez mais dependente de conexões e interseções. Dessa forma, a proposta intercultural atualiza o debate no sentido de pensar o mundo com “hegemonias dispersas” (APPADURAI, 2004) e pensa as sociedades a partir da mudança de “problemática da diferença e da desigualdade para inclusão/exclusão”, num mundo onde os indivíduos estão inseridos numa lógica muito mais fluida de pertencimentos diversos. O espaço intercultural seria, portanto, consagrado ao debate das ações efetivas na realização de políticas voltadas para a necessidade de enxergar as diferenças e seus potenciais conflitos e alianças.

O debate suscitado por Canclini adquire premência quando se observa o recrudescimento do tom preconceituoso dos discursos sobre migração, notadamente pelos governos de países europeus, bem como o norte-americano, e ações que visam ao fechamento de fronteiras, à violência e repressão aos imigrantes e trabalhadores ilegais e a um aumento de refugiados em busca de condições de sobrevivência em países cada vez menos dispostos a recebê-los. Nesse contexto, a ameaça do “Outro” transforma-se na escusa necessária para políticas de governo rígidas e representações cada vez mais ensandecidas da alteridade.

O cinema contemporâneo, no entanto, tem debatido as condições dos imigrantes numa realidade cada vez mais inexorável, podendo ser destacadas obras como *Pão e rosas* (Ken Loach, 2000), *Neste mundo* (Michael Winterbottom, 2003), *Coisas belas e sujas* (Stephen Frears, 2003), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) e *Um dia sem mexicanos* (Sergio Arau, 2004).

A despeito da cronologia, os filmes foram selecionados a partir de um possível diálogo entre suas temáticas, que se aproximam pelo debate das questões sobre imigração, do trabalho ilegal, da luta por reconhecimento, pertencimento, acesso e visibilidade. Em sua maioria, os personagens são migrantes que buscam trabalho, documentação e ascensão social, centrados em dois países, Inglaterra e Estados Unidos. Em *Neste mundo*, além de desestabilizar a fronteira entre gêneros, uma vez que o filme realiza uma mistura entre a linguagem documental e a ficção, podemos observar o funcionamento das redes ilegais de imigração e tráfico de pessoas.

Jamal e Enayat, refugiados afegãos no Paquistão, partem em rota terrestre, através de conexões de redes de trânsito de imigração ilegal, sendo Londres o destino desejado. Apenas Jamal consegue chegar à cidade, Enayat morre dentro de um container de navio a caminho da Itália, entre outros passageiros que têm o mesmo fim. A rota se inicia no Paquistão, passa pelo Irã, segue para a Turquia, onde trabalham escondidos em um cutelaria, até a viagem de navio a Trieste, na Itália. Sozinho, Jamal mendiga nessa cidade, conseguindo ir de trem para a França

depois de furtar uma bolsa com dinheiro, e só após a chegada à França, viaja escondido num caminhão até Londres. Depois de cruzar cinco países e perder o amigo durante a viagem, Jamal vai trabalhar na cozinha de um restaurante, tendo seu pedido de asilo negado, sendo, por isso, obrigado a deixar a Grã Bretanha antes dos dezoito anos.

O filme, que flerta com o documental como linguagem narrativa, expõe os perigos, a fragilidade e a vulnerabilidade daqueles que procuram as redes de imigração como meio de realizar o desejo de uma vida melhor num país desenvolvido. As redes ilegais de imigração constituem-se como uma realidade para aqueles que não conseguem meios legais de entrada nos países europeus e nos Estados Unidos, onde existem controles cada vez mais excessivos e rigorosos na fiscalização de suas fronteiras, e garantem a movimentação de dinheiro em torno da precária administração e funcionamento dessas rotas. Jamal e Enayat perdem o dinheiro que pagaram ao chegar ao Irã e são pegos em fiscalização da polícia local, tendo de desembolsar nova quantia para a mesma pessoa que antes lhes havia garantido a rota. Além das rotas ilegais de imigração, os destinos são escolhidos pela presença de alguém que irá garantir o acolhimento do imigrante no novo cenário, Jamal possui um contato em Londres, um primo. Ao chegar à cidade, ele passa a frequentar a mesquita, lugar de sociabilidade e construção de novas redes de troca de trabalho e informação.

Em *Coisas belas e sujas*, já não são as rotas o foco da narrativa, mas a miscelânea de imigrantes estabelecidos fragilmente em Londres, negociando permanências e até novos destinos. “Resgato os esquecidos pelo sistema”, é a frase que Okwe, médico, fugitivo nigeriano, diz a um dos passageiros a quem busca no aeroporto. Motorista de táxi durante o dia, Okwe é também recepcionista do Baltic Hotel durante a noite. O hotel, administrado pelo senhor Sneaky, um espanhol, serve de local para cirurgias clandestinas de retiradas de rins de pessoas que vêm em busca de documentação legalizada. Um rim por um passaporte europeu. O hotel é o cenário principal da trama do filme, onde também se encontram o porteiro russo Ivan, a camareira, amiga de Okwe,

Senay, turca em busca de asilo na Inglaterra e ainda, Guo Yi, legista, amigo de Okwe, o único em situação legal como refugiado chinês.

Em situação diferente do contexto anterior, aqui percebemos a vivência obscura de pessoas que passam pelas mais diversas situações em busca de trabalho, documentos, sonhos. Senay, apesar de buscar asilo em Londres, quer ir para Nova Iorque, onde tem uma prima, alimentando o sonho de se deparar com árvores nevadas iluminadas por luzes que piscam e guardas circulando em cavalos brancos. Os outros parecem apenas preocupados em garantir o dia a dia caótico, fugir de um passado de sofrimento e injustiça. Ao retirar o rim do gerente espanhol, ao invés do de Senay, Okwe, em resposta à pessoa encarregada de fazer a captação do órgão no hotel, que estranha o fato de nunca tê-los visto – “Como é que nunca vi vocês antes?” – diz: “Porque somos gente que vocês não veem. Nós dirigimos seus táxis, limpamos seus quartos e chupamos seus paus”.

Além de abordar as rotas de imigração entre México e Estados Unidos, *Pão e rosas* desvenda a dependência da mão de obra latina no mercado de trabalho norte-americano, mão de obra esta que se constitui, cada vez mais, como imprescindível. O filme relata a experiência da politização das causas trabalhistas entre empresas prestadoras de serviço, cuja mão de obra ilegal é majoritária, e sindicatos que, ao menos discursivamente, tentam buscar reconhecimento e direitos para esses trabalhadores. Há também o desenlace de redes de imigração, bem como a ameaça da fiscalização para que os trabalhadores desistam da filiação ao sindicato. “Já te disse a minha teoria sobre esses uniformes? Eles nos tornam invisíveis”, diz Ruben – faxineiro da companhia Angel, ganhador de uma bolsa de estudos para uma faculdade de Direito em Los Angeles – a Maya recém-chegada do México. A tensão entre ilegalidade, invisibilidade e a busca por reconhecimento e direitos é o principal debate levantado pelo filme, que revela a questão fundamental que permeia a relação entre o imigrante ilegal e a sociedade a quem ele serve.

A situação dos imigrantes latinos nos Estados Unidos é elevada ao paroxismo pelo filme *Um dia sem mexicanos*, em que cidades se transformam em um grande

caos quando mexicanos desaparecem por alguns dias. De maneira debochada, cínica, a ideia do filme parece ser mais contundente do que sua linguagem revela, ao denunciar a relação de dependência em que vive a sociedade legalizada em relação aos ilegais, da exploração de mão de obra barata e desqualificada que alimenta uma sociedade consumista e desigual, porém pintada com as cores do sucesso, da liberdade, do empreendedorismo e da diversidade.

Por fim, *Babel* conta três histórias passadas em temporalidades convergentes no Marrocos, Japão e Estados Unidos/México, que ao final se entrelaçam, encadeando sentido e encurtando as distâncias, ressaltando uma marca narrativa própria do diretor. Dessa forma, observamos a tentativa de transpor para as telas a noção temerária de distancia/proximidade, as diversas camadas que compõem as relações de poder, e a tênue, porém constante, ambivalência entre visibilidade e invisibilidade nas questões que envolvem imigração, alteridade, etnicidade.

Os episódios do tiro disparado pelos garotos do Marrocos e da empregada mexicana que, ao cruzar a fronteira levando crianças americanas sem autorização dos pais, tem de aceitar uma deportação voluntária para o México, deixando para trás dezesseis anos de trabalho ilegal em território americano, costuram uma conexão entre as relações de poder entre os turistas americanos e o “caçador” japonês, cujo drama pessoal aparece desfocado e – por que não? – deslocado do restante da trama. De qualquer forma, *Babel* parece uma tentativa ambiciosa de apreender a complexidade contemporânea, intercultural, frágil, e na qual o caminho da subjetividade, quando o foco recai sobre os dramas pessoais das personagens, parece sugerir uma proximidade inexorável da vivência humana.

Numa rápida observação do corpus selecionado, podemos notar que, dentre as múltiplas realidades representadas nos filmes, há sem dúvida a intenção do cinema contemporâneo em ressaltar a complexidade subjacente à realidade cotidiana global. Uma realidade que está longe de alcançar a plenitude dos apelos de consumo da publicidade atual, mas que, ao contrário, demonstra estar ainda atrelada a vivências precárias, desiguais, sofridas, exploradas.

Nos filmes, podemos ver que a subalternidade é, sobretudo, étnica: nações e pessoas trazem passados de guerra e exploração econômica, e essas questões ainda lutam por reconhecimento e principalmente, por visibilidade, uma vez que permanecem sendo subestimadas. Procuramos discutir, neste trabalho, textos do cinema contemporâneo que vão muito mais ao encontro da revisão e da crítica das representações do “Outro”, no sentido de remodelar e desestabilizar as imagens da alteridade, e ao encontro do que foi proposto na discussão acima, ou seja, na revisão de um multiculturalismo achatado e na vivência múltipla e contraditória da interculturalidade. Os filmes selecionados, além de tratarem da temática da imigração e do trabalho ilegal, situam-se na contramão da vertente celebradora da diferença, em que a representação da etnicidade reveza momentos de curiosidade exótica à repetição do *continuum* estereotípico da subalternidade. A alternativa intercultural apresenta-se ciente das incapacidades de certas utopias de se transformarem em ações positivas e diante de um contexto em que a cultura adquire relevância e expande o seu campo de atuação. A questão passa a ser a de pensar como se realizam processos de inclusão, conexão e mobilidade junto ao direito de manifestação à diferença num contexto de mundialização e transculturalidade.

Dessa forma, os filmes caminham na direção da representação das sutilezas, das disputas e das tensões presentes nos contatos intercomunitários que permeiam o cotidiano das cidades contemporâneas. Ao invés da simples denúncia dos estereótipos, ou da busca pelas chamadas “imagens positivas”, que, segundo Stam (2003), muitas vezes, incorrem em “essencialismos”, opta-se pela busca de imagens mais complexas e “realistas”. Talvez possamos apontar, por um relance de otimismo, que há um caminho de politização e discussão pelas lentes de um cinema, chamado global, periférico, de autor, como queiram, mas o mais importante, atento e atuante.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K., *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

As aventuras do *Intruso* contra o mito da diversidade em *Babel*

André Piazera Zacchi (UFSC, mestrando)

O intruso (2004), de Claire Denis, e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, são filmes que tratam, a partir de uma narrativa fragmentada, de temas como fronteira, globalização, identidade, diferença cultural. Aparentes semelhanças temáticas e narrativas apresentam-se superficialmente: são formas distintas de abordagem, provavelmente implicadas com visões divergentes da diferença cultural. *O intruso* parece tratar o problema de pertencer a determinada cultura, povo, grupo – que é de certa forma pertencer a um corpo – como um verdadeiro problema, que não pode ser temporizado. A forma do filme, em especial sua narrativa babélica, mantém a sensação de intrusão, de que algo é estranho naquela pertença (do protagonista a um lugar, do coração a um corpo, do filho ao pai, da cena ao filme). Já *Babel* – filme que trata de temas semelhantes, com uma narrativa também em pedaços, inicialmente desconexos – constrói uma história tradicional-aristotélica (começo, meio e fim – levando a sério a prescrição grega de “uma revolução solar”). Nesse sentido, a narração de *Babel* não é babélica, pelo contrário, apesar de embaralhar a ordem do relato, ela tenta dar a cada conflito uma solução, aparentemente “dando conta” dos problemas apresentados. A unidade temática e a descontinuidade da montagem apresentam-se como semelhanças superficiais – cada filme mobiliza leituras distintas da alteridade e da necessidade de confronto com a cultura do *outro*.

Os filmes provocam reflexões que serão, neste ensaio, apoiadas nos conceitos de “pertencer-se”, em Peter Sloterdijk, “diversidade” e “diferença”, em Homi K. Bhabha e “intrusão”, em Jean-Luc Nancy – este último “adotado” por Denis como texto de partida para seu filme. Dos filmes aos conceitos, e retornando aos filmes, pretendo possibilitar uma leitura que valorize a figura do intruso e a sensação da intrusão em geral na narrativa fílmica, como decorrência da “diferença cultural” e de sua assunção como problema.

O mito de Babel e a necessidade de pertencer-se

A Babel bíblica não é polifônica, mas confusa. O tumulto provocado por diversas línguas, todas ímpares, é o castigo de um deus ao desfazer a pretensão humana de alcançá-lo. O mito bíblico visa a explicar as diferenças linguísticas a partir de uma punição divina ao ultrapassamento do metro. Inadmissível ao deus moralizante, a pretensão humana deve ser punida com a confusão: a impossibilidade de uma narrativa comum, que é impossibilidade de uma identidade comum, que tornaria impossível a vida em comunhão. Assim, no cerne da confusão, nasce outro mito potencialmente mais perverso, o de que a humanidade deveria voltar a essa unidade, primeiramente linguística, depois cultural:

O conhecimento gnóstico da psique da humanidade derrotada vai mais longe do que a doutrina católica do pecado – pois é necessário um deus malvado para reconhecer que a humilhação do homem pela pluralidade não pode ir tão longe quanto a humilhação por conta de um projeto de unificação (SLOTERDIJK, 1999, p.14).

As diferenças provocadas a partir de Babel, pede o mito da humanidade una, devem ser minimizadas até seu apagamento completo, para uma então feliz “comunhão dos povos”.

Para tanto, toda diferença deve ser abolida, a unidade dos povos e culturas restabelecida. A história das ideias políticas parece seguir essa mesma ordem: conter o paradoxo de pertencer a uma espécie humana única e uma apesar da pluralidade latente. É assim que Peter Sloterdijk (1999) propõe uma análise da política desde as hordas matriarcais, até o individualismo democrático e apolítico de uma “era industrial”, pós-moderna porque pós-divina. O esforço da política seria o de construir representações do “pertencer-se”.

Pertencer a uma horda que reunia seus membros por meio de ritmo, música, rituais, ciúme, vigilância e linguagem; reunir diversas hordas sob o manto de um império ou de um povo, dentro das fronteiras de um solo. Fazer com que se pertença ao Grande, a um ideal de povo representado, mimético, sempre mitológico, e, quando da destruição desse elemento catalizador – representado e mitologizado em última análise por deus –, fazer o homem pertencer-se, ainda que as noções tradicionais de centro, fronteira, nação, povo, língua estejam mortas (ou mais vivas do que nunca, porque sempre em reconfiguração). Essas tentativas têm sido propostas pela política com vistas a superar o paradoxo de “cultura da humanidade” (SLOTERDIJK, 1999):

Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. Não é devido a alguma panacéia humanista que, acima das culturas individuais, todos pertencemos à cultura da humanidade; tampouco é devido a um relativismo ético que sugere que, em nossa capacidade cultural de falar dos outros e de julgá-los, nós necessariamente ‘nos colocamos na posição deles’, em tipo de relativismo da distância sobre o qual Bernard Williams tanto escreveu (BHABHA, 1998, p. 65).

A perversão divina, propondo a re-união dos povos depois de Babel, acabou por motivar os movimentos políticos desde a pré-antiguidade. A complexificação dessa “política de pertença” tentou acompanhar os movimentos de agrupamento

humano crescente até o advento da era industrial e a conseqüente reconfiguração do espaço mundial:

Os conceitos espaciais da era intermediária, marcada por preparações do solo, fracassam diante do novo espaço mundial sincrônico, que a cada dia se reconhece mais claramente. Os participantes do novo jogo mundial da era industrial não se definem através de 'pátria' e solo, mas de acessos a estações ferroviárias, terminais aéreos, possibilidades de conexões. O mundo para eles é uma hiper-esfera conectada (SLOTTERDIJK, 1999, p. 60).

Nessa reconfiguração do cenário mundial, "pertencer-se" se tornou mais difícil. Dito de melhor forma, nunca foi possível pertencer, porém a política esforçava-se em naturalizar esse impossível. O que emerge no atual cenário em constante reconfiguração é a dificuldade da política de fazer a ponte (ou a mágica) de transformar o impossível em natural, de reinventar um mito de pertença apto a responder as expectativas de uma "aldeia global".

Ao homem caberia agora o encargo de ser cosmopolita. O apagamento das fronteiras espaciais e culturais pela multiplicação das possibilidades de estar em algum lugar e de ter identidade(s) permite ao homem ser cidadão do cosmos. Mas fica à política a tarefa hercúlea de propor um discurso de pertença ao cosmos. Nesse cenário mundializado, as diferenças emergem e parecem esfacelar a pretensa unidade.

Apostura teórica e prática do homem perante tal desafio político pode assumir duas formas antagônicas: uma delas consiste em assimilar a cultura do outro como elemento da diversidade contemporânea pós-moderna, colocando um rótulo e dando um lugar ao intruso, ainda que o lugar seja o da rejeição. Postura afinada com o cosmopolitismo e o "politicamente correto". Outra postura possível e antagônica à primeira é ver o outro como intruso, esforçando-se em não apagar sua alteridade nesse

olhar. É aceitar a diferença cultural e o outro como diferente, sem dar-lhe um lugar. É aceitar o estranhamento como problema e mais, lidar com o fato de que esse problema pode não ter solução.

Babel sem intrusos

O filme *Babel* parece direcionar seu discurso para o “politicamente correto” e utilizar uma forma narrativa que tenta alcançar a diversidade, domesticando-a. Suas cenas são fragmentos por Marrocos, Japão, Estados Unidos e México, com personagens falando em diversos idiomas, mas para mostrar histórias convencionais, conhecidas, e recolocar, após o “embaralhamento” do relato, cada personagem-tipo-nacional em seu local histórico. Tais personagens, afinal, assumem seus postos dentro da narrativa, e dentro da geografização centro/periferia, re-apresentando o lugar mimético de cada nacionalidade. Incomoda a narrativa de *Babel* não ser babélica. É que ao tratar de temas como globalização, fronteira, povo, identidade, cultura, ela lança seu olhar sobre o *outro* e dá lugar a ele dentro da narrativa, numa tentativa de naturalizar, homogeneizar a diferença; numa perspectiva liberal de multiculturalismo:

Os liberais, por sua vez, falam da bem-comportada “diversidade”, essencial para a boa imagem das universidades, mas rejeitam as visões antieurocêntricas mais radicais do multiculturalismo ao favorecerem metáforas que remetem a um pluralismo inócuo, como “mosaico” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 85).

Faço, a seguir, uma reconstrução da ordem do relato no filme *Babel* com vistas a demonstrar como as histórias conduzem a uma leitura etnocêntrica, que vê as diferenças culturais como cooptáveis, sob o manto da diversidade.

No núcleo japonês, um empresário viúvo que tem uma filha surda-muda,

sofre o drama da incomunicabilidade com a adolescente, agravado pela deficiência física da menina e pelo suicídio da esposa. Quando a polícia o procura, a filha se apaixona pelo policial após uma noitada frustrada de envolvimento com rapazes, álcool e drogas. Ela acha que a polícia quer retomar o caso do suicídio da mãe, mas a investida policial é para verificar se realmente o pai presenteou um guia marroquino com um rifle.

No Marrocos tal rifle é vendido pelo guia a um camponês pobre, que precisa da arma para evitar a aproximação de chacais e a consequente perda do rebanho de cabras. Os filhos desse camponês, entre onze e quatorze anos, é que cuidam das cabras e que ficam responsáveis pelo rifle. Fazendo testes em seu primeiro dia com a arma, eles acabam por acertar um ônibus de turistas e ferir uma mulher norte-americana no ombro. A ação no Marrocos se dividirá em duas perspectivas: a do marido americano tentando salvar a vida da esposa, lutando contra a incompreensão dos outros membros da excursão, e a dos meninos tentando fugir da polícia que luta para achar os culpados e desvincular o incidente de uma possível ação terrorista, o que implicaria em sanções norte-americanas.

O outro conflito se dá nos Estados Unidos e sua fronteira com o México. A babá, que cuida dos filhos do casal americano em férias no Marrocos, precisa ir ao México, pois é o dia do casamento de seu filho. O patrão americano não encontra alguém para ficar com as crianças e tem sua viagem atrasada pelo tiro que pode matar sua esposa. A babá tampouco encontra solução, decidindo levar as crianças consigo. Depois do casamento, de demonstrações de pobreza, barbárie e amor por parte dos mexicanos, a babá decide voltar à casa dos patrões. Seu sobrinho, mexicano, alcoolizado, tenta furar o bloqueio de fronteira e acaba por deixar a babá com as crianças no meio do deserto.

O final do filme é sintomático: a babá mexicana é presa e deportada, as crianças são salvas, a mulher americana sobrevive graças à ajuda voluntária e desinteressada dos habitantes de uma aldeia marroquina. A polícia marroquina encontra os meninos e o pai camponês tentando fugir, atira neles e acerta o filho

mais velho. O filho mais novo, responsável pelo tiro na mulher americana e por revidar os tiros da polícia, se entrega, implorando que ajudem o irmão. Esse personagem tem sugerida a relação incestuosa com a irmã, o que potencializa sua rendição como ato moralizante de assunção de culpa.

Diversidade e diferença: compromisso da teoria com a política

Esse tipo de narrativa fragmentada, talvez pós-moderna, tem por sua própria configuração um flerte com o *pop*. Esse *pop* parece pedir à narrativa que não seja babélica, que a diáspora linguística mitologicamente inaugurada já houvesse determinado os locais de cada língua e de cada cultura subjacente. É como se, ao falarem línguas distintas, os grupos descessem da torre de Babel de mãos dadas, e formassem, desde então, suas comunidades, caminhando pacificamente aos seus lugares que, desde sempre porque mitologicamente, se tornaram históricos.

Então, a Babel deixa de ser confusa, desordenada, não há intrusos, não há diferença, há apenas uma diversidade de culturas, uma diversidade linguística, um “caldeamento” que seria um primeiro passo para que voltassem todos para o mesmo barco, para o mito de uma cultura da humanidade.

Mas um multiculturalismo etnocêntrico abarcante da diversidade cultural não dá conta do estado de coisas que se estabelece nesse encontro de culturas. Como tentei demonstrar a partir de Sloterdijk, no período de hordas matriarcais, o *outro* fazia parte de outro agrupamento. Depois, com a constituição dos Estados, o *outro* passou a ser o estrangeiro. Com a reconfiguração do cenário mundial e um apelo ao global, tenta-se evitar o *outro*, enrijecendo os controles de fronteira. Mas eis que ele surge de dentro, ele invade o centro identitário que está debilitado pela inexistência de um mito agregador.

Assim aparecem as teorias multiculturais que enxergam o outro como diversidade, como tempero para o *melting pot* cultural que reconfigura as

identidades. Mas o problema permanece. É que o intruso é mais do que um agrupamento excêntrico aqui dentro da fronteira: o outro é uma excentricidade, um deslocamento do centro do próprio indivíduo. A possibilidade de fluidez identitária multiplica os centros. O próprio indivíduo está cindido, descentralizado. O “compromisso com a teoria” de Bhabha apresenta caminhos para que a modernidade tardia, ou mesmo a pós-modernidade, encare a diferença cultural e conviva com ela a partir da negociação (em vez da negação dos antagonismos, presente no conceito de diversidade). A postura sugerida pelo autor seria assumir a diferença como problema, diferentemente do uso da “diversidade” como solução:

Quero me situar nas margens deslizantes do deslocamento cultural – isto torna confuso qualquer sentido profundo ou “autêntico” de cultura “nacional” ou de intelectual “orgânico” – e perguntar qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica comprometida, uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida (BHABHA, 1998 p. 46).

Se Bhabha tem uma proposta teórica comprometida, partindo do pressuposto de que há um hibridismo, e esse termo lhe é muito caro, ela se resume em enxergar a diferença e agir politicamente, evitando cair em antagonismos fáceis, abrindo espaço para a negociação. É nesse tempo que a política deve ser feita, nesse intervalo entre a oposição de culturas e uma possível solução (que fica sempre diferida). Importante para o autor é a política feita nesse átimo, sem pressa em fechar unidades ou eliminar contradições, mesmo porque os problemas podem ser insolúveis.

Para falar de representações cinematográficas podemos usar os conceitos de Bhabha (1998, p. 57), pois segundo ele as imagens devem corresponder a essa postura teórica e política, de reconhecer a diferença e mantê-la, diferindo a criação de unidades ou o apagamento dos antagonismos. “Talvez precisemos mudar

a linguagem ocular da imagem para falar de identificações ou representações sociais e políticas de um povo”.

O *outro*, no discurso fílmico de *Babel*, aparece como “o bom objeto do conhecimento, o dócil corpo da diferença” (BHABHA, 1998, p. 59), e é essa perspectiva que faz do filme um discurso alinhado com o já referido multiculturalismo eurocêntrico:

A diversidade cultural é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou de cultura da humanidade. A diversidade cultural é também a representação de uma retórica radical da separação de culturas totalizadas que existem intocadas pela intertextualidade de seus locais históricos, protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única. [...]

A cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros raças, nações. [...] A necessidade de pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural é rejeitada (BHABHA, 1998, p. 63).

A análise da forma narrativa e do conteúdo do discurso em *Babel*, em cotejo com os conceitos apresentados em Bhabha, parecem evidenciar a perspectiva da diversidade cultural no filme, docilizando a diferença, homogeneizando o *outro*, o diferente, agregando-o ou separando-o do que é “meu”, do quem “eu sou”, sempre nessa perspectiva do que é centro e do que é multiculturalmente aceito e consumido pelo centro.

A adoção da intrusão

Jean-Luc Nancy, em *L'intrus* (2000), trata, numa primeira visada, do tema do transplante de coração que sofreu. Esse coração seria intruso no corpo de Nancy, mas, ao mesmo tempo, seu corpo era estrangeiro ao coração. Essa dupla estranheza é constante no texto do autor, para tentar levar o conceito a outros patamares, para deslocar o centro (e o coração) de seu lugar e propor um conceito relativizado de “eu”, em que o *outro* é importante, apesar de intruso e, muitas vezes, emerge no interior desse “eu”.

Mas diversas leituras do texto se sobrepõem, permitindo inclusive a leitura de Claire Denis ao “adotar” (NANCY, 2005) o texto para feitura de seu filme *O intruso*, que trata de fronteira, povo, diferença cultural, filiação, pertença, temas aliados ao transplante de coração que o protagonista necessita e realiza. Não pretendo fazer aqui uma análise dessa adaptação (adoção), procurando no texto filmico as possíveis referências ao texto de Nancy. O que pretendo é encontrar, tanto no texto de Nancy quanto no filme de Denis, algumas chaves de leitura que possam ser válidas para estender o tema da intrusão ao conceito de diferença cultural e de pertença. Por fim, defender que o filme de Claire Denis propõe uma narrativa que evoca a sensação de intrusão, tratando de seus temas com o compromisso teórico de aceitar a diferença como problema.

Cronologicamente, os textos se alternaram dessa forma: em 2000, Nancy publica *L'intrus*, livro que fala do transplante de coração que sofreu e das questões de identidade, centro, personalidade, estranhamento, alteridade que derivaram do processo de transplante e recuperação. Em 2005, Claire Denis filma uma adaptação do livro de Nancy. Todavia, após ver o filme, Nancy publica um texto afirmando que não haveria história em seu livro a ser adaptada, seu texto fora adotado pela diretora.

O intruso, no filme, pode ser o coração transplantado. Mas o título parece referir-se ao protagonista, Louis Trebor (Michel Subor), que vive isolado numa

casa de campo com seus dois cachorros e que transita por diversos países (Taiti, Coreia, França, Suíça), fala vários idiomas, mas que nunca está confortável (mesmo quando está sozinho, nadando ou pedalando, seu coração acusa o incômodo). A relação fria com o filho que vive na França, a importância dada à vizinha (Beatrice Dalle), nos créditos denominada “Rainha do Hemisfério Norte”, a procura de um filho taitiano, a compra de um coração, são todos aspectos que demonstram o quanto Trebor é intruso nos locais por onde circula e nas relações que estabelece. Mas seu centro, seu coração fraco, também lhe é estranho e estrangeiro: “Meu coração se tornara meu próprio estrangeiro – um estranho precisamente porque estava dentro. No entanto, essa estranheza só pôde vir de fora por ter surgido pela primeira vez no interior.” (NANCY, 2000, p. 4).

Trebor vai até a Suíça e faz seus contatos com uma mulher russa (Katia Gobuleva) para encomendar um coração. Paga com dinheiro que estava em um banco Suíço e exige um coração jovem, não quer um coração velho nem o de uma mulher. Nada se vê da cirurgia, mas sabe-se que ela ocorreu pela cicatriz de Trebor. Depois de recuperar-se, o protagonista compra um navio na Coreia, dizendo que é para dar ao filho que “adora navegar”, e vai ao Taiti. Lá encontra a mãe de seu filho, mas não o encontra. Revê o amigo Henri (Henri Tetaianuarii) e tenta estabelecer-se numa ilha isolada. Seu estado de saúde piora e ele tem de ser levado ao hospital. Lá conhece um falso filho, a ele atribuído por Henri, e recebe a visita da mulher russa que havia lhe vendido o coração e parece persegui-lo durante todo o filme.

Uma trama paralela à do protagonista é a de seu filho Sidney (Grégoire Colin), que vive na França e cuida de seus dois filhos, bebês, enquanto a mulher trabalha como fiscal na fronteira com a Suíça. Nas vezes em que aparece, Sidney mantém uma relação com os filhos que seu pai nunca teve com ele. Quando seu pai faz a viagem para o transplante e posteriormente para encontrar seu outro filho no Taiti, Sidney vai até a cabana de Trebor na floresta. Lá encontra uma carta carinhosa destinada ao filho taitiano, sinal de deferência amorosa que Sidney nunca recebeu. Numa das cenas finais, Sidney aparece morto,

num necrotério, reconhecido pelo pai, com um corte de cima a baixo no peito, sugerindo a retirada de seu coração.

O filme não deixa claro se o coração que Trebor recebeu é ou não o de Sidney. Esse fato pouco importa, pois, em última análise, é o coração do filho. Participando e fomentando um esquema de compra e retirada de órgãos de pessoas mortas exclusivamente para esse fim, Trebor acaba por participar da morte de seu filho francês, mais um motivo para o mal estar de ter dentro, no seu centro, um coração de outro, um estranho extremamente íntimo.

Numa das cenas na Coreia, Trebor é seguido pela mulher russa, ele a agarra e ordena: “pare de me perseguir, eu recebi um coração fraco”. Ela responde: “seu coração não é fraco, ele está é vazio!” Mais um ataque ao centro do protagonista. A cena final dá a Beatrice Dalle uma importância que o espectador desconhece: chamada “Rainha do Hemisfério Norte” nos créditos, ela aparece rindo, na neve, num trenó puxado por cachorros, sublinhando sua posição hierárquica. Essas duas mulheres incomodam e deslocam o protagonista de sua calma habitual. São intrusas em sua vida e não podem ser domesticadas. Enquanto mantêm esse estranhamento perante Trebor, permanecem importantes. Sua cooptação implicaria no descaso e se revela, a toda tentativa, impossível.

Nancy fala do problema do intruso, de receber o outro e, partindo da impossibilidade de apagar sua estranheza, conviver com ele, com esse duplo estado de alheamento, que é um problema de identidade. Onde estou em meu corpo? Quem é esse eu? Onde está meu centro? Se troco meu coração, que passa a ser meu centro, onde reside esse eu? Depois do transplante, o novo coração é alheio ao resto do corpo, que tem que tomar remédios para diminuir a capacidade de seu sistema imunológico, para que o coração não seja rejeitado (diminuir defesas, abrir-se). Por outro lado, a debilidade alcançada para o corpo se dá com vistas a preservar um coração que passa a ser o novo centro. Para Nancy, o *outro*, o intruso, nasce ali mesmo, dentro do indivíduo, revelando uma incapacidade de pertencer a si mesmo. A assunção dessa incapacidade,

mostrando a excentricidade e a diferença dentro do mesmo corpo, acaba por expor as vicissitudes do conceito de indivíduo, de unidade identitária:

No mínimo, acontece o seguinte: identidade vale por imunidade, uma se identifica com a outra. Reduzir uma é reduzir a outra. Estranhamento e alteridade tornam-se acontecimentos comuns, cotidianos. [...] Dessa forma, converto-me no meu próprio *intruso*, em todas essas formas combinadas e opostas. [...]

O sujeito sai desorientado da aventura, não mais se conhece ou reconhece: mas aqui essas palavras já não têm mais sentido. [...]

Não sou nada do que deveria ser (marido, pai, avô, amigo), a menos que eu permaneça atrelado à condição bastante geral de *intruso*, de diversos intrusos que, a qualquer momento, podem aparecer em meu lugar nas minhas relações com, ou nas representações dos, outros [...]

O *intruso* não é outro senão eu, eu mesmo; nenhum outro senão o homem em si. Não é outro que aquele, o mesmo, sempre idêntico a si mesmo e que não cessa de alterar-se. Ao mesmo tempo afiado e gasto, nu e superequipado, intruso tanto no mundo quanto em si mesmo: uma inquietante escalada do estranho, *conatus* de uma excrescência infinita (NANCY, 2000, p. 9, 11-13).

Se o intruso é o próprio homem, nas diferentes identidades que assume, e esse estranhamento surge do interior, parece inglório e inútil abordar as diferenças tentando cooptá-las sob o manto da diversidade, porque o problema permanece.

A forma fílmica em *O intruso* mantém a sensação de intrusão. Planos gerais parecem espiar os personagens de longe: muitas vezes, a câmera se posiciona atrás de arbustos e paredes. Em contraponto, seguem-se primeiríssimos planos, mostrando detalhes dos personagens, suas peles (de diversas cores e com diversos sinais), talvez evidenciando a intimidade que é a intrusão. A narrativa também é trabalhada nesse sentido. As imagens e personagens, que desfilam

nessas duas horas de filme, são apresentados sempre numa ligação tênue, quase inexistente. Tampouco fica claro se existe um encadeamento temporal das imagens, se estão dispostas na seqüência dos acontecimentos. Sabemos que as imagens são importantes, que os locais têm algum significado aos personagens, porém não sabemos qual. Os conflitos que se apresentam permitem tantas leituras quanto (im)possibilidades de resolução. Assim o espectador permanece um intruso à narrativa, sem formar uma figura que reconheça facilmente. Assim, são formados muitos pedaços importantes que podem ser juntados de diversas maneiras, maneiras que se excedem e se contrapõem.

Não é o que acontece em *Babel*. A babá mexicana leva as crianças americanas para o México sem autorização dos pais, que estão viajando pelo Marrocos. Ao final, a babá é presa, deportada só com as roupas do corpo, perdendo tudo o que construiu e adquiriu nos quinze anos que morou nos Estados Unidos. Um dos meninos marroquinos é morto pela polícia local, levando à rendição e prisão do irmão mais novo e do pai. Os americanos não só recobram a saúde, como voltam para casa mais unidos, tendo superado a crise matrimonial. O empresário japonês, após reconhecer que deu de presente a arma ao marroquino, fica com sua crise familiar e com a possível reaproximação da filha, problemática pela morte da mãe. Parece sintomático que, após a aventura babélica, as famílias americanas e japonesas estejam bem, curadas dos transtornos físicos (ou convivendo com eles no caso da menina surda-muda) e mais próximos de uma vida feliz e em unidade. As famílias mexicana e marroquina, após tal aventura global, voltam a seus lugares históricos, de sofrimento, culpabilidade, pobreza e morte, como uma lição aos que se atrevem fazer parte do Centro.

As histórias contadas em *Babel* e a forma como são contadas, aproximam-se do conceito de “diversidade”, pois necessitam colocar a alteridade em algum lugar após lidar com o conceito do *global*. O centro permanece intacto em que pesem as reviravoltas da história e da narrativa. Que lugar restaria ao *outro* se o *eu*, o centro, permanece fixo e aplicando essa força centrípeta à alteridade?

A narrativa de *O intruso*, por sua vez, embaralha a ordem do relato, mas embaralha também a ordem da história, abrindo possibilidades de leitura e deixando indefinidos os lugares do *eu* e do *outro*. Permite dar importância ao intruso, vê-lo como problema e mantê-lo como tal. Sem apagar esse alheamento, Denis propõe um filme em que a diferença permaneça e que, enquanto ela durar, o intruso fará sempre esse papel incômodo e fascinante, revelando quanto do *outro* está em mim e como minhas identidades podem assumir instâncias irreconciliáveis.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DENIS, Claire. *L'intrus*. Paris: Pyramide, 2005.

IÑÁRRITU, Alejandro González. *Babel*. São Paulo: Paramount Pictures, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *L'intrus*. Paris: Galilée, 2000 [tradução para o inglês de Susan Hanson. Michigan State University Press, 2002. Disponível também em: <http://www.influxus.org/shelf/intrus.pdf>

NANCY, Jean-Luc. *L'intrus selon Claire Denis*. 2005. Disponível em: <http://remue.net/spip.php?article679>. Acesso em : abr.-maio 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

**Anotações sobre o plano-sequência:
flutuações do corpo entre paisagens transculturais
contemporâneas**

Eryl Vieira Jr. (UFRJ, doutorando)

De que formas certa predileção pelo plano-sequência, observada em uma determinada vertente do cinema deste início de século, contribui para a construção de um espaço-tempo tão específico desse conjunto de filmes, em meio à complexa construção transnacional de fluidas “paisagens imaginadas” (APPADURAI, 2004) da contemporaneidade? Quando penso nos trabalhos de cineastas atuantes em países situados fora desse eixo (como o chinês Jia Zhang-ke, o taiwanês Hou Hsiao Hsien e o brasileiro Karim Aïnouz, por exemplo), observo uma série de outras possibilidades de construção temporal, outras formas de se apreender o tempo como experiência e não como mero encadeamento linear/cronológico, como se fossem alternativas a certa tendência de homogeneização da experiência individual operada em escala global (e traduzida, de certa forma, em boa parte da produção cinematográfica hegemônica).

De certa maneira, um pensamento bem próximo a este já se encontra delineado em alguns textos de crítica cinematográfica, em sua maioria resenhas produzidas por jornalistas e críticos em algumas revistas impressas e eletrônicas (*Contracampo* e *Cinética* seriam os exemplos mais visíveis no cenário brasileiro) e *blogs* especializados, ao denominarem certa corrente da produção contemporânea sob a alcunha de “cinema de fluxo”. Aproprio-me dessa ideia para, neste texto,

analisar os usos do plano-sequência em três filmes realizados nesta década (*O mundo*, de Jia Zhang-ke, *Millennium mambo*, de Hou Hsiao Hsien e *O céu de Suely*, de Karim Aïnouz), de modo a pensar certas perspectivas de estabelecer-se um diálogo entre câmera e corpo do personagem, a partir dos dispositivos próprios a cada uma dessas obras, dentro de uma concepção do tempo como experiência e sensorialidade apreensível pelo espectador, bastante característica dessa forma de se fazer cinema.

O plano-sequência e a estética do fluxo

A possibilidade de se pensar uma linguagem cinematográfica do fluxo tem origem numa série de artigos publicados por críticos da *Cahiers du Cinéma*, a partir do começo desta década. Um dos marcos iniciais dessa corrente seria o texto de Stéphane Bouquet, “Plan contre flux”, publicado na edição 566, de março de 2002. Nesse artigo, Bouquet usa a expressão “estética do fluxo” para falar de um conjunto de narrativas contemporâneas constituídas a partir de sensações, desdobrando-se num trabalho de câmera capaz de explorar a relação corpo/ espaço dentro de uma experiência do tempo como atmosfera. No artigo “C’est quoi ce plan?”, publicado na edição 569, de junho do mesmo ano, Jean-Marc Lalanne (2002, p. 26), ao comentar os filmes do recém-realizado Festival de Cannes, retoma a proposta de Bouquet para identificar uma ressignificação do conceito de plano na contemporaneidade:

Um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens na qual se abismam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da *mise-en-scène*: o quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa¹.

Para Lalanne, essa nova maneira de se fazer cinema seria marcada por uma *mise-en-scène* elaborada a partir de *tableaux*, híbridos de plano fílmico e quadro pictórico, verdadeiras paisagens contemporâneas. Isso implicaria uma nova relação entre a câmera e o corpo dos personagens, seus afetos, seus deslocamentos no espaço e tempo, cabendo ao plano assumir-se como o lugar de construção primeira de uma radicalidade da visão (JOYARD, 2003).

Dentre os elementos que constituiriam essa estética do fluxo e da sensação, caberia aqui destacar a ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, num redimensionamento da relação câmera/ator, que justificaria tanto certa predileção de planos-sequência, em que o escoamento do tempo como duração e experiência (ou seja, uma produção de “eternos presentes” a cada plano) se torna claramente perceptível, quanto a adoção de um tom narrativo no qual as ações dos personagens seriam muito mais apreendidas pelo espectador como desencadeadoras de afetos e sensações do que julgamentos. A isso podemos somar uma composição de imagens e ambiências (inclusive, muitas vezes dotada de uma forte componente transcultural) que valorizaria uma fluidez inter-sequencial, num contexto no qual a elipse temporal (em especial, a incerteza a respeito do tempo decorrido entre uma cena e outra) e a ambiguidade (tanto visual quanto narrativa) poderiam ser pensadas como opções estéticas centrais.

Aqui, vemos uma diferença bem demarcada com relação a três outras concepções do uso do plano-sequência, situadas no contexto do cinema moderno. Não mais veículo de manifestação de um realismo revelatório marcado por uma continuidade narrativa e perceptiva (Bazin), nem um risco de naturalização da imagem cinematográfica a serviço do consumo (Pasolini) ou uma possibilidade de expressar uma cosmovisão de coletividade presente nas comunidades andinas (Sanjinés): no chamado “cinema de fluxo” da contemporaneidade, o plano-sequência, embora assuma novamente um papel central, reconfigura-se desta vez como um dos mediadores possíveis entre as representações corporais e a diversidade dos tempos e espaços cotidianos. Essa mediação pode ser vista, por exemplo, na rigidez da câmera fixa de Jia Zhang-Ke, ao retratar o espaço asfixiante

das metrópoles chinesas em que vivem seus personagens (em especial, ao inseri-los num parque temático que reconstrói os principais cartões-postais do mundo globalizado), bem como na flutuação quase erótica da câmera (potencializada pelo uso dos planos fechados do rosto das protagonistas), nos filmes de Karim Aïnouz e Hou Hsiao Hsien.

É nesse contexto que pretendo discutir o uso dos planos-sequência nos três filmes a serem analisados, por trazerem, a meu ver, a proposta de construção de um tempo não-linear, marcado não mais por uma representação do encadeamento cronológico dos fatos, mas sim como uma experiência repleta de plenitudes e esvaziamentos, na qual os personagens (e, de certo modo, o espectador) estabelecem uma ligação corpórea e sensorial com o espaço em que a ação se desenrola. Um tempo-espaço múltiplo e fraturado, típico do que Andréa França (2003, p. 133) denominou “novas narrativas dissensuais”, realizadas a partir de uma divergência (em lugar de convergirem para uma unidade), de uma noção deleuziana de tempo como série, “que deve gerar um devir como potencialização, um devir que transpõe e dissuade fronteiras, efetuando metamorfoses”.

Para a autora, a modulação serial permite travessias e ligações transversais, “em meio a uma narrativa cujo movimento libera-se de seu poder de síntese e reconhecimento para explorar devires insólitos, passagens afetadas pelo tempo”. Dessa forma, podemos pensar tais narrativas dissensuais como aberturas para uma experiência de mundo marcada não mais pela convergência de conflitos do cinema clássico, mas sim por movimentos de desterritorialização, “na transição de fronteiras e limites, sempre deslocáveis”. Nelas, o acontecimento é fabricado no próprio movimento do filme: “a imagem cinematográfica é o acontecimento, a sua metamorfose, porque ela o produz do seu próprio interior, nas passagens entre os espaços, os ritmos, as sonoridades, os deslocamentos” (FRANÇA, 2003, p. 135, 140).

O mundo reconfigurado de Jia Zhang-Ke

Podemos perceber, nos filmes do cineasta chinês Jia Zhang-Ke, uma construção espaciotemporal da imagem que em muito se aproxima dessa concepção de narrativas dissensuais. Para isso, ele lança mão de uma série de procedimentos: a preferência por uma imobilidade da câmera ou por lentas panorâmicas horizontais, o uso de planos-sequência, enquadramentos em plano geral ou médio e ausência de *close-ups*: este olhar à distância, de certa forma, permitiria ao espectador manter certo distanciamento crítico com relação aos personagens.

A opção pelo plano-sequência, inspirada em diretores como Hou Hsiao Hsien e Yasujiro Ozu, é justificada numa entrevista, concedida em 2001, a Stephen Téo e publicada no *site Senses of cinema*: para Zhang-ke, esse tipo de plano preservaria o tempo real, mantendo o tempo intacto, com toda a experiência da espera que se extrai do cotidiano. Shelly Kraicer (2007, p. 1), ao comentar o filme *Em busca da vida* (2007), afirma que “cada filme de Jia articula uma estrutura abstrata de tempo e espaço e uma estrutura mais sensual de sentir, através da qual podemos ver e sentir nossa forma de nos desentender com um mundo novo, em transformação”. Trata-se de uma atitude frente à realidade que distingue os cineastas da Sexta Geração chinesa, surgida após os acontecimentos de 1989, e marcada por uma postura política desafiadora (a ponto de adotar a clandestinidade, o uso de não atores e o vídeo digital de modo a continuar produzindo, fora dos esquemas oficiais) da suntuosidade nostálgica da geração precedente.

Para Kraicer, duas seriam as preocupações centrais do cinema de Zhang-ke: os corpos e as paisagens. Daí os enquadramentos amplos, lentos movimentos, conferindo ao *tableau* de uma dimensão épica, que seria reforçada pela rigidez quase asfixiante dos abundantes planos fixos, capazes de tornar claustrofóbicos até mesmo os amplos espaços ao ar livre do World Park, em *O mundo* (2004) – nesse contexto de imobilidade, até a proposta do parque soa irônica: “Viaje pelo mundo, sem sair de Pequim”. Impossível não lançar um olhar irônico para

as réplicas das torres gêmeas do World Trade Center, imponentes em meio à arquitetura-ersatz do mundo em miniatura em que se desdobram os dramas corriqueiros dos personagens, alheios à própria pretensão do parque em tentar reproduzir a totalidade do mundo.

São esses pequenos dramas que narra o filme de Zhang-ke, ainda que nos seja dada apenas a chance de contemplá-los parcialmente: como se fossem recortes legítimos de um cotidiano nunca concebido por seus participantes como algo observável por terceiros, as cenas nunca explicam totalmente o que acontece, de modo que o espectador cria suas próprias conexões. Em lugar de diálogos forçadamente explicativos, são apresentados fragmentos de conversas. Nem tudo, no filme, pede para ser explicado, como o sofá que arde em chamas, visto de uma janela, ou a jovem vomitando, no início do plano-sequência no banheiro da boate, onde se dará um belíssimo diálogo entre a chinesa Tao e a russa Anna. Aqui, cabe ao espectador sentir e apreender o que lhe interessar.

A própria utilização do plano-sequência nos conduz a uma exploração das disjunturas desse cotidiano. O filme se inicia, por exemplo, com um movimento de câmera a acompanhar uma personagem (em plano médio: é o mais próximo que estaremos dela) que percorre os bastidores do espetáculo atrás de alguém que lhe forneça um *band-aid*. Vemos pessoas se arrumando, com figurinos que representam povos e épocas bastante distintos entre si e que interagem com a personagem, obcecada em obter seu curativo; mas não nos é dito o que essas pessoas fazem trajadas dessa forma. Apenas depois de todos deixarem o recinto, para que se inicie o espetáculo, e do quadro se deter por longos segundos sobre a jovem a aplicar o *band-aid* em seu calcanhar, é que começa a cena do *show* (antecedida por uma breve tomada noturna de Manhattan iluminada). Segue-se uma tomada externa do parque, a reunir, em sua artificialidade de paisagem, diversos monumentos e edificações dos quatro cantos do mundo: num primeiro momento, vemos a personagem, em outro plano-sequência, passear de trem aos pés da Torre Eiffel; em seguida, vemos, perto dali, um grupo de guardas do parque carregando volumes ao redor das Pirâmides e da Esfinge de Gizé e, finalmente,

um grupo de bailarinas vestidas com trajes indianos, fazendo poses para as incessantes fotografias de turistas, em frente ao Taj Mahal (numa justaposição transcultural de geografias imaginadas que, mesmo ordenada, remete ao caos da superposição de mundos paralelos na minissérie em quadrinhos *Crise nas infinitas terras*, publicada pela DC Comics, na década de 80)².

Em diversos outros momentos, a exploração dos espaços está sempre subjugada ao desenrolar dos pequenos conflitos dos personagens, migrantes ou não, que habitam essa paisagem em toda sua complexidade: como afirma Camila Vieira da Silva (2008, p. 7), “O mundo é feito de personagens à deriva, marcados por olhares distantes, que se sentem deslocados dos lugares que habitam”. E esse deslocamento é acentuado pela câmera, que recusa o intimismo ao se aproximar, mesmo do casal de enamorados, apenas no plano de conjunto (geral, americano ou médio), preferindo percorrer os espaços, seja em panorâmicas horizontais ou em *travellings* que reforçam ainda mais o despertencimento dos personagens em relação à paisagem pela qual vagam. Um vagar à espera de novas oportunidades futuras, muito além desse pequeno grande mundo cujas atrações, reduzidas réplicas cenográficas do mundo exterior, são feitas para serem vistas à distância, como o faz o mendigo, durante os créditos iniciais do filme.

Flutuações do corpo entre presente e passado:

Millennium mambo e O céu de Suely

Já Hou Hsiao Hsien, em seu *Millenium mambo* (2001), trabalha com uma outra temporalidade para contar uma estória ambientada na vida noturna da frenética Taiwan deste início do século. Ao construir uma narrativa bastante fragmentada em torno do cotidiano de Vicky, uma dessas jovens que passam suas noites no universo da cultura *techno* das metrópoles do sudeste asiático, em meio a boates, drogas químicas, muita música eletrônica e algum envolvimento com o submundo, o cineasta apresenta um encadeamento de sucessivos presentes

eternos/efêmeros quase independentes entre si, de modo a dar ao espectador a impressão de jamais poder afirmar com exatidão quanto tempo se passou entre uma cena e outra (minutos, horas, dias), ou mesmo a ordem cronológica desses acontecimentos. Fragmentando o espaço e o tempo, recusando a cronologia em prol de uma sucessão de vários presentes a se esgotarem por si próprios, Hou Hsiao Hsien aparentemente faz com que os personagens prescindam do próprio passado para se movimentarem, sendo que suas ações fluem com os acontecimentos, sem uma rígida necessidade de explicar causas e motivações.

Durante todo o filme, os corpos estão inseridos num contexto de superexcitação sensorial, de modo que Hou promove uma interessante tradução dos elementos da *techno music* na estrutura do próprio filme: reproduzindo certo estado de transe, a repetição contínua de situações (e dos próprios temas musicais da trilha sonora), numa espécie de *ostinato* narrativo com ligeiras modificações de elementos (como a variação de timbres sobre uma mesma base promovida pela música eletrônica, em *looping*). A iluminação do apartamento dos protagonistas (que remete às luzes de boates), o uso saturado das cores e de texturas visuais (que lembram em muito a visualidade dos filmes de Wong Kar-wai) também intensificam essa reprodução sinestésica da *e-music*. O cineasta ainda acrescenta, a esse universo, um elemento de sua própria gramática: o uso do plano-sequência em enquadramentos muito fechados (*closes* e planos-detelhe), com sutis movimentos que reenquadram os ambientes saturados de luzes e cores pontualmente dispostas, dando a impressão de uma mudança total no tom da cena, bifurcando seu tempo e espaço ao reapresentar uma parcela mínima do ambiente que passa a ocupar toda a tela como se fosse um cenário totalmente novo, inebriando os sentidos e fazendo-nos esquecer aos poucos da imagem anterior de outra parcela desse mesmo espaço físico. Exemplo disso ocorre numa cena em que a atenção do espectador durante o ato sexual (filmado basicamente em *closes*) é distraída pela presença de uma intensa fonte de luz amarela refletida na vidraça.

Hou Hsiao Hsien parte de uma tradição da indústria cinematográfica taiwanesa (o uso de lentes com grandes distâncias focais, entre 75 e 150mm) para construir a visualidade específica de seus filmes. Ele ressignifica esse procedimento (BORDWELL, 2005), até então calcado no contexto do cinema comercial de seu país (uma vez que essas lentes permitem posicionar a câmera a uma distância maior dos atores, possibilitando-lhes maior mobilidade em enquadramentos fechados) e se aproveitar desse encolhimento lateral do espaço cênico para inserir, dramaticamente no primeiro plano, objetos (principalmente em tomadas internas) e figurantes (no caso de externas) propositalmente fora de foco que, interpostos entre o espectador e os personagens, provocam uma curiosa sensação de distanciamento mesmo nos planos mais fechados e, supostamente, mais íntimos.

Exemplo disso é a sequência em que nos é apresentado o apartamento da protagonista, inicialmente explorado pela câmera por meio de uma panorâmica desfocada, que revela uma série de objetos luminosos/coloridos em primeiro plano (na cozinha) à medida que o foco é ajustado. Em segundo plano, visualiza-se, através de um vão de porta, um quarto iluminado com cores quentes (amarelo, alaranjado, vermelho), pontuado por pequenos focos de luz azulada (*displays* de aparelhos eletrônicos e uma pequena luminária). Em determinado momento, a jovem sai desse ambiente e a câmera acompanha seu trajeto pela cozinha em direção ao banheiro. Nesse pequeno movimento, revela-se, através de um vão de porta contíguo ao anterior, um outro cômodo, imerso na luz azul e em alguma penumbra, onde seu namorado escuta música na sua aparelhagem de *disc-jockey*. Percebemos um trecho quase inaudível de música eletrônica em *looping*, como se saísse dos fones de ouvido do rapaz. A jovem sai do banheiro, ele a ajuda a se despir, explora seu corpo em busca de vestígios de outros homens, enquanto ela acende um cigarro. Terminada a averiguação, ele se afasta dela e entra no quarto alaranjado, enquanto a câmera fixa-se na figura da jovem em primeiro plano. A grande distância focal da lente imediatamente desfoca a figura do rapaz ao fundo, e somente quando a locução em *off* retorna, para relatar o episódio em que o

casal se conheceu, é que sua figura novamente estará em foco (tornando a jovem uma espécie de borrão colorido rente à câmera). Ocorre ainda uma discussão, reenquadrada através de leves flutuações da câmera, modulando o espaço fílmico ao sabor da cena. Contudo, em nenhum momento dessa sequência, que dura cerca de sete minutos, os dois cruzam os olhares, ainda que os corpos se toquem algumas vezes. É como se estivesse cada qual imerso na solidão de um tempo individual, jamais o mesmo vivido pelo seu par.

Da mesma forma que boa parte da obra de Hou Hsiao Hsien, *Millennium mambo* traduz um sentimento de *beiqing*, uma espécie de melancolia sublime saturada pelo tormento histórico dos habitantes de Taiwan – Gary Xu (2007) nos lembra, inclusive, que a *beiqing* seria a mais importante expressão emocional do Partido Democrata Progressivo taiwanês. Ao voltar seu olhar para o presente deste início de século (que também é o passado dos personagens, já que Vicky inicia o filme em 2010, com uma locução em *off* que situa os acontecimentos da virada do século XXI como se fossem suas memórias de dez anos atrás), Hou propõe um outro olhar para esse passado histórico constituído da melancolia do exílio em que a identidade cultural taiwanesa se fundara.

Millennium mambo foi concebido como a parte inicial de um projeto maior do cineasta, hoje interrompido, denominado *The name of the rose*, cuja intenção era a de construir uma memória coletiva da cidade de Taipei, por meio de histórias reais sobre a juventude, no cultivo de memórias urbanas (que inclusive se estenderia aos registros de filmagem das supostas obras do projeto, bem como gravações do cotidiano empreendidas pelos próprios habitantes da cidade), numa estrutura seriada, que tentasse dar conta da multiplicidade de tempos e espaços narrativos dessa nova cartografia. Ao interconectar real e ficcional nesse projeto, o cineasta buscava alternativas para uma reescrita coletiva do imaginário da *e-generation* taiwanesa para além da *beiqing*. E, para valorizar essa nova memória (afinal, trata-se de um filme em que o presente do espectador é o passado da protagonista), justifica-se toda essa construção espaciotemporal do plano-sequência em lentes teleobjetivas, ao mesmo tempo intimista nos enquadramentos próximos, e

distanciada, pela aparição de objetos desfocados, semitransparentes, em primeiro plano, ampliando, de certa forma, o caráter sensorial dessa memória.

O *céu de Suely*, filme do brasileiro Karim Aïnouz, realizado em 2006, também é construído a partir de uma série de flutuações na relação entre a câmera e o corpo de Hermila/Suely, sua protagonista. Daí o uso, tanto de planos-sequência que acompanham o flunar desse corpo por entre os espaços da espera em Iguatu, quanto de elipses inter-sequenciais (tal qual Hou Hsiao Hsien), muitas vezes flagrando os personagens em momentos banais e cotidianos: um cigarro dividido entre as amigas, uma depilação, o cubo de gelo refrescando uma tarde de calor insuportável...

E, nesses momentos, a mobilidade da câmera na mão permite uma exploração minuciosa do detalhe, do corriqueiro, da multidimensionalidade de espaços e tempos simultâneos da experiência do cotidiano. A manifestação de um “real em tom menor”, tão característico do mundo da intimidade: “trata-se de trazer o fora pra dentro, não ir pra dentro, nem colocar o eu para o fora. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real” (LOPES, 2007, p. 87).

No filme de Aïnouz, temos a construção de espaços de espera que se resignificam, tornando-se outros, por mais que sejam os mesmos locais que Hermila sempre esteve acostumada a percorrer, antes de sua partida para o sul com Mateus. A fragilidade que constitui os laços entre Hermila e esses espaços traduz-se numa sensação de deslocamento e não pertencimento na qual estão embebidas as perambulações da jovem em meio a essas paisagens de solidão (como, por exemplo, as ruas desertas percorridas aos prantos após a expulsão de casa por sua avó). Da mesma forma que, em *Millennium mambo*, Vicky “flutua de relacionamento a relacionamento, de uma forma de estimulação e excitação a outra, de um lugar a outro” (WANG, 2003, p. 110), Hermila está à deriva, entre espaços que não mais lhe são mais familiares.

Aïnouz, ao explorar tais perambulações preferencialmente por meio de planos-sequência, faz uso de uma flutuação quase erótica da câmera, bem

próxima da visualidade de um Hou Hsiao Hsien (potencializada pelo uso dos planos fechados do rosto das protagonistas), em diversos momentos do filme: mesmo quando o enquadramento (com o equipamento no ombro ou na mão) tenta se fixar no rosto de Hermila e Georgina fumando e conversando, ou inalando um pote de acetona, ou ainda enquanto fazem uso dos cubos de gelo para se refrescarem. As cenas de dança, em sua maioria, enquadram obsessivamente os rostos em close, potencializando ainda mais os afetos que atravessam esses corpos, comunicando-se diretamente com o espectador, numa sucessão de intensidades efêmeras que se esvaziam ao final de cada sequência, abrindo espaço para outros deslocamentos possíveis em planos vindouros.

Dois planos-sequência se destacam, inclusive pelas semelhanças entre si (como se fossem *leitmotifs* invertidos, o que reforça o caráter de repetições de situações para demarcar as diferenças entre os diversos contextos do filme): trata-se das duas sequências em que Hermila percorre as ruas da cidade e é seguida por João até que ele se aproxima dela. Em ambos, o rapaz e sua motocicleta surgem no fundo do quadro e vão ganhando dimensão, até ocuparem o espaço nas mesmas dimensões que a amada, sendo que esta é acompanhada frontalmente pela câmera, dotada de mobilidade pelo uso de *steady-cam*. No primeiro deles, que acontece decorridos vinte minutos de filme, Hermila, em plano médio, perambula à noite pela rua deserta após um exaustivo dia de vendas (quase sempre frustradas) de bilhetes para rifa de uma garrafa de uísque. João oferece carona, como possibilidade de ganhar a confiança da jovem, num flerte inicial, típico de quem está levemente enamorado. No segundo, após uma hora de filme, temos um dos momentos mais intensos da relação entre João e Hermila: é dia, e ela, agora em franca transição para o papel de Suely, é acompanhada pela câmera em *close*, numa movimentação muito mais nervosa e oscilante do que antes. João novamente se aproxima com sua moto, até ser enquadrado também em *close*.

À medida que o diálogo se desenvolve (é uma tentativa de rompimento entre os dois), cada um se aproxima mais da câmera que o outro, nos momentos

em que eles dominam a produção de intensidades com seus rostos: por vezes é Hermila/Suely quem se sobressai, ao pedir que ele não mais a procure; por outras, é o amante, inconformado com a não correspondência de seu tão intenso e incontido sentimento, que toma as rédeas da situação, ao propor comprar todos os bilhetes da rifa que permite uma noite no paraíso com Suely. Quando ele tenta beijá-la, contudo, a câmera mantém seu posicionamento, de modo que, quando a jovem se desvencilha dos braços do amante, é seu rosto em prantos que faz transbordar os afetos para o espectador. Nesse momento, cabe a João afastar-se da jovem, que continua a ser seguida pela câmera, essa invasora irrecusável. A intensidade dessa cena, bem como da anteriormente analisada, deve muito à opção pela mobilidade de um plano-sequência sem cortes, com o foco oscilante, inquieto, a câmera tentando assumir para si o papel de uma caneta a interagir com as intensidades que capta, permitindo ao corpo dos personagens, pela instabilidade e imprevisibilidade de sua *mise-en-scène*, mediar a construção espaciotemporal de uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador.

Uma sucessão de preenchimentos e esvaziamentos, repletos de pequenas ironias e fatos cotidianos: eis a dimensão do tempo como experiência sensorial e afetiva que o cinema de fluxo praticado por Zhang-Ke, Hou Hsiao Hsien e Aïnouz nos propõe compartilhar (cada realizador, contudo, inserindo-se numa ética própria à qual esses usos da linguagem estão submetidos). Uma experiência fluida que não se encerra no filme, mas que se desdobra no espaço-tempo cotidiano de cada espectador, logo após a exibição.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BORDWELL, David. "Hou, or constraints". In: _____. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2005, p. 186-237.
- BOUQUET, Stéphane. "Plan contre flux". *Cahiers du Cinéma*, Paris, mar. 2002, nº 566, p. 46-47.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- JOYARD, Olivier. "C'est quoi ce plan? (La suite)". *Cahiers du Cinéma*, Paris, jun. 2003, nº 580, p. 26-27.
- KRAICER, Shelly. "Chinese wasteland: Jia Zhang-Ke's *Still life*". *Cinema Scope*, Toronto, 2008, nº 29. Disponível em: <http://www.cinema-scope.com/cs29/contents.htm>. Acesso em: 11 out. 2008.
- LALLANE, Jean-Marc. "C'est quoi ce plan?". *Cahiers du Cinéma*, Paris, jun. 2002, nº 569, p.26-27.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB-Finatec, 2007.
- SILVA, Camila Vieira da. "A imanência do exílio utópico: ultrapassagem de fronteiras e territórios afetivos em *O mundo*, de Jia Zhang-Ke". In: *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Natal: Intercom, 2008. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0064-1.pdf. Acesso em: 11 out. 2008.
- TEO, Stephen. "Cinema with an accent: interview with Jia Zhang-ke, director of *Plataform*". *Senses of Cinema*, Melbourne, jul.-ago. 2001, n 1º 15. Disponível em: www.sensesofcinema.com/contents/01/15/zhangke_interview.html. Acesso em: 11 out. 2008.
- WANG, Ban. "Black holes of globalization: critique of the new millenium in Taiwan cinema". *Modern Chinese literature and cinema*, v. 15, nº 1, primavera 2003, p. 90-119.
- XU, Gary. "The smell of the city: memory and Hou Hsiao-Hsien's *Millenium mambo*". In: *Sinascape: contemporary Chinese cinema*. Plymouth: Rowman & Littlefield, 2007, p. 111-131.

-
1. A tradução do trecho do artigo "Que plano é esse?" é de Ruy Gardnier.
 2. Na cena do Taj Mahal, inclusive, ouve-se uma canção extraída do filme bollywoodiano *Disco dancer*, de 1982: "Jimmy Aja", que em 2007 seria amplamente sampleada no *single* "Jimmy", lançado pela *rapper* cingalesa radicada em Londres, M.I.A., conhecida por suas construções musicais transculturais que associam a música da Índia e do Sri Lanka ao *hip-hop*, ao *ragga*, ao *punk rock* e ao *funk carioca*.

Do cinema ao corpo: estudos contemporâneos¹

Wilton Garcia (UBC)

Olhar para a tela de cinema na expectativa de buscar e/ou criar uma identificação com determinados personagens, parece que sempre foi um ato de reconsiderar marcas (inter)subjetivas que compreendem o corpo. Essa aproximação entre imagem e corpo produz um efeito inebriante, do ponto de vista do cinema, que pode diluir a informação transmitida e a recebida. Entre a intenção do dado exibido e o captado, há muita distância.

Mediante tal pressuposto, penso em uma reflexão crítica que aproxima cinema e corpo tendo como exemplificação o filme *Y tu mamá también* (México/EUA, 2001, 105'), de Alfonso Cuarón – traduzido no Brasil como *E sua mãe também*. Trata-se de um filme tenaz, porque, ao expor um *road movie*, a narrativa conduz ao desafio de tensão e conflito.

No filme, privilegiam-se situações emergentes acerca da imagem do corpo em cena. O modo como o corpo é apontado pela câmera (re)vela uma estratégia discursiva, diante do que se mostra e, ao mesmo tempo, se esconde. Impressões audiovisuais se acumulam em um somatório com o desdobramento flexível da narrativa cinematográfica. Logo, o espectador assiste a traços da cultura mexicana.

Sendo que a metodologia se constitui pela descrição de códigos audiovisuais, com respectivas esferas a serem investigadas a partir dos estudos de cinema (FOSTER, 2003; STAM, 2003; XAVIER, 2003). Neste viés, opto

pela descrição de uma parte específica, quase no final da película. E ressaltar: descrever é anterior a interpretar.

Imagem, experiência e subjetividade elencam-se como categorias críticas, as quais se inscrevem de modo diluído ao longo deste texto, a partir da linguagem – estratificada entre cultura e representação. Pretendo realizar um breve passeio orgânico absorvido pelo discurso proposto pelo filme. Na cadência rítmica de imagem/som, considero os enlaces estéticos e poéticos, que despertam efeitos emblemáticos do corpo, os quais apostam na diversidade – o que recorre à alteridade e à diferença.

Assim, os estudos contemporâneos (do cinema, do corpo, da cultura, da linguagem), estrategicamente contextualizam uma abordagem teórico-metodológica para evidenciar noções de atualização e inovação. De fato, é uma (re)paginação que tento tecer entre os estudos culturais e as novas tecnologias.

Acredito que a agenda do cinema contemporâneo deve ponderar os (inter/trans)textos de uma (re)dimensão de cinematografia expandida, quando exprime a condição adaptativa de atualizar e inovar, simultaneamente. Para tanto, penso que a temática “corpo” pode ajudar nessa discussão.

Do corpo

Aponto o corpo como elemento instigante para o desenvolvimento desta leitura crítica no cinema, visto que há a expectativa sensível de abordar *transcorporalidades* (GARCIA, 2005). Invisto numa noção em que o corpo se vê/lê pelo deslocamento. É no trânsito que se adequa. Também, acompanho as transformações socioculturais que ponderam esta premissa: observar o cinema contemporâneo pelo viés da dinâmica corporal. Assim, fico atento aos temas como arte, informação, mercado e consumo, circundam extensões diegéticas no dispositivo fílmico.

A fim de implementar essa leitura, tomo o contexto social e o comportamento dos personagens como linha de investigação. Para Terry Eagleton (2005, p. 179-180): “Como Ludwig Wittgenstein observou, a melhor imagem da alma é o corpo humano. A melhor imagem do que eu sou é como estou me comportando. Ambos estão ligados um ao outro como se fossem uma palavra e seu significado”.

Esse parece ser um princípio instigante para conduzir a reflexão. De fato, trata-se de avaliar as implicações recorrentes que acentuam a articulação narrativa. A afetividade, por exemplo, recobre uma boa parte do roteiro quando se destacam as relações humanas.

Esse corpo de que falo deve ser visto/lido como eixo temático para agrupar reflexões, leituras, críticas e pesquisas que trabalham o audiovisual. Ele é, na verdade, um elemento relevante para a agenda dos debates, porque ressalta as impressões pessoais dos personagens na esteira (observadora) dos espectadores. Isso ocorre a partir da dinâmica investigativa de estudos do cinema que correlacionam o corpo junto às diferentes matizes na película (VIEIRA, 2004; GARCIA, 2000).

Qualquer proposição de um discurso efetiva-se por meio do corpo. E no cinema não é diferente. Segundo Homi Bhabha (1998, p. 107), “o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder”.

A vertente que evidencia o corpo, nesse contexto cinematográfico, explora a atmosfera de segredos revelados diante da câmera. O corpo testemunha o ocorrido e carrega consigo o desejo. Entre um acontecimento e outro, o panorama narrativo parece (des)envolver uma abertura de possibilidades flexíveis e passíveis de deslocamentos. Ou isso seria apenas uma suposição?

Da narração

No filme *E sua mãe também*, há um aspecto técnico contundente que ressalta o roteiro e seu enredo: a história é narrada em terceira pessoa e seu narrador interfere abruptamente na sequência dos diálogos para fazer comentários sobre cada episódio. Portanto, existe um narrador onisciente. O narrador assinala, estrategicamente, sua crítica social com uma carga afetiva. Essa estratégia narrativa articula e produz frutos vigorosos acerca da noção de corpo, ainda mais pela perspectiva hispânica do México: um país eminentemente tradicionalista, para não dizer conservador.

Retomando: do ponto de vista técnico, é uma narração em *off*, que acontece durante todo o desenrolar narrativo do filme. O narrador acompanha e exemplifica detalhes – aparentemente desconexos ao roteiro. Ele regula a história. Isso, aos poucos, faz com que se possa apresentar para o espectador a complexidade da trama e dos personagens.

É um crescente que otimiza a informação tecida em pequenos vestígios impregnados por dois olhares distintos e complementares: a câmera e o narrador. Algo que equaciona o objeto e sua manifestação discursiva. De acordo com Ismail Xavier (2003, p. 35), é o olhar do cinema como mediação.

Do filme

Tenoch Iturbide (Diego Luna) e Julio Zapata (Gael Garcia Bernal) são dois adolescentes inseparáveis de dezessete anos, e (in)controlados pelos hormônios. Eles têm o desejo e a libido à flor da pele. E querem se transformar rapidamente em adultos – como promoção material: uma passagem instantânea dos pêlos que crescem no corpo. No entanto, ambos estão alheios a qualquer problema social. São ricos e alienados, sem uma visão crítica da vida política. E retratam as banalidades de uma nova geração. Estão de férias, entediados, à procura de aventuras, pois suas namoradas agora viajam juntas para a Europa.

Em uma tarde festiva, encontram Luisa (Maribel Verdú), garota espanhola de vinte e oito anos, casada com o primo de Tenoch. Mulher mais velha e experiente, que depende física e emocionalmente do marido. Eles a convidam para uma viagem de carro à praia de *Boca del Cielo* (Boca do Céu). No início, há uma recusa e depois ela aceita, ao receber uma desagradável notícia – que o espectador não sabe. Os três embarcam numa aventura até a praia virgem, seguindo as indicações de um amigo.

Eles não conhecem o caminho até a praia e, nem mesmo, se realmente ela existe. Para juntar pedaços de um quebra-cabeça, parece a busca de um lugar estranho, insólito e ilusório. Eles saem em uma viagem rumo ao desconhecido, rumo ao nada, ao vazio. É uma procura ou uma perda que vai colidir seus valores. No jogo de conhecer o desconhecido: o interno e o externo. É um labirinto fílmico exposto do corpo à paisagem. Isso lhes faz conhecer detalhes de sua tão formada amizade. Também, ensina a ver/ler a vida com outros olhos.

E o trio parece se perder nas estradas da nação do altiplano. A cenografia privilegiada da geografia mexicana auxilia na cartografia dessa viagem intrínseca e extrínseca — na bifurcação entre corpo e espaço. Eis o território de um *road movie* mexicano articulado, estrategicamente, por expectativas contemporâneas de efemeridades, desvios, arestas, improvisações. Há uma exibição de (re)versos sobre esse cinema aquecido por frenéticas *transcorporalidades*.

Os personagens, supostamente, parecem realizar um rito de passagem com a perda da inocência nessa viagem sem destino. O relacionamento entre eles tanto se aprofunda quanto é posto à prova. É uma busca inconsciente que reflete o autoconhecimento. E coloca o espectador também em xeque.

A despreensão e a imaturidade adolescente se confrontam com a vontade desenfreada de viver de Luisa. Afinal, ela mostra carisma, determinação e coragem de seguir em frente. A realidade diferente dos protagonistas exhibe conflitos, cujo desafio da película é obter uma referência, talvez, um pouco mais realista.

Na viagem, descobertas, medos e anseios expressam um misto de amizade, inocência e sexualidade. Nada, porém, muito profundo ou revelador. Parece que nem todos estão dispostos a enfrentar o mundo. O que se busca é um sentido na vida, seja esta proposital ou involuntária. Em Luisa, a coragem de uma mulher reprimida; em Tenoch, o medo de encarar a vida de frente; em Julio, a falta de autoafirmação.

Nessa longa descoberta, Luisa (mais adulta) parece ser a ferramenta que leva os dois amigos a desvendarem seus defeitos, traições e desejos. Um equilíbrio alquímico envolve os personagens, uma vez que a alquimia acopla e desgasta o deliberar de energia juntos, ao transformar seus interesses a partir dessa experiência de angústia e prazer. Verifica-se aí uma série de elementos potenciais e desejantes: o paraíso prometido (a praia); o olhar europeu transformador de Luisa; as regras impostas sobre a influência cultural dos indígenas; e o preconceito que estes sofrem no México.

Com perspicácia, o cineasta mescla a ficção nos registros da realidade do país e vice-versa. Filmado de maneira um tanto quanto documental (com cenas ilustrativas de pequenas vilas), o diretor adota um estilo que exhibe beleza na simplicidade e na miséria da vida mexicana. É um enlace entre a arte cinematográfica e a denúncia política que reverbera a desigualdade social naquele país.

Da cena

Como avisei, no início deste texto, opto pela descrição de uma parte específica, quase no final da película. Trata-se de uma cena em que os três protagonistas juntos conversam em volta da mesa de um bar, na beira da praia, a chamada *Boca del Cielo* (Boca do céu). Assisti a essa passagem várias vezes, no *site* Youtube, para apreciar e descrevê-la melhor, com mais precisão.

Tecnicamente, o espectador acompanha tudo em um único plano-sequência demonstrado pela câmera. É uma cena grande, feita de uma só vez. Ora em plano fixo, ora com a câmera na mão; o que dá mais a sensação de participar da cena. Um traço testemunhal do que está acontecendo. O espectador acaba pertencendo mais à situação.

É noite, pouca luz, Tenoch, Julio e Luisa se divertem bebendo, comendo e dançando. Todos estão suficientemente envolvidos – embora descontraídos, ficam compromissados de colocar na mesa do bar suas verdades. Entre um gole e outro, falam de si e da vida alheia. Resgatam as vitórias, os fracassos e os desencantos.

Trata-se de uma cena extrema e importante, porque conduz ao desafio dos depoimentos, marcadamente picantes. Ou seja, observa-se um despir de intimidades que jogam ideias e testam lições, conselhos, ideologias. Desvendam-se mistérios e segredos. Mostra-se um ciclo de amizade falsa, em que promulga a traição entre eles. Ali parece não haver lugar para a ética. São pequenos atributos de disputas e ofensas, saudados com comemorações entre brindes e abraços aclamados; talvez ironicamente a favor do país, o México. São recorrências deselegantes que descortinam olhares e (re)velam a queda de máscaras, na tentativa desesperada de ser feliz.

Ao longo do filme, Tenoch transou com Luisa e Julio sentiu ciúmes – algo que ele descreveu como “uma pontada no estômago”. Sem consciência do seu ciúme ou da atitude vingativa, contou que já havia dormido com a namorada de Tenoch, o qual ficou inconformado com a informação do suposto amigo. Em seguida, Luisa saiu com Júlio. Ao perceber, Tenoch reagiu da mesma forma e relatou que também havia dormido com a namorada do amigo, demonstrando sua hipocrisia, quando se fez de vítima e na verdade tinha culpa.

Retomando a cena do bar: os três amigos formam um confessionário regado de tequila, cerveja e música. Julio confessou novamente os detalhes da

sua relação com a namorada de Tenoch e revelou que também dormiu com a mãe dele, a razão para o título do filme. Então, parece que a narrativa alcança um limite extremo – uma elasticidade máxima. Porém, ainda não!

Talvez para eles só seria possível sorrir com aquelas brincadeiras, na desventura de sobreviver a diferentes caminhos ácidos – dos prejuízos. Por fim, celebram a saída de Julio com a mãe de Tenoch, como irmãos de sangue. Imagine essa possibilidade: um deles manteve relação sexual até com a mãe do outro. A declaração envolvendo uma das mães propõe uma nova situação narrativa para o desenrolar do filme.

No entanto, tal declaração não soa tão emblemática aos personagens, como a troca de casais, assumida pelos mesmos. A revelação perturbadora, de que um transou com a mãe do outro, torna-se uma catarse, um acerto de contas para dirimir cenas de ciúmes em relação a Luisa; que há bem pouco tempo nada significava para eles, apenas mais um corpo feminino, uma mulher, um troféu; ou seja, um objeto de desejo. Nesse bojo, a narrativa tem uma ótica machista, pois reduz a mulher em objeto de deleite. E, afinal, não há fidelidade entre os rapazes.

O ponto nodal do filme reside justamente na não aceitação de (com) partilhar CORPOS: na oportunidade da concorrência (da disputa) de um afirmar-se perante o outro – o varão. Ambos trocaram as namoradas, várias vezes; a mãe de um foi seduzida pelo outro; Luisa a amiga também foi usada por ambos. É muito abuso. Agora falta mais o quê?

A câmera está na ponta da mesa do bar e movimenta-se apenas quando Luisa caminha em direção à máquina de música com ficha e retorna para dançar com os jovens. Ela tem um copo de bebida na mão e dança primeiro para a câmera. Convidativa, se exhibe, se expõe, se oferece. Chama ambos para que juntos dancem a três.

Para essa passagem eloquente, lembro de David William Foster (2003, p. 127-128, tradução minha), o qual, ao comentar sobre a transcendência *queer* no

filme *Plata quemada* (2000), fala de uma formulação trágica: “é particularmente uma notável derivação de soltar a cadeia furiosa de eventos, conduzindo para um desenredo violento associado com a decepção dramática da dimensão trágica da existência humana”.

Então, a cena no bar, de fato, é um ato preparatório da comunhão entre eles, porque, logo depois disso, ambos vão se amar, carnalmente. Na cabana, Luisa seduz os dois juntos. Essa cena é antológica no filme. Eles tornam-se amantes, acima do bem e do mal. Divertiram-se bastante até conhecer um fato, uma verdade. Entregam-se ao deleite de um beijo homoerótico, profundo. Há quem possa se incomodar com essa vertente, há quem possa se divertir ainda mais.

Nota-se que o descrever sobre o corpo com a câmera é proposital, peculiar, diferente. A câmera capta o rosto ou parte do corpo, “fragmentado” anatomicamente. Por exemplo, nessa cena da cabana, o espectador vê apenas o beijo entre eles – em primeiro plano.

O que, talvez, mais estimula a descrição desse ato é a possibilidade de pensar a diversidade sexual/cultural. Um Ser liberto permite a diversidade. Tocar e ser tocado pelo outro. Amar e ser amado, independente de credo, raça, etnia, classe ou orientação sexual. Agora, depois de todas as decepções, arrependimentos, fracassos ou vitórias, eles estão prontos para amar. Em especial, o que faz selecionar essa cena é a sua própria contundência enigmática, sincrética – na ordem da permissividade. Aqui, depois desse despir de palavras e intenções, é permitido amar.

Luisa proporciona a cena em que os dois amigos, instigados pelo sexo a três, são levados pelo prazer: eles se envolvem fisicamente, se acariciam. O espectador não testemunha a presença feminina: fica apenas a impressão de que ela possa estar ali, próxima, presente. O envolvimento dos dois é concretizado pela sedução que ela promove. A cena revela o desejo homoerótico que aflora nos

personagens; embora negado pela própria “essência” machista dos predadores, que assumem sua plenitude viril.

Resultado: isolamento de todos. Fim da amizade! Difícil encarar a realidade? O que pode ser mais perturbador para eles? Admitir *o amor que ousa dizer seu nome*? Como bem fez Oscar Wilde, para podermos também dizer e fazer. A partir desse feito, cada um vai para seu lado, evitando que a vida cruze de novo seus caminhos, ou melhor, que os conduza ao afeto. Nada condizente com o passado glorioso de provadores do sexo oposto.

E sua mãe também deixa para o final um elo arrebatador: o desejo dos rapazes e a doença incurável de Luisa. O que justifica a trama e fecha o roteiro. É conclusivo! Como diz a canção no filme: “a vida tem suas maneiras de nos ensinar, nos confundir, nos transformar, nos deixar atônitos. A vida tem suas maneiras de nos machucar, nos curar, nos inspirar”.

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FOSTER, David William. *Queer issues in contemporary Latin American cinema*. Austin: University of Texas Press, 2003.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume-UniABC, 2000.

_____. *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Thomson Learning, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

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

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

1. Este texto faz parte da minha pesquisa atual, "Estudos contemporâneos: subjetividade, corpo e cultura digital", desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisas Multidisciplinares em Tecnologias (GPMT), do Programa de Mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação, da Universidade Braz Cubas (UBC).

Sexualidade no Irã – um olhar híbrido

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ, doutoranda)

Vivendo entre duas culturas. É assim que se define Maryam Keshavarz, jovem de família iraniana, nascida em Nova York. Essa é uma sensação comum a muitos imigrantes e filhos de imigrantes no mundo inteiro. Segundo Daniel Sibony (1991), estar num *entre-deux* (entre dois, em francês) é estar num espaço de encruzilhada de culturas, sem habitá-las totalmente, sendo uma coisa e outra.

Talvez essa dualidade tenha sido importante para Maryam Keshavarz, quando estudante de cinema da Universidade de Nova York, para a realização de seu documentário *A cor do amor*, no Irã, em 2004. Inicialmente, como trabalho de faculdade, ela deveria fazer um curta-metragem de oito minutos. Como de hábito, passava férias no Irã, quando um fator externo – a invasão do vizinho Iraque pelos Estados Unidos – impulsionou-a a partir para um projeto maior. Maryam relata que se deu conta de como no Irã as notícias sobre a guerra eram diferentes daquelas que apareciam na imprensa americana. Ela teve a ideia, então, de apresentar um Irã ao qual o Ocidente normalmente não tinha acesso pelas notícias da televisão. Comunicou-se com a faculdade dizendo que, ao invés de um curta, iria realizar um longa-metragem, em que procuraria mostrar a intimidade das pessoas no Irã e o que elas pensavam sobre questões como amor e casamento.

Também foi com espanto que a pintora iraniana Mitra Farahani, chegando a Paris, em 1998, percebeu a maneira como o Ocidente via o Irã. Em entrevista ao

jornal francês *Libération* (2004), ela conta: “Ao chegar do Irã, tendo em conta a vida que eu levava lá, o meio que eu frequentava, não tive choque cultural. Eu ficava alucinada por conta da maneira pela qual se percebia o Irã do exterior” (tradução nossa). Com efeito, em Teerã, Mitra vivia num microcosmo bastante liberal. Na França, estudando na Escola Superior de Artes Decorativas, resolveu iniciar um trabalho de demolir os clichês sobre o Irã. Mitra fez, então, um documentário de 26 minutos sobre um transexual de Teerã, *Juste une femme (Apenas uma mulher)*, que ganhou o prêmio Teddy, no Festival de Berlim de 2002. Mas, já em 2001, ela estava envolvida no documentário longa-metragem *Tabous – Zohre & Manouchehr* (2003), que, junto com *A cor do amor* (2004), de Maryam Keshavarz¹, é objeto de nosso presente estudo.

De fato, semelhante ao que fazem muitas imagens veiculadas pela atual mídia ocidental, desde o século XIX, escritores e artistas europeus representavam um Oriente exótico e imaginário. Pensemos nas odaliscas de Delacroix ou nos romances coloniais de Pierre Loti e de Karl May. Segundo Edward Said (1996), eles “orientalizavam o Oriente”. Não abriam os olhos para a realidade à sua frente. Ao contrário, muitos autores escreviam baseados em escritos canônicos anteriores e procuravam apenas confirmar as suas máximas preconcebidas.

Essa atitude de Maryam Keshavarz e de Mitra Farahani de quererem mostrar o “Oriente a que o Ocidente não tem acesso” pelas mídias tem sido bastante explorada pelo mercado editorial, que revela hoje um *boom* de autoras do Oriente Médio (normalmente são mulheres). Estas relatam nos seus livros principalmente as agruras por que elas ou familiares/amigas passaram pelo fato de viverem em Estados comandados por grupos religiosos ou governados por tradições patriarcais. Poderíamos citar uma série de exemplos: a paquistanesa Mukhtar Mai, vítima de estupro coletivo em sua aldeia (relatado em *Desonrada*); Masuda Sultan, que faz, em *Minha guerra particular*, um relato de sua história pessoal como imigrante afegã que vivenciou o 11 de Setembro, em Nova York, e sua volta ao país natal após a queda do Talibã. Além dessas obras autobiográficas, há muitas histórias ficcionais, que

tentam mostrar um mosaico de possíveis mulheres muçulmanas em sociedades conservadoras, como é o caso da jovem saudita Rajaa Alsanea, em *Vida dupla – um romance sobre o Oriente Médio hoje*, ou a anglo-jordaniana Fadia Faqir, em *Meu nome é Salma – um romance de amor proibido, honra violada e exílio*.

Pode-se perguntar sobre o porquê da repentina vontade dos leitores ocidentais de saberem sobre o Oriente. Será por puro exotismo?

Todorov (1989) define o exotismo como uma preferência deliberada pelo Outro em relação ao Mesmo, o que, na verdade, leva a um mau conhecimento desse Outro, pois ele não é visto como realmente é, mas sim, como a projeção de um ideal (seja este um ideal “positivo” ou “negativo”). Assim funcionava o exotismo, a que já aludimos, dos romances coloniais.

É justamente desse estranhamento do Outro que vem o encantamento do exotismo, encantamento este que pode ser mesmo por conta de um aspecto negativo, como, no caso, a dificuldade de ser mulher em países muçulmanos conservadores. Com efeito, a palavra exotismo é normalmente empregada a partir do ponto de vista do sujeito ocidental. É assim na definição do vocábulo *exotisme* pelo dicionário Larousse (1989, p. 703): “conjunto de características que diferenciam o que é estrangeiro daquilo que pertence à civilização ocidental” (tradução nossa).

Por sua vez, Victor Segalen (1978) afirma que o verdadeiro exotismo seria a percepção de uma impenetrabilidade do Outro e da impossibilidade de sua assimilação. Considerando-se que o Diverso nem sempre é algo bonito, para Segalen, o prazer do verdadeiro exotismo seria ter a consciência de sua inadaptação ao meio, de não querer ser como as pessoas daquele lugar. É como as mulheres ocidentais provavelmente se sentem ao ler esses livros de denúncias/relatos das condições da mulher no Oriente Médio. É como se pensassem: “Ainda bem que eu não nasci por lá”.

Porém, tanto no caso desses livros como dos documentários que estudamos, suas autoras são mulheres daqueles países ou de famílias deles

oriundas. Diferente das narrativas analisadas por Todorov e Segalen, produzidas por europeus que geralmente não tentavam imaginar o que os povos de uma dada região pensavam sobre eles mesmos e sobre o observador europeu, nos casos que estudamos, essa voz é ouvida.

Mesmo que muitos desses livros contenham relatos revoltantes, suas autoras, por serem parte também de tais culturas, buscam mostrar para o leitor ocidental que não se pode julgar um povo e sua cultura precipitadamente e que, mesmo com todo o domínio religioso e do patriarcalismo, muitas vezes ainda se consegue trilhar caminhos inesperados dentro do próprio país. É o caso de Mukhtar Mai, que, enfrentando as dificuldades de levar o seu processo a julgamento, tornou-se uma ativista respeitada por diversas ONGs paquistanesas e estrangeiras.

Aliás, voltando à pergunta, tamanho interesse pode estar relacionado, além de certo exotismo, a um maior papel de ONGs e entidades semelhantes na vida cotidiana, o que promove algumas causas, como as ligadas a gênero e raça. Somada a isso, a própria inesgotável curiosidade por questões de sexualidade, tema dos dois documentários².

Em *Tabous – Zohre & Manouchehr*, Mitra Farahani parte da polêmica questão da virgindade antes do casamento e entrevista tipos tão diferentes quanto um transexual, um soldado aposentado e uma prostituta. Se muito já se discutiu sobre a utilização de procedimentos narrativos da ficção no documentário, Mitra Farahani faz conscientemente de seu documentário um híbrido não só no olhar, como na forma: interpondo-se aos depoimentos dos entrevistados, estão breves sequências ficcionais feitas em Super-8, a partir de um poema do século XIX do iraniano Iraj Mirza. Nelas, os atores franceses Coralie Revel e Sophiane Benrezzak (na foto abaixo) representam os personagens do poeta iraniano, baseados no mito grego de Vênus e Adônis (já, nessas origens, um hibridismo). A deusa Zohre vem à Terra e se fascina pelo guerreiro Manouchehr. Ela tenta seduzi-lo, evocando a beleza do amor carnal.

Segundo a diretora Farahani, a decisão de fazer essa mistura de documentário e ficção surgiu durante as próprias entrevistas e a pesquisa do filme, pelo fato de que a poesia permeia toda a cultura do país:

Hoje, se você pede a um iraniano para definir o amor, a resposta vai ser inevitavelmente uma referência poética. Eles não vão falar sobre o próprio passado ou as próprias experiências, mas vão escolher uma metáfora poética. A poesia é de importância fundamental no Irã. Ela está onipresente no cinema, na pintura, e, mais generalizada, está embebida na cultura de cada e todo indivíduo. Sejam políticos ou membros de ordens religiosas, todos eles se referem continuamente à poesia. É impossível falar de amor e, portanto, de sexualidade, sem falar em termos de poesia.³

Além disso, aproveitando que o poema de Iraj Mirza não disfarça a dimensão do amor carnal, Farahani procurou, por meio dele, enfatizar as atuais contradições numa sociedade que tradicionalmente combinava de forma tão interessante a cultura, a religião islâmica e a arte de amar. E justamente essa parte ficcional dialoga o tempo todo com a documental, geralmente com um tom bastante crítico e, às vezes, até irônico. Mitra Farahani brinca com a estrutura plano-ponto de vista. Por exemplo, num dado momento da ficção em Super-8, a deusa Zohre observa, através de um arbusto, o belo e desnudo Manoucherh tomando banho de rio. Corta-se do olhar dela para o de uma iraniana da Teerã atual, fumando e muito maquiada, que olha um *outdoor*. Nele, um belo homem de paletó está sentado na beira de uma praia numa pose sedutora. Num momento posterior, Zohre anda atrás de Manoucherh. Logo se corta para uma imagem documental de uma mulher de *chad'or*⁴ andando atrás de um homem em Teerã. Farahani parece inferir que as iranianas do presente são as mesmas do passado mítico. Ao mesmo tempo, no início do filme, a deusa mítica parece se espantar com o destino de suas descendentes: ela acorda, abre os olhos e vê imagens de casais do presente, de mulheres cobertas pelos *chad'ors*.

As duas partes, ficcional e documental⁵, também dialogam a partir dos assuntos tratados nas entrevistas. Após o veterano falar em “punição para os adultérios”, vemos na ficção um homem cheio de serpentes indo atrás de Zohre. Num plano seguinte, Zohre dorme com uma serpente passeando pelo seu corpo. Corta-se para a parte documental, em que outro homem fala sobre o princípio da punição.

Em *A cor do amor*, Maryam Kershavarz faz, segundo o conceito de Fernando Andacht (2004), uma “representação audiovisual do real” que se baseia no “chamamento indicial” ou *index appeal*. Andacht reúne, neste conceito, tanto documentários, como *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, quanto os *reality shows*. Esse *index appeal* tem como base o suposto caráter indicial dessas representações do real, que apontariam com a força de uma hipnose para o seu objeto e que produziriam no espectador certo “conhecimento carnal”. Assim, o espectador sofreria um efeito quase tátil de estar, através daquele produto midiático, em contato com o autêntico. Do mesmo modo, as pessoas anônimas presentes nas imagens estariam ali mais como uma evidência existencial, com toda a linguagem não verbal da imagem (os gestos, as emoções etc.), como uma possibilidade a mais de acesso às suas almas. Além disso, há também uma tendência atual de se considerar a vida cotidiana como objeto de fascínio e mesmo como arte. É como se o espectador do documentário *A cor do amor* pudesse, de certa forma, atingir o “verdadeiro Irã” por meio do dia a dia daquelas pessoas comuns e anônimas.

Os tipos anônimos que aparecem são, em sua maior parte, pessoas da família da própria diretora Maryam Keshawarz⁶. Com efeito, vê-se que há uma relação de proximidade entre a câmera e a pessoa filmada: o entrevistado se dirige à câmera, brinca com a cineasta, oferece-lhe um chá. Observa-se aí também outra tendência atual: a de expor a própria intimidade ou de parentes próximos, algo desenvolvido graças aos *blogs*, que se tornaram uma forma bastante difundida de comunicação, inclusive, e especialmente, no Irã. Tanto o filme de Keshawarz como os *blogs* correspondem ao que André Lemos (2002) chama liberação

do polo emissor da ditadura dos *mass media*, intenção que tinha a diretora ao realizar o documentário. No caso dos *blogs* no Irã, mais do que isso, é uma forma de liberdade de expressão no interior de um Estado teocrático. O controle da informação, seja pelos *mass media* ou pelo governo, favorece também, segundo vários autores citados por André Lemos, um desejo de expressão pessoal e de conexão com os outros como reação a esse controle e ao esvaziamento do espaço público. Assim, a publicização de si torna-se uma forma de construção identitária. É o que Goffmann (*apud*: LEMOS, 2002) chama “apresentação do eu na vida cotidiana”. Com efeito, os participantes do filme de Maryam Keshawarz são mostrados acordando de manhã, as mulheres em casa estão com roupas comuns (sem as blusas de manga compridas ou os lenços no cabelo – o véu ou *hejab*), uma delas está sempre chupando um pirulito (na foto abaixo) enquanto sua mãe costura, outra arruma o filho para sair etc.

É importante dizer que toda essa liberdade de vestimenta das mulheres perante o vídeo só foi possível, muito mais do que pela intimidade familiar com a diretora, pelo fato de que o filme é uma produção americana, que, além de não passar pelo crivo do governo iraniano, não teria o objetivo de ser exibido no país, mas, sim, nos Estados Unidos, em festivais e em países ocidentais. Também em *Tabous – Zohre & Manouchehr*, vemos algumas entrevistadas sem véu.

Muitos diretores iranianos observam que, em seus filmes, cenas de mulheres em interiores não são, nem um pouco, realistas para uma plateia iraniana, já que dentro de casa elas deveriam aparecer sem o véu. Com efeito, de acordo com o código islâmico, as mulheres podem aparecer sem o véu somente para seus maridos, filhos, pais ou irmãos ou outras mulheres. Isso acontece dentro de casa, se não há uma visita masculina, mas não é possível na tela do cinema, pois elas estariam expostas a observadores masculinos que não pertenceriam ao círculo familiar (MELEIRO, 2006). Como afirma Alessandra Meleiro (2006), o cineasta iraniano Mohsen Makhmalbaf argumenta ainda que o uso do véu dentro de casa poderia indicar justamente falta de intimidade ou a existência de uma disputa entre a mulher e o marido.

Para fugir dessa sensação de irrealidade ao mostrar mulheres com véu em interiores, o cineasta iraniano Abbas Kiarostami lançou mão, no seu filme *Ten* (*Dez*, de 2002), de um artifício bastante interessante: a opção por cenários insólitos, mas plausíveis, como o interior de um carro. É aí que se dá a discussão entre uma mulher e um homem expondo os temas da questão feminina e da sexualidade. Esse mesmo procedimento foi utilizado pela atriz e discípula de Kiarostami, Mania Akbari, em seu filme *20 dedos* (curiosamente, também de 2004, como *A cor do amor*) e, posteriormente, na sequência *10+4* (2007).

É interessante notar que o uso de procedimentos que lembram o documentário em filmes de ficção seja bem característico do cinema iraniano. O próprio Abbas Kiarostami (*apud*: GAUTHIER, 2000) considera que, seja documentário ou ficção, o filme como um todo é uma grande mentira, mas o importante é que as mentiras sejam, de algum modo, verdadeiras e a grande arte do cineasta é fazer com que o público acredite nelas. Para ele, que uma parte seja documentário, a outra reconstituída, isto é apenas o método de trabalho do cineasta.

Tanto o citado filme de Kiarostami quanto *20 dedos*, de Akbari, são filmes de ficção[□] em que a questão da sexualidade e da relação entre homens e mulheres é levantada, mas de maneira bem mais sutil do que nos documentários de Keshawarz e Farahani. Talvez essa seja uma marca do hibridismo do olhar dessas diretoras, o fato de tratarem de determinadas questões de forma muito mais direta na forma de documentário.

Outro motivo para a maior sutileza de Kiarostami e Akbari é que os filmes feitos dentro do Irã passam por controle do Estado tanto na produção, como na distribuição e exibição. É necessário obter uma permissão de produção para se conseguir os subsídios do Estado. Depois de filmado e editado, o material sofre nova avaliação para conseguir o certificado de exibição. Para escapar ao controle sobre o conteúdo e às conseqüentes concessões, muitos importantes cineastas iranianos, como Mohsen Makhmalbaf, o próprio Kiarostami, Jafar Panahi e Babak

Payami, procuram financiamentos com produtores estrangeiros. Mesmo assim, para serem exibidos dentro do Irã, os filmes ainda precisam obter o certificado de exibição (MELEIRO, 2006).

Também Makhmalbaf explorou a temática da atração sexual e realizou, em 2005, um filme de ficção, cujo título em inglês é *Sex and philosophy* (*Sexo e filosofia*). A história se passa no mais liberal Tadjiquistão, onde também o filme foi rodado e produzido, e trata do encontro de um homem com quatro ex-amantes e das lembranças dos momentos da atração inicial por cada uma delas. Há uma sequência em que se insinua que um casal terá uma relação sexual, coisa que dificilmente Makhmalbaf conseguiria filmar ou exibir sem cortes no Irã.

No caso dos documentários *A cor do amor* e *Tabous – Zohre & Manouchehr*, ambos foram produzidos por cineastas que não moravam no Irã e cujo público-alvo foi, a princípio, o público ocidental. Portanto, não há preocupação em se fazer concessões para se conseguir um certificado de exibição no Irã. No caso de *Tabous*, só foi exibido no Irã clandestinamente, de forma privada e para poucas pessoas. Mais do que simplesmente parte da tendência de caráter indicial (identificada por Andacht) ou de pura exposição da intimidade, tais documentários buscam construir para o seu público uma nova imagem do Irã, procurando ao máximo expor as suas contradições. Assim, possuem também um objetivo político.

Em relação à temática, o filme de Mitra Farahani se concentra na questão da virgindade e do sexo antes do casamento. Entre os entrevistados, seja para o religioso, seja para os homens jovens e até, incrivelmente, para a prostituta e o transexual, a manutenção da virgindade até o casamento é palavra de ordem. O transexual, que, por sua condição, tem a capacidade de reunir, ao mesmo tempo, o ponto de vista de um homem e de uma mulher, revela uma concepção bem tradicional do que seja uma moça. De minivestido, afirma que uma mulher “deve ser decente e levar uma vida respeitável” e que, embora mantenha relações sexuais, pretende permanecer virgem até o casamento.

Também virgem é a prostituta, pois ela ainda pretende se casar. Fazendo um apanhado geral sobre a sexualidade iraniana antes do casamento, ela afirma que “não importa o que se faça, desde que seja virgem”.

O que não quer dizer que todos concordem com isso, como a adolescente que quis perder a virgindade para se livrar da infância ou a jovem que afirma ser muito importante ter experiência antes do casamento, embora ela própria não tenha tido coragem.

E, como em todo ambiente de repressão, há os subterfúgios, como o *sigheh*, um casamento temporário de acordo com as regras da religião. Recitar três versículos basta para se conseguir a permissão de ter relações sexuais. Depois disso, tanto o homem como a mulher estariam livres para se casarem novamente. Há sempre o subterfúgio da cirurgia de restauração de hímen. Como afirma a diretora do filme em entrevista à revista *Elle* (2004), a opressão é muito ambígua, “todo mundo leva uma vida dupla em Teerã. E todo mundo sabe que todo mundo tem uma vida dupla”.

Já o filme de Maryam Keshawarz é mais geral, busca as concepções de pessoas de várias faixas etárias sobre o amor e sobre a questão dos casamentos arranjados. Uma das mulheres entrevistadas, Sara, na faixa entre os trinta e os quarenta anos, considera uma “sorte” ter se casado com um namorado, mas pondera também que o casamento é sempre uma loteria, que nunca se consegue conhecer bem a pessoa antes de dividir o mesmo teto. Por sua vez, Ehson, o marido, conta sobre o confronto com a família, que não aceitava a noiva.

Assim como Ehson, os jovens iranianos atuais enfrentam muitas dificuldades na paquera. Sempre há a presença de policiais que têm o poder de interceptar alguém por causa de uma simples troca de olhares. Mesmo assim, eles aproveitam o festival religioso da Ashura, retratado no documentário, quando as ruas ficam apinhadas até tarde, para driblar a vigilância.

Dentre as jovens está Azadeh, que recebe cartas de um pretendente, Ahmad, o qual sofre com as dificuldades para conseguir um encontro com ela. Uma

outra jovem, Zari, se dirige ao encontro com um pretendente arranjado, embora não muito entusiasmada. Maryam Keshawarz mostra que a nova geração não se casa mais tão cedo e, portanto, tenta enfrentar a família, procurando encontrar um companheiro de sua própria escolha. No retrato dessas histórias, o documentário toma ares de ficção, como ao acompanhar as tentativas de encontros entre Azadeh e Ahmad, fazendo com que o público torça por um final feliz como normalmente em filmes de histórias de amor.

A última entrevistada de Maryam é Sharbanoo, a avó da diretora. Ela pertence, portanto, a uma geração na qual era comum o casamento arranjado na adolescência. Sharbanoo casou-se aos doze anos e, aos dezesseis, já tinha um filho de dois anos. Seriam, a olhos ocidentais, condições completamente desfavoráveis para uma vida em comum feliz. Entretanto, a viúva professa, até hoje, um imenso amor pelo marido com quem vivera toda uma vida.

Em entrevista, Maryam Keshawarz conta que o Irã mudou muito nos últimos anos. Antes, as mulheres só podiam sair com os *chad'ors* pretos, que deveriam cobrir todo o cabelo e o corpo. Agora, como são mostradas no filme (e também na foto do próprio cartaz do filme, abaixo), usam calça *jeans* superapertadas e, na cabeça, lenços de cores variadas que deixam os cabelos, na maior parte, à mostra. Ela atribui a promessa de grandes mudanças, nas questões do amor e do casamento, ao fato de 70% da população do Irã ter menos de 30 anos.

Por sua vez, perguntada pela revista *Elle* onde gostaria de morar, Mitra Farahani responde: “no Irã”. Com isso, ela gostaria de mostrar ao mundo que “viver em Teerã não se resume a se submeter a uma opressão religiosa inadmissível”. É o que inferimos da festa retratada em seu documentário, em que a liberdade das conversas entre os amigos não deve em nada a qualquer festa no Ocidente.

Assim como os vários livros de autoras do Oriente Médio a que nos referimos no princípio, as diretoras Maryam Keshawarz e Mitra Farahani tentam discutir uma análise menos simplista de temas socioculturais (no caso, as questões da sexualidade) que contemple justamente a diferença do Outro e do seu olhar.

Referências bibliográficas

ANDACHT, Fernando. *Duas variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circumspecto Edifício Master*. São Leopoldo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS, 2004.

Conversa com a diretora Maryam Keshavarz, durante o festival *É tudo verdade*, em 2005, após exibição de seu filme no Cine Odeon.

DIATKINE, Anne. “Mitra Farahani – L’amour au temps des mollahs. *Elle*, Paris, 6 dez. 2004.

GAUTHIER, Guy. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan, 2000.

“L’Iran au sceau du lit” [entrevista da diretora Mitra Farahani]. *Libération*, Paris, 8 dez. 2004.

LAROUSSE. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Larousse, 1989.

LEMOS, André. “A arte da vida. Diários pessoais e webcams na internet”. *Cultura da Rede. Revista Comunicação e Linguagem*. Lisboa, 2002.

MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.

SAÏD, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l’exotisme*. Paris: Fata Morgana, 1978.

SIBONY, Daniel. *L’entre-deux: l’origine en partage*. Paris: Seuil, 1991.

Site dos arquivos da Berlinale 2004. Disponível em: www.berlinale.de/en/archiv/jahres_archive/2004/02_programm_2004/02_Filmdatenblatt_2004_20041413.php. Acesso em 11 fev. 2009.

Site oficial do filme *A cor do amor*. Disponível em www.marakeshfilms.com. Acesso em 11 fev. 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

-
1. *Tabous – Zohre & Manouchehr*, França/Irã; **direção**: Mitra Farahan; **atores**: Coralie Revel, Sophiane Benrezzak; 70’, cor, 35mm, 2003; *Rangeh Eshgh (A cor do amor)*, Irã/EUA; **direção**: Maryam Keshavarz; 70’, cor, Betacam SP, 2004.
 2. Recentemente, foi apresentado também, no Festival do Rio 2007, o documentário *Jihad do amor*, dirigido por Parvez Sharma, homossexual e muçulmano, que mostra as dificuldades de homossexuais masculinos e femininos, no mundo islâmico, de conciliar a opção sexual com a religião.
 3. Entrevista disponível no site dos arquivos da Berlinale de 2004, onde o filme foi apresentado na mostra Panorama. Tradução nossa.
 4. *Chad’or* é uma vestimenta feminina de cor preta, que cobre todo o cabelo e grande parte do corpo, só deixando o rosto à mostra.
 5. Resolvemos classificá-las dessa forma esquemática para efeito do texto.
 6. Também no documentário de Mitra Farahani, quase todos os entrevistados eram conhecidos da diretora.
 7. *10 + 4* já se assume como documentário. Nele são levantadas também questões de sexualidade, mas o objetivo principal é acompanhar a luta da própria diretora Mania Akbari contra o câncer.



A expressividade poética no cinema



A casa de Alice: uma poética do doméstico e do cotidiano

Genilda Azerêdo (UFPB)

A casa é certamente um *topo* recorrente quando pensamos em representações e construções de espaços na tradição literária e fílmica. Gaston Bachelard (1974, p. 355), em sua *Poética do espaço*, associa a imagem da casa à “topografia do nosso ser íntimo” e argumenta que “quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘apostos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos”. A relação estabelecida entre a casa e seus habitantes – segundo Bachelard (1974, p. 355), “a imagem da casa está em nós, assim como nós estamos nela” – pode ser ilustrada por meio de inúmeros exemplos literários. Um exemplo que me vem logo à mente é o conto “The fall of the house of Usher” (“A queda da casa de Usher”), de Edgar Allan Poe, que leva ao extremo a associação entre casa e habitante, ao criar uma relação especular entre “house” e “Usher” (termos que contêm quase as mesmas letras), de modo a sugerir uma falta de limite entre a “família” e a casa que a abriga. Outro exemplo significativo (neste caso, irônico) é o romance *The house of mirth* (A casa da alegria/do riso), da escritora americana Edith Wharton, que conta a trajetória de Lily Bart, personagem sem-teto, solta no mundo, cuja densidade psicológica é construída, sobretudo, por meio dos espaços transitórios que habita e da busca incessante por uma casa e pela possibilidade de formar uma família.

Na tradição literária poética, também são inúmeros os exemplos que contribuem para um alargamento dos sentidos de um imaginário da casa. Como ilustração, cito também dois: em “A mulher e a casa”, João Cabral de

Melo Neto cria toda uma relação metafórica entre os recantos interiores do corpo feminino e os espaços interiores de uma casa; nesse poema, a mulher é vista como possuidora de “estâncias aconchegadas, / paredes bem revestidas / ou recessos bons de cavas”, exercendo sobre o homem efeito igual ao da casa: “a vontade de corrê-la / por dentro, de visitá-la”. O outro exemplo vem de Adélia Prado, com um poema chamado “Impressionista”, cujo título já anuncia a densidade visual dos seus versos:

Uma ocasião,

meu pai pintou a casa toda

de alaranjado brilhante.

Por muito tempo moramos numa casa,

como ele mesmo dizia,

constantemente amanhecendo.

No filme de Chico Teixeira, *A casa de Alice* (2007), o espaço da casa (a partir do próprio título) possui função proeminente e pode ser compreendido como metonímia de família, de domesticidade.¹ O filme retrata, em tom documental, distanciado e densamente realista, o cotidiano dos habitantes da casa. A primeira sequência flagra um olhar sobre os vários cômodos – momento em que a família ainda dorme – para, em seguida, acompanhar “o amanhecer das criaturas”.² De modo significativo (e já para marcar a relação funcional entre dona Jacira, como a mãe de Alice se chama, e a casa), o quarto de dona Jacira (em oposição aos outros) é mostrado vazio, sem dona Jacira. Embora ainda seja cedo da manhã, cabe a ela a compra do pão (algo simbólico, pois,

como saberemos depois, o preparo das refeições será também sua atribuição). Na sequência, vemos dona Jacira varrendo a casa, e, em seguida, às voltas com um rato que atravessou a área de serviço. A opção por primeiro mostrar o espaço e, só depois, a personagem é relevante para indiciar a invisibilidade e insignificância de dona Jacira naquele ambiente.

Ironicamente, embora dona Jacira *possua* a casa (não apenas porque a casa é propriedade sua, no papel e na lei, mas porque a casa funciona e ganha vida principalmente a partir dela), a casa (no sentido de família) não a acolhe. O espaço em que ela é vista de modo mais recorrente é a área de serviço, onde se encarrega da roupa da família (seja para lavar ou passar). Dona Jacira também é frequentemente mostrada na cozinha, lavando louça. Quando transita pela casa, é para recolher roupa suja, meias e camisetas espalhadas pelo chão. Essas cenas, em que aparece cuidando da roupa, são repetitivas e esta é uma tarefa que lhe permite descobrir as traições do genro, sempre com fotos de mulheres com seios à mostra na carteira. Como não poderia deixar de ser, o recurso da repetição revela a mesmice e a rotina das atividades domésticas e ganha *status* de recurso estilístico, sendo materializado, ao longo do filme, de modos diversos: por meio do rádio (sempre o mesmo programa); da TV (que fica ligada mesmo sem espectador; mesmo com espectador, ninguém sabe o que vê); das relações fracassadas (Alice-Lindomar; Carmem-Nilson; Alice-Nilson); das mentiras; das fantasias; das traições do marido.

O filme *A casa de Alice* tem seus sentidos atrelados ao movimento banal do cotidiano. Segundo Michel de Certeau (2005, p. 31),

o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior.

Estas reflexões acabam por instaurar uma ambiguidade na realidade cotidiana, fazendo-a, ao mesmo tempo, ordinária, normal, previsível (a repetição da expressão “todo dia” ou “dia após dia” dá bem a medida desta aparente normalidade) e também saturada da subjetividade inerente aos desejos, às frustrações, ao tédio, às angústias.

O filme de Chico Teixeira parece ter captado, de modo efetivo, essas nuances contraditórias do cotidiano, na medida em que (parafraseando Fernando Pessoa) constrói-se sobre um nada que é tudo, pois, como conceber a vida, a existência, fora do cotidiano? Maurice Blanchot (2007, p. 237), em suas considerações sobre “A fala cotidiana”, afirma que um traço essencial do cotidiano é que “ele não se deixa apanhar”, estando em constante movimento, sem começo nem fim, sempre a escapar. O cotidiano, segundo Blanchot, “pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível”.

Ora, se o cotidiano já oferece esta dificuldade de apreensão no contexto de experiência de vida de cada um, quando pensamos na representação e construção deste cotidiano no plano estético, tal dificuldade parece se adensar, porque entra em questão a escolha das estratégias adequadas à transmissão de uma experiência que, de tão comum e ordinária, parece não oferecer atrativo nenhum, correndo o risco de produzir nenhum efeito sobre o espectador. Maya Deren (1992, p. 70), ao discutir a relação entre o cinematógrafo e o uso criativo da realidade, diz que o cinema “deve criar uma experiência total ao máximo a partir da natureza do instrumento, de modo que o resultado seja inseparável de seus meios”³. Essa consideração nos faz perguntar como se dá, no filme em questão, a relação entre a experiência do cotidiano e os meios específicos da linguagem fílmica que a materializam.

Voltemos às experiências tornadas visíveis na narrativa fílmica. Com exceção de dona Jacira, que permanece em casa todos os dias (só sai para a feira ou para eventual consulta médica), os outros membros da família possuem

um elo com o mundo de fora, seja por meio do trabalho (Alice, por exemplo, é manicure), do estudo (dois dos filhos encontram-se em idade escolar) e dos modos de “sobrevivência” que cada um adota: o filho mais velho, que trabalha no exército, faz programa com outros rapazes; o filho do meio vive chegando em casa com objetos (sapatos, óculos, *disk man*) que parecem furtados; o pai vive arranjando amantes. No entanto, são as cenas que acontecem dentro da casa que dominam o filme.⁴

E o que realmente acontece dentro da casa? O que acontece dentro de uma casa? O filme de Chico Teixeira nos faz enxergar – e de modo mais demorado possível – tanto o que é ordinário na vivência e convivência diária (acordar, ir ao banheiro, fazer refeições, conversar, silenciar, dormir, ver TV, sair, chegar, discutir, chorar) quanto nos dá a ver – ainda que sem alarde, sem arrebatamento, sem estridência – aquilo que realmente faz a diferença. Ou seja, em meio ao “não se passa nada” do cotidiano, em meio à aparente imobilidade do cotidiano (BLANCHOT, 2007, p. 239), o espectador do filme pode captar vislumbres de humanidade; e Blanchot (2007, p. 241) afirma que “o cotidiano é humano”. Não é à toa que numa das cenas do filme, Alice se define como “de carne e osso”. Ainda segundo o autor: “[o cotidiano] parece ocupar toda a vida, é sem limite e fere de irrealidade qualquer outra vida. Mas eis que sobrevém uma brusca claridade. ‘Algo se acende, surge como um clarão sobre os caminhos da banalidade... é o acaso, o grande instante, o milagre’” (BLANCHOT, 2007, p. 240).

Na casa de Alice, é dona Jacira, a mãe de Alice, quem melhor representa esta claridade sobre a banalidade cotidiana. A sequência inicial do filme, como dissemos, é relevante para anunciar sua importância quanto às “artes de fazer e de nutrir”, atividades que ganharão cada vez mais espaço ao longo do filme. É dona Jacira quem compra o pão, prepara as refeições, faz as compras, cuida da roupa, enfim, quem cuida da casa. Dona Jacira é aquela “que trabalha para dar forma ao mundo, para fazer nascer a alegria do efêmero” (CERTEAU, 2005, p. 296-297). No entanto, com exceção de Alice (sua filha), ninguém parece notar a relevância de seu trabalho. Na verdade, num primeiro momento, ninguém (do

universo diegético, em oposição ao espectador) parece perceber sequer sua presença, até porque o filme adota uma tonalidade de contenção e despojamento de recursos / estratégias de linguagem que se coaduna com a suposta invisibilidade inerente ao próprio cotidiano. Tais estratégias adensam características relevantes da realidade doméstica, a exemplo do seu caráter imóvel, repetitivo, banal, contribuindo para provocar um efeito de desconforto e tédio no espectador: é o caso, por exemplo, de determinados enquadramentos que ressaltam a vida opressiva dos personagens; é o caso do tempo (longo, demorado) de registro de determinadas cenas, fazendo-nos lembrar as palavras de Deleuze (2005, p. 16) sobre o fato de que “as situações mais banais ou cotidianas liberam ‘forças mortas’ acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite”; o uso dos planos fixos; a ênfase nos diálogos mecânicos e lacônicos; em outros momentos, a ausência de diálogos; a recorrência dos silêncios (lembrar, ainda, que a única música presente no filme é a música diegética, ouvida por dona Jacira pelo rádio, ou por um dos filhos, via *disk man*). A ausência de trilha sonora contribui para tornar ainda mais manifesto o cotidiano e o tédio a ele atrelado. A este respeito, cabe ao radinho de dona Jacira (que já aparece numa posição de centralidade, em meio à mobília simples, quando seu quarto é mostrado pela primeira vez) a função de oferecer um universo paralelo àquele existente na casa: o rádio, sempre ligado, produz o elo entre o mundo de fora e o mundo confinado e demasiado doméstico de dona Jacira, trazendo um pouco de novidade e ajudando a quebrar o ritmo de mesmice e monotonia de que aquele cotidiano é impregnado.

O momento das refeições quase sempre constitui oportunidade para a revelação de conflitos e de informações adicionais sobre os personagens. É durante tais encontros que sabemos sobre o autoritarismo do filho mais velho (que reclama do cigarro da mãe, se apropria dos objetos do irmão, reclama da avó por não pronunciar seu nome corretamente); sobre a facilidade com que o pai expõe sua atitude machista, demonstrada pela forma desrespeitosa como se refere às mulheres, e a naturalidade com que os filhos partilham de tais “ensinamentos”; sobre a dura realidade da falta de dinheiro (a simples falta

de mamão, durante o café da manhã, faz eclodir um dos momentos de maior transbordamento emocional do filme).

As sequências narrativas que focalizam o trabalho de Alice servem como contraponto à caracterização da Alice-mãe, da Alice-filha, da Alice-esposa (enfim, da Alice doméstica). Através dos diálogos entre Alice e Carmem, podemos ter acesso à Alice-mulher, com suas fantasias e as frustrações de um casamento no que se refere à vivência satisfatória da sexualidade. Alice é uma mulher bonita, que se cuida, trabalha honestamente para manter a casa, e que possui uma sexualidade viva, estimulada pelo re-encontro com Nilson (antigo namorado) e a possibilidade de uma nova vida ao seu lado. Na verdade, a referência à questão da sexualidade aparece em níveis diversos na narrativa fílmica, seja para ressaltar sua relevância em relação àquilo que se concebe também como humano – e, neste caso, situa-se a delicada representação do desabrochar sexual do filho mais novo –, seja para aludir às experiências do filho-michê, do marido-amante de “Lolitas” e do eventual “namorado”, que apenas reproduz o comportamento machista dos outros homens.

Por outro lado, em meio aos fracassos quanto à união da família e quanto às trajetórias de sonho de cada um, o filme também apresenta “milagres” de afeto: a cumplicidade entre Alice e a mãe (a sequência quando voltam do médico, e Alice acolhe o braço da mãe, é sintomática); o carinho de Alice com o filho caçula; a relação afetuosa (ainda que com lições questionáveis) do irmão mais velho com o mais novo; o concerto do abajur, por um dos netos, para a avó; o gesto do neto mais velho, ao levar a avó para a cama, tarde da noite. Estes gestos, porém, são esporádicos. Numa das cenas iniciais, Alice se queixa à vizinha (na verdade, um dos vários “casos” de seu marido) quanto ao contexto demasiado masculino da casa, e diz sentir falta de uma mulher com quem conversar; o marido, por sua vez, reclama da cumplicidade entre Alice e a mãe (“lá estão as duas, outra vez, a conversar na cozinha”).

O tom contido, de distanciamento emocional, adotado pelo filme, que não julga nem avalia o comportamento dos personagens – apenas os mostra em meio

à vida –, parece querer dizer que, de um jeito ou de outro, estão todos na batalha por sua cota de existência. Em meio ao caos, é dona Jacira quem testemunha tudo e emudece, optando por uma “união familiar” cujo desmoronamento parece irreversível. Dona Jacira não provê a casa apenas (se isto já não se constituísse vital) de conforto material (roupa lavada; casa limpa; comida na mesa); ela também silencia em relação ao comportamento canalha do marido para com sua filha; em relação às atividades clandestinas do neto mais velho; em relação à prática do furto do outro neto. Quando questiona por que a filha havia dormido no sofá, “em vez de na cama quente, ao lado do marido”, dona Jacira se desnuda em sua crença ingênua. “Cama quente”, aconchego, é tudo que aquela casa não tem.

Gaston Bachelard (1974, p. 359), na *Poética do espaço*, afirma que “sem a casa, o homem seria um ser disperso. [A casa] mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida, [constituindo-se] corpo e alma”. Na *casa de Alice*, não há tal proteção contra a dispersão do sujeito: de um modo ou de outro, estão todos à deriva, agindo às escondidas, movendo-se no pouco espaço que lhes cabe (e o dinheiro e o desodorante escondidos, pelo filho mais novo, por trás da gaveta, também são reveladores de uma falta de espaço livre, advinda da carência material, da dificuldade financeira). Em meio ao caos dispersivo, é dona Jacira quem promove o aparente equilíbrio da casa. Quando, ao final da narrativa, o genro e um dos netos a internam no asilo, a casa é de novo mostrada, tal como no início do filme, através de seus vários cômodos. Diferentemente do início, a casa agora está vazia, imunda, caótica, silenciosa. A casa não é mais de Alice, nem da mãe de Alice: a casa faz-se metáfora de uma degradação ética e de valores preciosos, que aponta para uma destruição maior, desmonte afetivo, associada à descrença na vida (quando pensamos em Alice) e ao egoísmo e desumanidade (quando pensamos no pai e no filho).

O filme termina com a constatação de que a casa de Alice “ruiu”. No entanto, as sequências paralelas ao final produzem um significado que aponta para a possibilidade de enfrentamento dos conflitos, como a dizer que das “ruínas” pode surgir a possibilidade de reconstrução: ambas as mulheres têm revelações

importantes através do telefone (dona Jacira, enfim, consegue falar com o locutor do rádio; Alice se vê novamente traída e desamparada). O uso da montagem paralela, ao mesmo tempo em que contrasta a alegria de dona Jacira com o desalento de Alice, mostra o resultado positivo da persistência de dona Jacira, sugerindo que aquelas mulheres podem, ainda uma vez, recomeçar.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places*. Boston: Beacon, 1994.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

CERTEAU, Michel de et alii. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes, 2005, v. 2.

DEREN, Maya. "Cinematography: the creative use of reality". In: MAST, Gerald et alii. *Film theory and criticism*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1992.

DELEUZE, Gilles. "Para além da imagem-movimento". In: *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

IVO, Ledo. "O amanhecer das criaturas". In: PINTO, José Nêumanne (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB-Finatec, 2007.

MELO Neto, João Cabral de. "A mulher e a casa" [Quaderna]. In: _____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PRADO, Adélia. "Impressionista". In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

WILLIAMS, Christopher. "After the classic, the classical and ideology": the differences of realism. In: GLEDHILL, Christine & WILLIAMS, Linda (org.). *Re-inventing film studies*. London: Arnold, 2004.

-
1. Em "Poética do cotidiano", Denilson Lopes (2007) considera as relações entre casa, cotidiano e delicadeza/sutileza. A discussão do filme de Chico Teixeira, ora apresentada, aponta o cotidiano da casa como algo marcado, sobretudo, por embates e conflitos e quase ausência de conforto, estabilidade ou aconchego.
 2. "O amanhecer das criaturas" é o título de um poema de Ledo Ivo, cuja última estrofe diz: "O pão à porta,/ depois o leite,/ e o erguer dos corpos".
 3. Tradução minha.
 4. *A casa de Alice* me fez lembrar, numa perspectiva às avessas, o filme de Yasujiro Ozu, *Pai e filha* (1949), em que a casa constitui espaço vital e acolhedor das experiências partilhadas no cotidiano entre pai e filha.

O poético e o previsível em *Não por acaso*

Geraldo Carlos do Nascimento (UNIP)

*Não por acaso*¹ é uma narrativa em paralelo. O filme articula-se em torno de duas histórias que, em vários pontos, se encontram ou entram em choque, a exemplo do que acontece nas ruas da cidade com as “moléculas” que nelas circulam, para usar a metáfora explorada pelo engenheiro de tráfego Ênio, um de seus protagonistas; ou, ainda, como ocorre com as bolas de bilhar na mesa de sinuca de Pedro, o protagonista da segunda história – considerando-se a ordem de entrada.

As vidas desses personagens, ao se cruzarem, acabam por iluminar, e, de certa forma, explicitar, uma a outra, como formas espelhadas que se multiplicam na arquitetura e circuitos da cidade, que remetem a conteúdos outros além das imagens, sem deixarem, no entanto, de ser previsíveis. Ambos os protagonistas são afetados por um mesmo acontecimento trágico e têm, por assim dizer, “renascimentos” parecidos – fatos, certamente, determinados pelas injunções da cidade que habitam. A ex-mulher de Ênio, com quem tem uma filha, perdeu a vida no trânsito no mesmo acidente em que morre a companheira de Pedro. Ambos dedicavam amor quase obsessivo ao trabalho, particularmente às “maquinações” que envolviam seus afazeres. Ambos, ainda, renascem por vias de um novo amor: Pedro, por uma nova mulher; Ênio, pela descoberta da filha já adolescente. Essas articulações, que, no plano discursivo da narrativa, afloram espelhadas como estruturas em abismo, permitem identificar – é para isso que pretendemos chamar

a atenção – como a poesia emerge da narrativa para ir além, tanto considerando o plano de expressão², constituído pelas imagens, quanto o plano de conteúdo, que delas resultam. Com isso, o filme adquire uma nova dimensão, capaz de abrigar, paradoxalmente, o poético e o previsível.

Duas histórias

Com dois protagonistas, o primeiro, Ênio, um engenheiro de tráfego quarentão e solitário, que, após a morte da ex-mulher, no referido acidente de trânsito, vê-se na contingência de assumir a filha adolescente que mal conhecia. O outro, Pedro, um marceneiro com cerca de trinta anos, que vive com a namorada num quarto e sala nos fundos da marcenaria, onde fabrica, como anteriormente fizera o pai – de quem herda o ofício, a propriedade e a tradição – mesas de bilhar.

Uma coincidência trágica, como já foi aludido, conecta essas duas histórias. Mônica, ex-mulher de Ênio, por quem ele nutria ainda uma forte ligação emocional, e Teresa, namorada de Pedro perderam a vida no mesmo acidente: Mônica, com o furgãozinho vermelho de sua livraria, atropela Teresa, estudante de antropologia e fotógrafa amadora, que estava a caminho de uma biblioteca, como costumeiramente fazia. Na sequência do atropelamento, ao bater o carro numa caçamba de entulhos, Mônica também perde a vida.

A partir desta sequência, que constitui um ponto de virada narrativo, as duas histórias se cruzam. Nos primeiros vinte minutos, aproximadamente, do filme, até o acidente, desenvolve-se o que se pode considerar a apresentação de Ênio. O filme inicia-se com uma longa tomada de helicóptero da cidade de São Paulo e termina sobre o deslocamento de um velho Monza rodando no elevado conhecido como Minhocão. No volante encontra-se Ênio que está a caminho, como descobrimos pouco depois, do trabalho: o escritório de uma companhia de controle de tráfego, de onde, diante da tela de um terminal de computador, controla um setor do trânsito da cidade. Ele é metódico, circunspecto, melancólico

mesmo, como demarcado pela trilha sonora extradiegética que acompanha seus deslocamentos e silêncios, e também por suas roupas sóbrias, de tons apagados, entre o marrom e o acinzentado.

Acompanhamos Ênio em seu posto de trabalho quando ele avalia as consequências para o trânsito da região central da cidade, provocadas por um caminhão quebrado; ele procura por alternativas, desviando o fluxo de veículos para saídas mais adequadas, com o apoio dos guardas “marronzinhos”, que trabalham *in loco*, mas seguindo orientações que Ênio sugere por rádio, balizando-se pelas telas com imagens, mapas e cronômetros de que dispõem para o trabalho.

Graças a uma conversa que teve o chefe, somos informados de que ele é engenheiro de tráfego, com pós-graduação, e que fora contemplado como vencedor de um prêmio: uma bolsa no exterior (Canadá) por conta de uma monografia sobre a “dinâmica dos fluidos”. Mas o que Nogueira quer lhe informar, naquele momento, é outra coisa: Mônica, a ex-mulher, ligou e pediu que o amigo interviesse para que Ênio conversasse com ela, pois tinha algo importante a tratar com o ex-marido. Ênio desta vez se esquivou; mas não pôde escapar de uma outra chamada na sala do chefe que, sem mais delongas, passou-lhe o telefone. Mônica precisava falar sobre a filha, Bia, já com dezesseis anos, e que queria conhecer o pai. Constrangido, Ênio foi ao encontro e ficou de receber, qualquer dia, a menina em sua casa.

Numa manhã, ao chegar ao trabalho, chamou-lhe a atenção o aglomerado de colegas em frente à tela de um dos monitores. Comentavam o acidente em que se perderam duas vidas. Estupefato, reconheceu o furgãozinho vermelho da livraria de Mônica e foi correndo para o local: nada pôde fazer.

Depois do acidente, uma cena sensual invade a tela cinematográfica. Trata-se de Pedro e Teresa, que estão acordando após uma noite de amor. Começa, então, a apresentação de Pedro. Tem cerca de trinta anos e mora num conjugado da marcenaria, que herdou do pai, com a namorada, a qual, assim que

se levanta, ainda sem se vestir completamente, como que para premiar o amante, vai lhe preparar uma omelete; narra com ar um tanto provocador e professoral a sequência de procedimentos, para que Pedro aprenda a transformar a iguaria num “verdadeiro suflê”. Ele aguarda na cama, como se não fizesse caso, feliz e realizado. Depois do café, ela sai para ir à biblioteca, onde prepara uma pesquisa; ele encaminha-se para a marcenaria, onde constrói mesas de bilhar. Além de competente marceneiro, Pedro é um apaixonado pelo jogo de bilhar, o que o levou a dar aulas sobre o tema – foi assim que conheceu Teresa, é isso que fica implícito no filme, uma jovem universitária de nível socioeconômico superior ao seu. Por incentivo de amigos e da própria Teresa, anima-se a inscrever-se num campeonato da modalidade no clube Copa de Ouro. A relação que tinha com o jogo, no entanto, não permitia espaço para o acaso: estudava todas as tacadas e movimento das bolas na superfície quadrangular da pedra, minuciosamente. “O importante”, como dizia para a companheira, “era girar a branca”, a fim de enquadrar as bolas-alvo a partir da melhor posição. E fazia esquemas, media, repetia tacadas até à perfeição. Pedro, como Ênio, era um homem metódico, meticuloso, um tanto tímido, porém, controlador obsessivo.

Sua vida com Teresa, apesar dos reclamos da companheira, que deixou um apartamento de mais de duzentos metros quadrados, na requintada região da Paulista, em São Paulo, para morar com ele num quarto e sala conjugado à marcenaria, ia muito bem, principalmente depois de ele ter resolvido atender as solicitações da moça e construiu, num dia, de surpresa, uma estante para que ela pudesse guardar seus muitos livros. E fez mais do que isso: organizou meticulosamente todo o material. Quando Teresa chegou, ainda amuada por conta de uma discussão que haviam tido, foi aquele deslumbre.

E foi numa manhã logo depois, que Teresa sai às pressas, sem tomar café, mesmo com Pedro pedindo para que ficasse pelo menos mais dois segundos, que a fatalidade aconteceu. Ao atravessar uma rua, Teresa deixa cair alguma coisa e volta para apanhá-la. Quando quer atingir o meio-fio do outro lado, um carro vem em sua direção em alta velocidade; consegue desviar, mas outro que vinha

atrás dele, um furgãozinho vermelho, a apanha em cheio e depois vai bater numa caçamba de entulhos... É o furgão de Mônica. As vidas de Pedro e de Ênio, sem que o saibam, ficam tragicamente entrelaçadas.

A partir de então, as duas histórias voltam a correr em paralelo, mas mantendo, de quando em quando, pontos de contato e similaridades; tais como o luto de Ênio e o luto de Pedro; o aparecimento de Bia na vida de Ênio, o aparecimento de Lúcia (Letícia Sabatella) na vida de Pedro; a luta frenética de Ênio para não perder Bia, a luta desesperada de Pedro para não perder Lúcia. No final, a vida de ambos completamente revirada e a leve promessa de alguma felicidade, estampada no rosto de Bia, pedalando sua *bike* ao lado do pai, e do sorriso de Lúcia, como que avaliando a loucura de Pedro, que conseguiu chegar antes dela e lhe deixou na porta do apartamento um mimo, uma garrafa de café.

A estrutura em abismo

A duplicação narrativa em *Não por acaso*, que se evidencia no paralelismo das duas histórias e na composição dos protagonistas, confere inicialmente quase vinte minutos para caracterizar Ênio e sua história até o acidente, e outros quase vinte minutos para caracterizar Pedro, também até o acidente, que é uno em si mesmo, mas que se torna duplo em virtude dos pontos de vista que implica, e se desdobra em vários outros espelhamentos para constituir uma espécie de estrutura em abismo ou, se se quiser, fractalizada. Exemplos mais evidentes:

- o caminhão que quebra e paralisa o trânsito da cidade, provocando uma onda de refluxo, que Ênio em seu trabalho tenta, em vão, controlar, é o mesmo caminhão que está transportando pedras especiais para Pedro construir mesas de bilhar (nesse momento da narrativa nada se sabia ainda da fatalidade que marcaria os dois protagonistas);

- as fotos que Teresa tira do campeonato de sinuca no Copa de Ouro irão alimentar as reminiscências de Pedro e lhe permitem um querer recomeçar;
- o apartamento, de mais de duzentos metros quadrados, na região da Paulista, que Teresa aluga para ir morar no quarto e sala do namorado, é o mesmo que será ocupado por Lúcia, a futura namorada de Pedro; este, aliás, a conhece em virtude de um reparo neste apartamento, tarefa pela qual se responsabiliza a pedido da ex-sogra;
- no final da história, o trânsito da cidade, bloqueado por Ênio para impedir a partida de Bia para o Exterior, também retarda Lúcia e permite que Pedro tenha chance de chegar antes dela ao apartamento e deixar-lhe, em frente à porta, uma “mesa” posta com o café, e assim reparar a ofensa inominável que lhe fizera (Lúcia havia se sentido manipulada, pois descobriu pelas fotos que encontrara tiradas por Teresa, que Pedro estava apenas tentando reproduzir com ela o antigo relacionamento). Agora, o gesto de Pedro descortina uma possibilidade de reatamento do casal.

Tais repetições, reiteraões ou, como entendemos, espelhamentos também ocorrem para além do percurso temático específico da narrativa constituinte da intriga, como na figuratividade³ e nas soluções imagéticas do filme, ou seja: na reiteração do ponto de vista de certas tomadas; na repetição dos motivos geométricos, seja dos prédios da cidade de São Paulo, seja de suas calçadas, ou das platibandas, processos que se configuram aos olhos do espectador como possíveis obras do acaso. Interpretação que o título do filme, já antecipadamente, se encarrega de negar: não por acaso.

Os jogos de saber

O filme de Barcinski convoca vários jogos de saber, se assim podemos dizer, a começar pela tese defendida pelo personagem Ênio sobre o “trânsito e a dinâmica dos fluidos” ou o saber pragmático de Pedro, herdado da tradição familiar, especificamente do pai, que consistia basicamente em contar, medir, calcular – caminhos para se atingir se não a perfeição pelo menos o certo, o preciso.

Tanto o saber científico de Ênio quanto o saber prático de Pedro, no entanto, não lhes servem nos momentos em que sobrevêm forças inexplicáveis, mais sutis ou complexas.

Um outro saber então se instaura. O título *Não por acaso* parece aludir a um saber que vai além das relações de causa e efeito da ciência tradicional. Pela teoria do caos, por exemplo, podem-se vislumbrar causas remotas e distantes, tão leves que um cientista-poeta pensou no bater de asas de borboletas para criar uma metáfora que pudesse aludir à sua figura. No filme, encontramos algo desse naipe, para citar um exemplo, no caminhão quebrado, aquele já referido, o qual, ao obstruir o fluxo do trânsito no centro de São Paulo, desencadeou um processo, uma onda de paralisações, que chega ao Piqueri, bairro nos limites da megalópole – caso que Ênio, num momento narrativo posterior, conta para Bia.

Seria o desconhecimento entre essas relações que nos levaria a chamar de acasos certos acontecimentos, que, muitas vezes, quase insignificantes em sua origem, se potencializam em seu desdobramento, podendo dar origem a catástrofes.

Assim, ao longo da narrativa, particularmente até o acidente que vitimou suas companheiras, os protagonistas do filme revelaram-se crentes fervorosos em seus valores e princípios científicos, a ponto de assumirem comportamentos facilmente reconhecidos como obsessivos. Já no final do filme, eles são impulsionados por um novo elã que, a despeito de tudo que apreenderam – com grande esforço, como confessa Ênio num parêntese reflexivo, numa conversa

com Bia, e que também se pode inferir das horas e do empenho em que Pedro se dedicava ao estudar o controle da bola branca no bilhar –, os empurra para a vida.

Presença da cidade

A cidade de São Paulo exerce no filme de Barcinski o papel de um actante posicional⁴, que determina à narrativa uma orientação de natureza topológica e caracterizada, figurativizada mesmo, por duas imagens básicas: a da fixidez, representada pelos edifícios que balizam o corpo fixo da cidade, e o fluxo, representado por suas artérias, em movimento permanente, mais ou menos denso em função de certas variáveis.

A geometrização dos edifícios, de suas janelas, portas e pisos, em geral na forma retangular, insinuam a base científico-racional de sua construção e, ao mesmo tempo, certo enclausuramento, considerando-se seu plano de conteúdo, para as pessoas que neles habitam, que tendem a não escapar, pelo menos como tratado no filme, de suas determinações.

Os limites da cidade jamais são vistos ou alcançados. Mesmo o ponto alto em que Pedro se fotografa duas vezes, acompanhado ora por Teresa ora por Lúcia, que deixa entrever a cidade ao fundo, apesar de trazer motivos não urbanos, como a vegetação, não é identificado nem se caracteriza como um limite – no contexto talvez pudesse até ser interpretado como um lugar ideal, imaginário, fora do tempo e do espaço.

No próprio fluxo, no qual há movimento intenso, não existe escapatória. Ele assemelha-se, como bem define Ênio, a um novelo emaranhado, dando voltas sobre si mesmo. Os personagens nesta cidade vivem solitários em meio a uma multidão presumível, pois a multidão humana nunca aparece: só há multidão de veículos; o homem parece expulso deste pseudoparaíso. Entre os personagens, as mulheres incitam e anseiam por libertação, mas, como os

homens. parecem também ser vítimas da situação, do beco que se afigura, muitas vezes, como sem saída, como insinuam a busca melancólica de Ênio ou a perseguição obsessiva de Pedro.

Passagem para o poético

No ambiente construído pelo filme, a figura do indivíduo fixo no tempo e no espaço – capaz de exercer controle cognitivo sobre os objetos do mundo, seja por vias de uma tradição prática, como a de Pedro, ou das concepções sofisticadas de Ênio, que são fundadas num saber constituído com base na ciência clássica – já não mais se revela como consistente. O filme celebra como que um triunfo da própria vida, reinventada a cada instante, a partir de uma lógica do vivo e do complexo.

Deixa-se um mundo racional, previsível, demonstrável, que se revelou ilusório, para encontrar na leveza, na reversibilidade e até na incerteza instantes poéticos que estão à mão, nas esferas que se acreditavam banais: o caminhar de Pedro pelas ruas da cidade, o passeio de bicicleta de Ênio e Bia.

Essas ações triviais fecham as duas histórias e o filme. A poesia suplanta a necessidade de previsibilidade que pautou a vida desses personagens que, agora, erram pela cidade.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques et alii. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2006.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

-
1. FICHA TÉCNICA – **Título:** Não por acaso (2007, 102’); **direção:** Philippe Barcinski; **coprodução:** Globo Filmes, O2 Filmes; **distribuição:** FOX Filmes do Brasil; **elenco:** Leonardo Medeiros (Énio), Rodrigo Santoro (Pedro), Branca Messina (Teresa), Rita Batata (Bia), Letícia Sabatella (Lúcia), Ney Piacentini (Nogueira), Graziella Moretto (Mônica), Cacá Amaral (Tobias), Cássia Kiss (Iolanda), Giulio Lopes (Jaime), Sílvia Lourenço (Paula); **produtores:** Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck; **roteiro:** Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski, Eugênio Puppó; **produção executiva:** Bel Berlinck, Claudia Büschel; **produção de elenco:** Cecília Homem de Mello; **diretor de fotografia:** Pedro Farkas; **direção de arte:** Vera Hambúrguer; **trilha sonora:** Ed Cortes; **montagem:** Márcio Canella; **produtor associado:** Daniel Filho.
 2. Toda linguagem, segundo Hjelmslev, seja sonora ou visual, possui dois planos: 1) o plano de expressão, constituído pelas qualidades sensíveis ou materiais de que dispõe cada linguagem para se manifestar (sons, linhas, cores, formas gestálticas); 2) o plano de conteúdo, no qual nascem significações a partir de variações diferenciais e que passam pelo crivo das diferentes culturas. Cada um desses dois planos conta com uma forma e uma substância. Estudando a relação de pressuposição recíproca entre as duas formas (da expressão e do conteúdo), pode-se explicar, por exemplo, como as linguagens funcionam; além disso, com a separação entre *expressão* e *conteúdo*, torna-se possível a identificação das chamadas *figuras* ou não-signos, unidades constituintes de cada um dos planos, que dão origem às categorias de cada plano. Essas categorias são responsáveis, por exemplo, do lado do plano da expressão, pelas articulações de ordem fonética e fonológica; do lado do plano do conteúdo, pelas articulações semânticas.
 3. O termo aqui indica o processo responsável pela seleção de figuras do chamado nível discursivo da narrativa fílmica.
 4. Os actantes são entidades abstratas cuja identidade funcional é necessária à predicação narrativa – os atores, por exemplo, cumprem papéis actanciais na narrativa e papéis temáticos/figurativos no discurso. Distinguem-se os chamados actantes transformacionais dos actantes posicionais; os primeiros são definidos pela sua participação junto às forças que transformam uma conjuntura, enquanto os posicionais definem-se pelo lugar que assumem no campo posicional de um discurso e sua intencionalidade caracteriza-se por uma orientação de natureza topológica.

Azuis de Ozu e de Aïnouz: clausura e deslocamento

Sandra Fischer (UTP)

Este ensaio sobre imagens de clausura e deslocamento é um estudo comparativo desenvolvido em torno das expressividades poéticas verificáveis nos filmes *Bom dia* (Japão, 1959, Yasujiro Ozu) e *O céu de Suely* (Brasil, 2006, Karim Aïnouz). Concentra-se, fundamentalmente, nas manifestações poéticas que são, nos dois filmes, desencadeadas por duas metáforas básicas: uma de caráter estrutural e outra de caráter complementar. A primeira metáfora – constituída pelo deslocamento de personagens que, imersos no isolamento das particularidades da experiência individual e sempre motivados pelos fluxos dos acontecimentos banais do cotidiano, se movimentam no espaço fílmico de *Bom dia* e de *O céu de Suely* – fornece a estrutura a partir da qual ambos os filmes se desenvolvem; a segunda metáfora – formada pelas imagens de céus azuis que, em tonalidades diversas, pontuam e/ou emolduram esse deslocamento em cada um dos referidos universos ficcionais – funciona como uma espécie de contraponto que tanto promove encadeamento de cenas quanto indica, simbolicamente, possibilidades de desdobramentos narrativos.

Parte integrante de uma série de estudos¹¹ – por meio dos quais venho investigando a presença reiterada, no cenário recente do cinema brasileiro, de produções que parecem relegar a um plano secundário a representação e a tematização, por vezes previsível e estereotipada, do social e do coletivo para trazer à tela aquilo que há de singular e de comum no dia a dia, no isolamento

das subjetividades e no compartilhamento das parcerias e comunidades, nas clausuras e aberturas que pontuam a vivência de cada um –, “Azuis de Ozu e de Aïnuz: clausura e deslocamento”²² tem por objetivo estabelecer, a partir de um recorte particular, uma comparação entre os enfoques de dois diretores de cinema que, embora distantes no tempo e no espaço, parecem aproximar-se um do outro pelas imagens que exibem, respectivamente e cada qual a seu modo, nos filmes selecionados.

Considerando que Yasujiro Ozu é tido como um dos principais e mais significativos expoentes do cinema do cotidiano e da banalidade, tenho a esperança de que um estudo relacionando *Bom dia* a *O céu de Suely* – filme este que, como o primeiro, e a despeito de suas especificidades culturais, também se insere na dimensão da dita *miudeza* do dia a dia – venha a contribuir para a orientação de rumos investigativos a serem tomados e para a definição de categorias iniciais que podem vir tanto a facilitar a identificação quanto a viabilizar, no âmbito das pesquisas que venho desenvolvendo, a análise dos traços estéticos, estilísticos e temáticos que caracterizam a emergência dessas imagens e desse discurso do cotidiano e da intimidade que, a meu ver, se delinea na atualidade do cinema brasileiro.

Bom dia, dirigido pelo japonês Yasujiro Ozu e produzido em 1959, estiliza hábitos e comportamentos que pontuam as relações sociofamiliares promovendo, em todas as suas cenas, a celebração do cotidiano: assim, o microcosmos familiar, a vizinhança e o bairro têm lugar de protagonistas. Alojada em pequenas casas cuja arquitetura interior se apresenta praticamente igual em todas as construções, no filme de Ozu, a família – fórum permanente de representação e desenvolvimento de rituais – convive em espaços domésticos que, aparentemente, tendem a serem configurados como redutos de conforto e de acolhimento, mesmo que se considerem os limites, entraves e problemas característicos. Desprovido de grandes tensões dramáticas ou sobressaltos de qualquer natureza, *Bom dia* exhibe um recorte do cotidiano vivenciado pelos habitantes de um bairro popular onde residem famílias de trabalhadores assalariados: o inconformismo e a

rebeldia das crianças, questionando o mundo e o comportamento dos adultos; contatos, fofocas e mal-entendidos entre vizinhos; a chegada à idade avançada e a sobrevivência pós-aposentadoria; os apelos do consumo e as inovações tecnológicas; a palavra e a mímica; a ritualização. Dentre as cenas que se sucedem, banais e corriqueiras à primeira vista, destacam-se aquelas que são protagonizadas por dois irmãos pequenos e as que se desenrolam entre um casal de jovens que parecem estar enamorados um do outro; as crianças, que reivindicam à família a compra de um aparelho de televisão, são repreendidas pelo pai por “falarem demais” e, em represália, deflagram uma greve de silêncio e fome – não sem antes protestarem argumentando que também os adultos falam demais, posto que vivem dizendo e repetindo mesmices, banalidades como “*bom dia*”, “*como vai?*”, “*tudo bem?*”; o casal de jovens (formado pela tia e pelo professor dos meninos) não consegue estabelecer diálogos que vão muito além de contatos fáticos que articulam estereótipos, frases feitas sobre as condições climáticas e meteorológicas. As sequências derradeiras revelam que o pai das crianças acaba adquirindo para a família o almejado aparelho de televisão; em pé na estação, enquadrado entre duas pilastras que sustentam o telhado da plataforma, o casal conversa sobre o tempo e espera pelo trem que deverá conduzir cada qual a seu trabalho – e fim do filme. Ou quase: na última cena, roupas dependuradas em um varal tremulam ao vento, sob o céu azul.

O céu de Suely, filme brasileiro de 2006, direção de Karim Aïnouz, mostra um recorte da história de Hermila Guedes, uma jovem nordestina que, após passar dois anos vivendo em São Paulo, volta a Iguatu, sua cidade natal no interior, no sertão do Ceará. Saíra de casa grávida e retorna após ter tentado a vida na cidade grande com o pai de seu filho. Enquanto espera inutilmente pelo companheiro, que prometera juntar-se a ela na minúscula Iguatu, torna a ser assediada por um antigo namorado que, em Iguatu, permanecera a esperar por ela. Ao descobrir-se abandonada, e com um filho pequeno no colo, Hermila decide tornar a deixar seu reduto e a novamente buscar um grande centro urbano, ou melhor, buscar um lugar que seja, dentro de suas limitadas posses, o mais longe possível de Iguatu.

Para obter as condições financeiras necessárias para a empreitada, ocorre-lhe a ideia inusitada de promover uma rifa de si mesma, adotando o codinome *Suely*. Corre a rifa, obtém o ganhador contemplado o prêmio prometido (uma noite “no paraíso” com *Suely*), e corre Hermila para a rodoviária. Sem filho, sem homem, sem família. Acomodada no ônibus, rosto colado ao vidro da janela fechada, a passageira contempla o ex-namorado que acompanha, na motocicleta, o trajeto do veículo que vai deixando Iguatu – e fim do filme. Ou quase: na última cena, estrada e céu tomam conta da tela, de modo que, nos limites, o fim da estrada toca o início do céu; o quadro silencioso desse encontro é rasgado pelo barulho da moto que, retornando, desponta na tela, surgindo na linha do horizonte em que se juntam a quentura do asfalto e a do azul.

Em *Bom dia*, por entre os pequenos cômodos dos interiores domésticos e os estreitos corredores que se formam externamente, entre alinhamentos de casas vizinhas ou conjugadas, as personagens articulam-se em breves confabulações e deslocam-se em movimentos ritmados, quase à moda de uma coreografia ensaiada: homens em gestos contidos, mulheres em passos miúdos; contrastando, a agilidade inventiva e lúdica das crianças que saracoteiam por todos os lugares. Sobre as cabeças, eventualmente, tiras de céu azul esbranquiçado surgem nas brechas, por entre platibandas, por entre telhados, por entre postes e fios de luz.

Em *O céu de Suely*, sob um céu escaldante, as personagens, particularmente a protagonista, transitam pelos espaços fílmicos, deslocando-se de um lugar a outro e de uma situação a outra, agitando-se em cenas que se sucedem por entre cortes rápidos e abruptos. Imagens excessivamente iluminadas, vibrantes e fortemente coloridas alternam-se com outras de denso pretume e intensa escuridão, recurso que acaba por acrescentar às imagens um tom surreal, temperando, com doses de onirismo e irrealidade, a banalidade e o realismo do filme. Sinestesticamente, por meio de uma fotografia que compõe um céu aprisionador tingido de um azul incandescente, o desenrolar dos quadros do filme evoca sensações de entorpecimento iminente, torpor que ameaça tomar conta da protagonista perdida no meio do nada, sem destino, partindo rumo a

qualquer lugar que seja o mais longe possível dali, simultaneamente à espera e em busca de algo, o vácuo sempre à espreita. A desolação e o desamparo do sertão, dos *road-movies* coalhados de *easy-riders* montados em motocicletas barulhentas, cavaleiros cavalgando o aço, o fio da navalha. O claustro às avessas configurado pelo descampado, o sol no meio do mesmo.

Pregnantes, as imagens de céu e as imagens de deslocamentos têm, em ambos os filmes, presença e papel preponderante. Mas o céu e os deslocamentos, em um e em outro, entretanto, não são exatamente da mesma ordem. Aproximam-se, é certo, mas de forma invertida, pela diferença e pelo avesso.

Estreitos recortes de céu de um azul sem alarde, retangulares, surgem acompanhando os deslocamentos das personagens por entre as acanhadas construções dos lares de *Bom dia*. Recortes que destacam e evidenciam o claustro configurado pelas casas espremidas, pelos apertados corredores externos e internos, portas deslizantes que se abrem para, já em seguida, serem novamente cerradas. Obtidas por meio de tomadas que mostram tiras, tripas de céu, substituídas, em raros momentos, por tomadas que revelam espaços mais amplos de um céu enviesado, essas nesgas azuis apresentam-se como imagens sugestivas de possibilidades de abertura. Se não se configuram como promessas e menos ainda como certezas, sinalizam escape para o aberto, para o fora, devires de espaço para deslocamentos mais amplos.

Em contrapartida, os céus de *O céu de Suely* apresentam-se, paradoxalmente, como imagens sugestivas de opressão: vastas larguras horizontais realçam a escassez – a quase ausência, mesmo – de espaços domésticos, o claustro invertido formado por abrasadoras imensidões azuis delimitadas quase que unicamente pelas bordas da tela. Raros interiores a contrastar com o excesso de exteriores, de paisagens abertas para o desabrigo e o sufoco sugerido pela quentura laranja-avermelhada que parece emanar do azulão inclemente que tinge o firmamento. As casas sob os céus de *O céu de Suely*, com suas peças parcamente iluminadas e de proporções diminutas, apresentam-se, por outro lado,

como imagens que sugerem possibilidades de sombra e fresco, iminência de alívio capaz de amenizar a sensação de exposição, desproteção e desolamento. Devir de concha a oferecer nunca a garantia de segurança ou a promessa de permanência, mas sim o resgate – provisório, intermitente – para o “dentro”, para um lugar temporário de descanso e conforto.

Em *Bom dia*, a faina cotidiana interminável de uma gente – crianças e adolescentes em grupos, mulheres e homens solitários ou reunidos em parcerias e casamentos – que se agita sob telhados, em idas e vindas de fora para dentro e de dentro para fora, diligentemente abrindo e fechando portas, aplicadamente calçando e descalçando sapatos, protagonizando rituais. Procurando, talvez, estradas. Um homem e uma mulher na plataforma da estação, conversando amenidades, estacados lado a lado. A manhã no azul lavado do céu.

Em *O céu de Suely*, a cotidiana, permanente movimentação de uma gente – mulheres muitas, alguns homens, raras crianças – que se agita mergulhada no sufoco do calor abrasador e na ardência da claridade azul de uma cidadezinha diminuta, entrecortada por rodovias e ferrovias, a quietude intermitentemente rasgada pelo som de caminhões, motos e trens de carga que atravessam o lugar. Procurando, talvez, entradas. Um homem e uma mulher no asfalto da estrada, em silêncio, movimentam-se em direções opostas. O azul incendiado no céu da manhã.

Se *Bom dia* revela e potencializa as pequenas grandes incomunicabilidades e imobilidades nossas de cada dia, *O céu de Suely*, por sua vez, configura e potencializa a fragilidade ondulante e cambiante de todos nós, a transversalidade dos entraves que permeiam a empreitada do indivíduo em busca de se colocar no mundo, tateando entre clarões e trevas para descobrir os indícios do próprio desejo e os meios de construir pontos de existência que lhe permitam vir a ser – ao menos em certa extensão – o dono da própria história. Nos dois filmes, parece-me, temos a expressão de um cotidiano que, tecido/destecido/retecido/entretecido pelos movimentos implicados com o reconhecimento e mesmo com a

afirmação de obstáculos e dificuldades nem sempre transponíveis, aponta para a “serenidade” ativa, suave e simples de que nos fala Denilson Lopes (2007, p. 91).

Em meio a todo o sufoco de angústia, configurado ora pelo excesso de interiores (muita casa, pouco céu, quase nenhuma estrada), ora pelo excesso de abertura (muito céu, pouca casa, quase tudo estrada), e a monotonia que brota de casas e de asfaltos quentes, no universo diegético de ambos os filmes, brilham insistentes constelações de transmutação e movimento. Por entre os céus de Ozu e de Aïnuz, estrelas de *talvez* cintilam no azul.

Errantes sob o céu dos dois filmes (sempre ensaiando/estreado passos que ora se adiantam em direção ao *fora*, ora recuam em direção ao *dentro*), as personagens de *Bom dia* e de *O céu de Suelly* perfazem, em suas coreografias, canais que se articulam em redes de deslocamentos e movimentações intercambiantes, intermitentes, lábeis, ondulantes – de maneira que seu estar no mundo acontece e se desenvolve mesmo nessa espécie de deslizamento e flutuação por entre brechas de apertamento/afrouxamento de nós (as casas/os corredores de *Bom dia*) e dutos (as estradas/os meios de transporte de *O céu de Suelly*). Fluxos mais ou menos impedidos, mais ou menos incertos, mais ou menos liberados, sempre em devir.

Imagens do cotidiano, veiculadas na condição de protagonistas da narrativa cinematográfica, funcionam como espelhos deslizantes que deslocam nossa percepção. Na medida em que refletem o ordinário no lugar do extraordinário, viabilizam a chance de sairmos por alguns momentos do costumeiro estado de distração com que tendemos a enxergar o dia a dia: paramos para fitar, fixar a retina naquilo que se nos afigura como corriqueiro, banal – desimportante. Este gesto de parada propicia, paradoxalmente, o movimento de desvio do olhar que faz com que tenhamos ocasião de contemplar e experienciar, então, nas malhas da tela do cinema, nossa própria cena cotidiana. Cena que, despida dos véus de nossa indiferença e assim *des-encantada*, sai da sombra. Vislumbramos, talvez, o extraordinário lugar do ordinário. Imagens do dia a dia, estrelando em filmes,

instalam a brecha necessária: a fresta que produz a fratura, o estranhamento que desaloja a retina e possibilita a escapatória da crítica e a oportunidade do reconhecimento. Crítica, entre outras, a um tempo que ao mesmo tempo em que nos condena à perversão perpétua de sistemas de produção e consumo, inclusão e exclusão, nos acena com possibilidades de renovação e invenção; e reconhecimento da natureza, do caráter e da dinâmica das redes de personagens e roteiros que perfazem os fluxos de nosso estar no mundo e determinam nossa trajetória. Quão familiar esse estranhamento todo, esses des-lugares³³.

Tingindo o cotidiano das personagens de *Bom dia* e de *O céu de Suely*, os azuis de Yasujiro Ozu e de Karim Aïnuz nos atravessam, poéticos e germinais. Trazendo para o claro/escuro coletivo da sala do cinema restos da *outra cena*, imagens daquilo que, em todos os tempos de todas as terras, vivenciamos sob o céu, no anonimato e no isolamento de cada um, no compartilhamento coletivo de cada “muitos”: a clausura, os pseudodeslocamentos, a repetição, o mesmo; e delineando, simultaneamente, imagens-prenúncio de gestos-movimento em direção ao inusitado, ao novo, ao múltiplo. Acendem a falta impreenchível, o real que nos escapa e ainda assim nos enreda. Malhas azuis e escorregadias, finíssimos fios de gelo e incandescência que nos envolvem e, vez ou outra, se embaraçam formando nós enfumaçados. O liso do eu, os nós do nós. Lábeis nós todos.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. "A fala cotidiana". In: *A conversa infinita – 2. A experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007, p. 235-246.
- FREUD, Sigmund. "O estranho". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (edição *standard* brasileira).
- LOPES, Denilson. "Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano". In: CATANI, Afrânio Mendes *et alii* (org.). *Estudos SOCINE de cinema VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 69-76.
- _____. "O sublime no banal". In: _____. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 37-49.
- _____. "Poética do cotidiano". In: _____. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 83-97.
- FRANÇA, Vera & GUIMARÃES, César (org.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- NAGIB, Lúcia & PARENTE, André (org.). *Ozu, o extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero-Cinematoteca Brasileira-Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (org.). "A corrosão do relato falocêntrico no primeiro longa de Almodóvar". In: *Urdidura de sigilos – ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume-ECA/USP, 1996, p.11-47.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANTOS, Antonio. *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.
- XAVIER, Ismail. (org.) *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

-
1. ¹Trata-se de estudos vinculados a projeto de pós-doutoramento em desenvolvimento no PPGCOM da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a supervisão do Prof. Dr. Denilson Lopes Silva.
 2. ²A versão inicial do texto foi apresentada no XII Encontro Internacional SOCINE, na mesa intitulada *A expressividade poética no cinema*.
 3. ³Encontro-me desenvolvendo ainda a noção de *des-lugar*, que emprego aqui. Trata-se de um lugar que seria definido não por uma ausência de lugar (um *não-lugar*), mas, sim, por uma espécie muito particular de *esquize*, de desconforto assumido.

A memória nos diários filmados de Wim Wenders: *Tokyo Ga*

Ricardo Tsutomu Matsuzawa (Universidade Anhembi Morumbi)

Diários filmados

Wim Wenders, enquanto finalizava *Hammet* (1982), foi convidado pela TV francesa para realizar um documentário sobre a finalização do seu primeiro filme em Hollywood. Realizou, então, *Reverse angle* que, em forma de diário, refletia sobre a saturação das imagens no país da indústria da imagem: a América. “Muitas coisas têm, aqui na América, a tendência para se tornarem publicidade a si próprias, o que conduz a uma invasão e a uma inflação de imagens vazias de sentido” (WENDERS, 1990, p. 38).

A partir dessa experiência, Wenders tem a ideia de realizar vários curtas em forma de diários, irregulares tematicamente, mas que, no conjunto, forneceriam uma visão sobre a situação da época. Entretanto, o projeto inteiro, que teria o título de *Gegenschuss* (Contracampo), não foi realizado, mas três documentários nasceram dentro desse contexto: *Chambre 666* (1982), *Tokyo Ga* (1985) e *Identidade de nós mesmos* (1989).

Chambre 666 foi realizado no festival de Cannes de 1982. O filme apresenta uma colagem de depoimentos, em que cineastas apresentam opiniões sobre uma questão colocada por Wenders: o cinema é uma linguagem que estamos a perder, uma arte que já está em declínio?

Em *Tokyo Ga*, as reflexões de Wenders são sobre a cidade de Tóquio. Como um diário, ele narra sua viagem e a busca por imagens e personagens que conviveram com o diretor japonês Yasujiro Ozu. Neste percurso, Wenders constrói seu próprio olhar pessoal. Ele percebe que a Tóquio que Ozu registrou não é mais possível.

Sob encomenda do Centro George Pompidou, que desejava um filme sobre moda, Wenders faz *Identidade de nós mesmos* (1989), que aborda o trabalho do estilista japonês Yohji Yamamoto¹. Ao discutir a moda, estabelece uma relação entre a fotografia, o cinema e o vídeo, resgatando temas como o desenvolvimento das imagens eletrônicas, identidade e transformações dos espaços.

Wenders, nos seus diários filmados, inova ao questionar o caráter tradicional do documentário de cunho griersoniano, aproximando-se do documentário-ensaio. Segundo Lins (2007, p. 9):

se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à ideia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências... São obras em que a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita; filmes realizados a partir de um material imagético heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação entre elas.

A obra que nos propomos estudar neste texto segue estas características ao experimentar formas de linguagem sem buscar uma totalidade, o que também é um traço pós-moderno.

Como elementos formais do documentário-ensaio, podemos apontar:

A subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação e o processo de imersão, a re-apropriação de imagens pré-existentes, o discurso pela voz *over* que não é autoritário e totalizador, a montagem, a metáfora da máquina de escrever, o hibridismo dos gêneros, etc. (CARVALHO, 2008, p. 44).

O documentário-ensaio se aproxima dos diários filmados, realizados por Wenders. Vários autores (Buchka, Alter, entre outros) denominam de diários filmados *Tokyo Ga*, *Chambre 666*, *Identidade de nós mesmos* e *Reverse angle*. Segundo Nora Alter, fora dos filmes de ficção mais conhecidos e lucrativos de Wenders, existem os menos conhecidos que são os documentários, ou mais precisamente ensaios, filmes que ele próprio chamou de diários filmados.

Essas denominações denotam um gênero ou meio que destaca, simultaneamente, tanto o aspecto ficcional dos filmes, sua pretensa realidade, e também o desejo mais ou menos subreptício e insaciável do documentário de ser realidade. Eles criam, por assim dizer, o documentário como um simulacro – um ‘simulacro’ com uma problemática dupla, (im)possível: uma cópia de uma cópia sem original; e, paradoxalmente, uma cópia de um original sem cópia (ALTER, 1997, p. 136).

Desde o seu primeiro “diário filmado”, Wenders se vê livre da imposição dos elementos formais tradicionais, tanto do filme de ficção como dos de não ficção, para refletir sobre os assuntos que o preocupam. Todas essas obras têm narração, ou melhor, comentários em voz *off* e *over*² do próprio cineasta que, dessa forma, constitui-se também como personagem. Optamos em não diferenciar o discurso em voz *off* e *over* porque, apesar de ser gravado posteriormente, o cineasta se coloca como personagem, articulador das ideias que estão presentes na cena.

A própria ideia de diário remete ao resgate da memória, pois preserva o cotidiano e as relações sociais por meio de um registro contínuo pelo indivíduo.

Entretanto, esta prática é pessoal, subjetiva e também estimula a reflexão. Wenders, que sempre se preocupou em preservar imagens, experimenta nos diários filmados colocar-se como interlocutor. Nesse momento, seu principal questionamento é a constituição de seu próprio cinema e da sua própria identidade. Para refletir sobre isso, apresenta suas impressões e a sua relação com as imagens.

Em busca de Ozu

Tokyo Ga (1985) foi filmado em 1984, durante a preparação do filme *Paris, Texas*, e foi finalizado após a conclusão deste, em 1985. Wenders aproveitou a oportunidade de um convite para ir a Tóquio (participar de uma semana de filmes alemães) e decidiu realizar o filme. *Tokyo Ga* apresenta reflexões de Wenders sobre a cidade de Tóquio. Como um diário, ele narra a sua viagem e a busca por imagens e personagens que conviveram com o diretor japonês Yasujiro Ozu. *Ga* significa, em japonês, um retrato, uma imagem.

Ozu é considerado, pelo ocidente, como um dos grandes diretores japoneses, juntamente com Akira Kurosawa e Kenji Mizogushi. A obra de Ozu trata basicamente de um grande tema que se repete em quase todos os seus filmes: a família burguesa japonesa e sua dissolução motivada pela urbanização das cidades. Um tema caro à cultura japonesa, na qual o conceito de família é muito valorizado.

Se a família constitui o assunto quase invariável de Ozu, as situações em que se apresenta são surpreendentemente poucas. A maioria dos filmes trata de relacionamento de gerações. Frequentemente um dos pais está ausente por morte ou desaparecimento, e compete ao cônjuge remanescente criar os filhos. A dissolução da família, já iniciada, completa-se pelo casamento do filho único ou mais velho, ou a morte do cônjuge restante. Em outros filmes, os membros da família afastam-se um dos outros; os filhos tentam, às vezes com sucesso, reconciliar-se com a situação de casados. Ou novamente, o filho considera

sufocantes as restrições da família tradicional e, contra sua vontade, as desafia. Há talvez, algumas outras variações desse tema, mas não muitas (RICHIE, 1990, p. 19).

Sobre a predominância de apenas um tema em seus filmes Ozu afirma: “Sou como um fabricante de *tofu*. Mesmo que digam que este ou aquele é diferente do anterior, o *tofu* não muda muito, e o máximo que podemos fazer é *tofu* frito ou *tofu* alguma coisa” (YOSHIDA, 2003, p. 33).

No início de *Tokyo Ga*, a voz *off/over* de Wenders se junta às imagens do começo de *Viajem a Tóquio* (*Tokyo monogatari*, 1953), filme de Ozu. Suas palavras homenageiam o diretor japonês: “Talvez a obra de Ozu seja a única capaz de representar o cotidiano de uma família. Mesmo sendo japonesa, ele consegue fazer com que essa família seja universal”. Wenders consegue ver seu pai, sua mãe e seu irmão na obra do cineasta japonês, resgatando a sua própria memória. Suas impressões são influenciadas pela relação afetiva que mantém com a obra de Ozu, o que podemos perceber tanto pelo discurso quanto pela manipulação das imagens iniciais do filme japonês.

Assim, a minha viagem a Tóquio não foi uma peregrinação. Eu tinha curiosidade de saber se ainda encontraria algo daquela época, se havia restado algo de seu trabalho, imagens, talvez. Ou até mesmo pessoas. Ou se tantas coisas haviam mudado em Tóquio nos anos 20 desde a morte de Ozu, que não haveria nada a encontrar. Eu não tenho memória de nada. Simplesmente não lembro mais. Eu sei que estive em Tóquio, sei que foi na primavera de 1983. Eu sei. Eu estava com a câmera e fiz imagens. Essas imagens agora existem e tornaram-se a minha memória. Mas eu não consigo não pensar que, se eu tivesse ido lá sem a câmera eu conseguiria lembrar melhor agora. [...] E, hoje, minhas próprias imagens parecem ter sido inventadas como quando, após muito tempo, você encontra um pedaço de papel no qual você transcreveu um sonho na primeira hora da manhã. Você lê com assombro, e não reconhece nada como se tivesse sido o sonho de outra pessoa.

Neste trecho da narração em *over/off*, Wenders tenta presentificar o passado. Seu esforço é localizar e trazer para a realidade o mundo de Ozu, aquele Japão que foi representado em seus filmes. Mas a câmera de Wenders não é capaz de fazer este movimento. A imagem de *Tokyo Ga*, seja quando utiliza os procedimentos técnicos do diretor japonês ou ao resgatar o filme de Ozu, são emulações da obra de seu ídolo.

A recriação da memória, partindo de Ozu para Wenders, é mediada pelas imagens e por depoimentos. Este processo demonstra a atualização contínua da memória e a construção de uma lembrança que não está apenas nela, no sentido proposto por Halbwachs (2007, p. 90):

pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas idéias mais ou menos precisas que a reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidencias de outros, nos permite fazer de como teria sido o passado.

Tal característica talvez possa ser justificada da seguinte forma: Wenders, antes de ir para o Japão, estava na pré-produção de *Paris, Texas*, filme cuja temática (pela primeira vez na sua obra) é a família, assunto que, como já dissemos, é predominante na carreira cinematográfica de Ozu. Ao procurar referências do diretor japonês, Wenders faz suas próprias reflexões sobre a família. De uma forma subjetiva, pensa também sobre a sua própria, pois este filme é dedicado a seu pai, sua mãe e seu irmão.

Apesar das diferenças culturais entre Japão e Alemanha, podemos perceber em Wenders uma aproximação de sua própria história com aquelas criadas por Ozu, de acordo com a forma com que este cineasta retrata a família japonesa do pós-guerra e a perda de identidade do povo japonês. Por exemplo, os garotos dos filmes de Ozu fazem Wenders (1990, p. 83) lembrar a sua infância.

Os filmes de Ozu tratam da lenta decadência da família nipônica e, com ela, da decadência de uma identidade nacional; não é que eles encarem com horror o novo, o ocidental ou americano, mas na medida [em] que lamentam, com uma melancolia distanciada, a perda que simultaneamente, tem lugar.

Após os créditos e um texto *over/off* de apresentação, Wenders utiliza as cenas iniciais do filme *Viagem a Tóquio* (1953), de Ozu, em *Tokyo Ga* (1985). O filme de Wenders é basicamente falado em inglês (sua voz *over/off*), entretanto, este trecho do filme japonês é apresentado com legendas em francês. Podemos pensar que Wenders escolhe manter o filme com as legendas (já que podia utilizar uma cópia japonesa sem legendas), como resgate da forma como viu e experimentou os filmes que o constituíram, assistidos na Cinemateca Francesa.

Ao evocar a cena citada, Wenders a usa como uma forma nostálgica de congelar e prolongar as sensações da primeira leitura que teve do filme. Se para Bergson, a lembrança se mantém intacta na memória, exatamente como foi para nós, para Halbwachs (2007, p. 98), ela só pode ser encarada como um reexperimentar: “nós reconstruímos, mas essa reconstrução funciona segundo linhas já marcadas e planejadas por nossas outras lembranças”.

Dentro de um avião para Tóquio, Wenders utiliza a imagem da asa do avião observada por um passageiro na janela. Esta imagem é recorrente em sua obra de ficção, traço autoral de Wenders; esta tomada apresenta um “olhar estrangeiro”, de alguém que não detém laço com o espaço em que se apresenta o filme, característica comum ao gênero *road movie*, com seus personagens errantes que se veem obrigados a procurar algo. O próprio Wenders se coloca como um personagem de *road movie*. O que difere é que ele tem um objetivo concreto: a busca pela Tóquio de Ozu.

Wenders mescla entrevistas, comentários em *over/off* da sua experiência pela primeira viagem a Tóquio e o registro das imagens do que ele experimenta. Percebemos um registro antropológico, de quem observa, sem a autoridade da

voz *off*. Podemos notar isso quando Wenders gasta minutos mostrando crianças jogando beisebol num cemitério, no registro do *pachinko* ou de funcionários de uma fábrica de comida de cera. Apresenta uma experiência próxima ao real — que está experimentando — pelas imagens captadas por sua câmera. Wenders acredita na verdade da imagem, mas logo isso será debatido no filme.

A primeira imagem de Tóquio que aparece em *Tokio Ga* é a de um trem (ícone da origem do cinema), elemento presente em todos os filmes de Ozu. Wenders emula as realizações do diretor japonês filmando com uma câmera fixa no nível do olhar de uma pessoa que estivesse ajoelhada na plataforma da estação (Figura 1). Esta posição de câmera é um elemento formal que Ozu adota na fase madura de sua carreira até o final. Em geral, sua câmera é posicionada no nível de alguém ajoelhado, fixa sem nenhum movimento e utiliza uma lente 50mm. Com esse tipo de enquadramento, o cineasta representa o olhar do japonês dentro de seu lar, dentro de seu cotidiano, pois esta é a posição comum dele em seu ambiente íntimo. É nesta posição que o japonês conversa, se alimenta etc. Wenders aqui procura imitar e ao mesmo tempo atualizar os planos de Ozu.

Nos planos seguintes, Wenders atualiza as imagens de trens de Ozu, por meio de planos fixos e longos. Na atualização dessas imagens, Wenders mantém sua marca autoral, notadamente um diretor de espaços abertos e longos *travellings*, diferentemente de Ozu, marcadamente um cineasta de interiores. A única coisa que Ozu gravava em locação eram os trens, já que não gostava muito desse tipo de captação. O seu assistente Yuuharu Atsuta afirma em *Tokyo Ga*: “Ozu não gostava de fazer externas em locações, principalmente quando juntavam curiosos. Por isso, eles faziam as externas o mais rápido possível, tentando evitá-los”.

Em seguida, Wenders vai ao *pachinko*, um tipo de fliperama, lugar que ele afirma ser onde os japoneses vão perder seu tempo numa estranha sinestesia, onde eles entram num tipo de hipnose, apertando botões nas máquinas que emitem ruídos incessantes. Wenders completa que os japoneses adotaram tais jogos depois da Segunda Guerra, como que para esquecer as suas tragédias

cotidianas, perdendo tempo no prazer de imagens poluídas. Mas, Wenders viveu aspectos semelhantes em sua infância. Os filmes do pós-guerra de Ozu são uma imagem espelhada da realidade da infância do cineasta alemão, uma vez que Alemanha e Japão foram derrotados na Segunda Guerra.

O que é interessante no *patchinko* é que Wenders, além da forma antropológica de registro citada anteriormente, manipula tal registro, captando imagens refletidas em espelhos e através de câmeras de segurança. Logo, ele midiaticiza o mesmo registro.

A sequência seguinte apresenta Wenders retornando de táxi para o local onde está hospedado. O cineasta mostra-se perturbado com a torrente de imagens dessa Tóquio de 1983, e ao mesmo tempo a referência mítica das imagens de Ozu se torna mais forte em sua memória, “uma visão que ainda alcançava a ordem num mundo sem ordem”. De dentro do táxi, a câmera fecha o plano em uma televisão, que muda constantemente de canal. Na sequência da chegada ao hotel, há um plano de uma televisão emoldurada pelo próprio quadro. Seguem-se várias imagens de comerciais, até mostrar um plano de John Wayne, coincidentemente em um faroeste, dublado em japonês. Em seguida, a imagem dele se funde à bandeira japonesa e depois com o mundo:

Talvez imagens em harmonia com o mundo já estejam perdidas para sempre. Quando John Wayne se foi, não foi a bandeira americana que apareceu, mas a bola vermelha da bandeira japonesa. E, enquanto eu caía no sono, tive um pensamento curioso: onde eu estou agora é o centro do mundo. Todo aparelho de TV vagabundo, não importa onde esteja, é o centro do mundo. O centro tornou-se uma idéia ridícula. O mundo como um só e a imagem do mundo, uma idéia ridícula quanto mais aparelhos de TV houver no globo. E aqui estou eu, no país que fabrica todos eles para o mundo inteiro para que o mundo inteiro veja as imagens americanas³.

Dentro da perspectiva de Wenders, os filmes de Ozu são os que mais se aproximam de um registro legítimo do cotidiano japonês (ou, ainda, de uma família). Mas Wenders é um alemão perdido no Japão vendo filmes americanos na televisão; ele se perde neste mundo performático, onde as imagens fazem referência a outras, de maneira avassaladora. Assim, ele indica que o nosso referencial do mundo acaba construído pela televisão, um mundo descentralizado.

Na sequência, Wenders entrevista o ator Chishu Ryu (momento em que sempre faz perguntas em *off*; desse modo, a câmera se aproxima de uma subjetiva). Este ator aparece nos primeiros planos do filme de Ozu, *Viagem a Tóquio*, e, conseqüentemente, no começo do filme de Wenders. Os depoimentos de Ryu, assim como os dos demais entrevistados, não são legendados nem dublados; temos a voz de Wenders sobreposta à dos entrevistados, que comenta e dá suas impressões pessoais sobre as respostas deles. As exceções são a entrevista com o cineasta Werner Herzog, que é conterrâneo de Wenders, e o último depoimento, com o emocionado assistente de Ozu, Yuuharu Atsuta. Essa sequência é constituída por uma câmera móvel e o entrevistado sentado, explicitando que Wenders realiza as perguntas. Essa estratégia reforça o caráter de “diário filmado” realizado em *Tokio Ga*, em que o principal para Wenders são as suas próprias impressões, razão dos depoimentos serem mediados por sua experiência.

Em sua busca pela memória de Ozu, Wenders procura por pessoas que conviveram com o diretor: o ator Chishu Ryu e o seu câmera Yuuharu Atsuta. Os dois fazem parte de um grupo que possuem lembranças em comum, participaram dos mesmos acontecimentos, atuaram e testemunharam ações e fatos em que Ozu foi protagonista. Sem ter a possibilidade de encontrar o próprio Ozu (morto em 1963), Wenders aproxima a sua lembrança do cineasta à dos que conviveram com ele, de modo que possa construir a memória retratada no filme. Pensando em Halbwachs (2007, p. 98):

O novo painel projetado sobre os fatos que já conhecemos, nos revela mais de um traço que ocorre neste e que ele recebe um significado mais claro. É assim que a memória se enriquece com as contribuições de fora que, depois de tornarem raízes e depois de terem encontrado o seu lugar, não se distinguem de outras lembranças.

Durante a entrevista com Chishu Ryu, Wenders comenta sua idolatria pelo ator e a resposta constrangida dele. Wenders tenta entender, por meio do ator, como Ozu filmava. Mas, Wenders não deixa de esbarrar nos simulacros: primeiro, Ryu era conhecido por fazer papéis de homens mais velhos do que sua idade real, nos filmes de Ozu (num deles, Wenders comenta que Ryu tinha trinta anos e interpretava um homem de 60). Como ator, Ryu se considera “alguém”, uma pessoa completa, por causa dos filmes de Ozu. Ele fala que desejaria ser uma cor na paleta de Ozu, e que por conta do diretor, ele se torna essa pessoa chamada Ryu (ele mesmo).

Chishu Ryu aparece posteriormente em outro filme de Wenders, *Até o fim do mundo* (1992). No filme, Ryu interpreta o personagem de Mori, dono de uma pequena hospedaria no interior do Japão. *Até o fim do mundo* (1990) conta a história de Farber Trevor (William Hurt) que viaja pelo mundo captando imagens com uma câmera, que grava para as pessoas cegas poderem ver. Pelo uso da câmera, o excesso de “imagens” faz com que Trevor vá perdendo progressivamente a visão, até que fica cego no Japão. Lá encontra Mori que utilizando da tradição milenar das ervas medicinais, cura a cegueira de Trevor. Podemos estabelecer um paralelo entre o personagem Mori e o cineasta Ozu. Ao criar esta relação, que ao mesmo tempo é uma homenagem, Wenders talvez queira dizer que Ozu é a salvação contra a proliferação dilacerada das imagens. Isto pode ser exemplificado com a afirmação de Mori para a Trevor: “Aprendi uma coisa, o olho não vê o mesmo que o coração”.

Voltando a *Tokyo Ga*, há uma sequência em que Ryu está andando na rua e é abordado por fãs. Wenders comenta que Ryu, como quem se desculpa,

afirmou que não é reconhecido nas ruas pelos papéis nos filmes de Ozu, mas por uma série televisiva de sucesso recente (em 1983). Um grupo de senhoras, fãs de Ryu, tira fotos com ele. Nesta sequência, observamos duas pessoas fotografando: aquela que fotografa Ryu e o grupo de senhoras; e outra que fotografa Wenders registrando o ator e suas fãs. Com o registro dessas situações, o cineasta retoma a ideia de que a televisão se mostra icônica em nosso mundo, enquanto o cinema não o é mais. Wenders passa a confrontar as limitações do cinema em captar a realidade:

Nós aprendemos a aceitar que a grande distância separando o cinema da vida é tão perfeitamente natural que ficamos assombrados quando subitamente descobrimos algo verdadeiro ou real num filme. Não precisa mais do que um gesto de uma criança no fundo do trem ou um pássaro que passa voando ou uma nuvem jogando a sombra sobre a cena durante um instante.

É uma raridade no cinema de hoje encontrar tais momentos de verdade onde as pessoas ou objetos se mostram como realmente são. Isso era o que havia de único nos filmes de Ozu, principalmente nos últimos. Eles eram grandes momentos de verdade. Não, não apenas momentos; eram verdades duradoras que se estendiam da primeira imagem à última. Filmes que, verdadeira e continuamente lidavam com a vida em si e nos quais as pessoas, os objetos, as cidades e os campos revelavam-se. Tal representação da realidade, tal arte não se encontra mais no cinema. Um dia, se encontrou. "MU", nada do que resta hoje⁴.

Segundo Wenders, *MU* é um ideograma que significa o vazio, o nada, e está inscrito na lápide de Ozu. Wenders a reutiliza como metáfora da condição contemporânea. Hoje, com a inflação de imagens, é impossível ter um registro real. O cinema não é mais capaz de tal registro. Para Wenders, Ozu foi capaz disso, mas hoje ele não seria capaz. Por isso só resta o nada, a imagem pela imagem.

Em outra sequência, Wenders retorna ao *patchinko* e, encontrando-o vazio, vai até a rua dos bares, Shinjuku. Esta é uma locação típica dos filmes de Ozu, onde “pais abandonados ou solitários afogavam suas mágoas”. Nesta locação, Wenders monta a câmera a seu estilo e filma. Depois, monta a câmera da maneira de Ozu (Figura 2). Segundo Wenders, outra imagem se apresenta, uma que não pertenceria a ele. Podemos questionar se Wenders sabe que, mesmo simulando ou emulando a forma e o modelo de Ozu, seu trabalho filmico não deixa de ser um simulacro.

No topo de um arranha-céu, a câmera de Wenders observa jovens adultos jogando golfe nos topos de outros prédios. Wenders lembra que o esporte é mostrado de forma irônica, por Ozu, em alguns de seus filmes. O diretor alemão se diz impressionado com a dedicação dos japoneses ao esporte: mesmo não tendo o espaço ideal para jogar, se dedicam pura e simplesmente a fazer os movimentos. O buraco do jogo de golfe resta como objetivo para bem poucos; eles se entregam, assim como Wenders o faz enquanto observador, a um puro deleite estético “da beleza e perfeição dos movimentos”. Wenders, em sua busca, sempre se defronta com essas simulações: o golfe que não é de fato golfe; a comida de cera que é quase idêntica à real; a torre que é réplica da Torre Eiffel; os *rockabillys* japoneses, que dançam como Elvis.

No último depoimento de *Tokyo Ga*, Yuuharu Atsuta, diretor de fotografia que trabalhou com Ozu do início ao fim (como ele próprio afirma), comenta sobre um presente que recebeu de Ozu, um cronômetro. “A única lembrança que tenho dele”, afirma Atsuta, sobre o objeto que mediava o tempo dos planos. Mas, para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos sob uma forma material e sensível: as lembranças de sua convivência com Ozu permanecem vivas e em seu relato emocionado:

Algo havia morrido. Ozu tirava o melhor de mim. E eu dei a ele o meu melhor. Para os outros, o meu melhor já não existia. Eu tenho uma dívida com Ozu. Às vezes, você se sente solitário.

Deixe-me agora. Eu agradeço. Sim, você se sente solitário. O que se chama de “espírito” jamais pode ser explicado a ninguém. Por isso, as pessoas com quem ele trabalhou, ele gostava delas. Ele era mais do que um diretor; ele era como um rei. Agora, neste momento, ele deve estar satisfeito. Hoje eu não estou sendo eu mesmo. Por favor, vá embora agora e me deixe aqui sozinho. Eu peço desculpas. Yasujiro Ozu foi um bom homem.

No depoimento de Atsuta, a imagem física do diretor Yasujiro Ozu é apresentada por meio de fotos. Desse modo, Wenders presentifica e resgata a imagem do diretor japonês. Com as fotos, ele personifica a memória, finalmente concluindo a construção da imagem do diretor, algo que Wenders persegue em todo o filme.

Analisando *Tokio Ga*, podemos identificar uma imagem de Tóquio que não parte de um modelo original e sim da Tóquio pelo olhar de Ozu, ao menos no início do filme. Durante o percurso, Wenders constrói o filme a partir de seu próprio olhar, pessoal, percebendo então que a Tóquio que Ozu registrou não é mais possível.

Contudo, não podemos deixar de refletir aqui que Wenders parece ignorar que a Tóquio registrada por Ozu não é um registro total e completo do cotidiano japonês, mas sim um recorte que o diretor opera dentro do seu próprio olhar sobre a cidade.

Wenders se prende em detalhes como um garoto no metrô que se nega a andar. Esta imagem, na mente de Wenders, é, e não somente representa, as crianças rebeldes dos filmes de Ozu.

Pensando na questão da presentificação, a Tóquio que Wenders tem na memória pode ser aquela encontrada nos filmes de Ozu, ao menos quando encaramos Wenders como um espectador. Ele conhece Tóquio como um espectador e, como um produtor de imagens, nesse diário filmado, incorpora e simula técnicas de um de seus mestres. Desse modo, retorna aos filmes de Ozu (com planos de *Viagem a Tóquio*), e paralelamente, à sua própria origem.

Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BUCHKA, Peter. *Os olhos não se compram*. Tradução de Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CARROLL, Noel. *Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. Tradução de Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema, v. 2: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.
- CARVALHO, Ananda. *Documentário-ensaio: a produção de um discurso audiovisual em documentários brasileiros contemporâneos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2008.
- CIMENT, Michel. *Entrevistas com Wim Wenders*. Tradução de Élcio Fernandes. In: _____. *Hollywood entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 301-340.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- LINS, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em off". In: *Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. Curitiba, 2007.
- RICHIE, Donald. *Introdução a Ozu*. Tradução de Lúcia Nagib. In: NAGIB, Lúcia (org.). *Ozu – O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Tradução do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Tradução de Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *Emotion pictures*. Tradução de Annie Fragoso Lopes. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *El acto de ver*. Tradução de Héctor Piquer. Barcelona: Paidós, 2005.

-
1. Estilista de alta costura, nascido em Tóquio, em 1943, um dos grandes representantes da moda japonesa, ao lado de Issey Miyake e Rei Kawakubo. Conhecido internacionalmente, possui ateliês em Tóquio, Paris e Nova Iorque.
 2. Termo derivado de John Grierson que corresponde ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário off, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Utilizam a voice-over ou o comentário com voz de Deus para demonstrar um saber que olha de fora para determinado assunto e, ao mesmo tempo, enfatiza a objetividade do filme.
 3. Transcrição do over/off de Wenders no filme Tokyo Ga.
 4. Idem.
 5. Transcrição do filme Tokyo Ga.

Jonas Mekas: a subjetividade do encontro¹

Juliano Gomes (UFRJ, mestrando)

I

Hoje, podemos facilmente sentir uma “sede de real” no ar. Vários discursos que atravessam nosso cotidiano apresentam esse desejo das “coisas em si”, despidas de artificios. A publicidade, os programas de TV e o cinema, respondem e estimulam essa necessidade, oferecendo-nos imagens que trazem em si uma preocupação de se apresentar num registro realista. A essa vontade de realidade, conjuga-se uma tendência de roteirização dos discursos e, conseqüentemente, das práticas sociais. Os discursos do jornalismo, da política, das instituições têm seguido, cada vez mais, modelos clássicos da ficção literária e do cinema, como afirma o cineasta e crítico Jean-Louis Comolli (2001, p. 100).

A estratégia principal dos discursos contemporâneos hegemônicos, do jornalismo à política, é a conjugação precisa entre uma apresentação o mais realista possível e uma estruturação roteirizante, dramática, que não permita que esse real apresentado deixe dúvidas, aberturas ou restos. O real do noticiário, dos *reality shows*, da publicidade, tende ao acabamento, ao fechamento, à síntese, portanto, à representação sólida, fiel, do mundo. Trata-se de um deslocamento na superfície desses discursos, em que a forma representacional totalizante (COMOLLI, 2001, p. 100) dos últimos séculos prevalece, porém com outra embalagem e outros *slogans*. Os discursos contemporâneos de maior alcance se oferecem como antídoto realista ao excesso de artifício que eles mesmos criaram,

do cinema *blockbuster* às grandes redes de TV. De forma que, quanto mais se procura o real, mais se tem o espetáculo (ZIZEK, 2004, p. 23).

Dentro dessa economia estética do real, existem forças de resistência que minam os discursos hegemônicos do real totalizante, forças estas que se manifestam dentro de diferentes suportes artísticos. O propósito aqui é analisar como algumas tendências que atravessam particularmente o cinema documentário podem criar espaços discursivos onde o real possa produzir singularidades. Analisaremos possibilidades de relação com o “exterior” da obra e a apresentação da subjetividade que dispara esta relação.

Hoje, o filme documentário ocupa cada vez mais um espaço de resistência estética dentro do universo das imagens em movimento, onde predomina a tevê e sua forma. Esta tem como tática constante, a partir da lógica da publicidade, apropriar-se do real e rearranjá-lo num discurso estável, controlado, uniformizante e impaciente. A televisão, ao tornar-se um dos lugares dominantes de onde se dá a ver o mundo em nossa sociedade, faz com que o espectador, a partir da lógica da crença absoluta no ver, entre num jogo de identificação que o torna cada vez mais parecido com sua roteirização televisiva e, assim, a televisão cada vez mais parecida com ele (SARLO, cf. GUIMARÃES, 2007, p. 3).

O documentário, como afirmam Guimarães e Leal (2007), entra nesse espaço das imagens audiovisuais para distender esses elos, para gerar alteridade, opacidade, por meio de imagens do singular, do não controlado, do aberto, convidando o espectador a ocupar uma função ativa, criadora, naquela experiência. Acreditamos que esta produção aqui em questão traz interessantes contribuições para se pensar formas de resistência na batalha de visibilidades do audiovisual contemporâneo, a partir de suas operações discursivas.

2

O cinema nasceu documentário. O roteiro é posterior. Partindo dos irmãos Lumière, o cinema se desenvolveu e se reconfigurou segundo as formas do espetáculo e do espaço do teatro. Ao se tornar um gênero comercialmente menos atrativo, o documental foi sendo tratado como objeto de conhecimento. Sua “função social” se sobrepôs à “função estética”, em detrimento desta última, criando uma distorção ética profunda no gênero, na medida em que tende a uniformizar tudo o que toca, já que naturaliza procedimentos técnicos e narrativos como a voz em *off* onipotente e a entrevista. Sua ligação com instituições (estatais ou não) é notória em todo o mundo, e deu origem a boa parte dos momentos mais celebrados de sua história, como o movimento inglês dos anos 1920 e 1930, capitaneado por John Grierson (DA-RIN, 2004, p. 68).

O equipamento cinematográfico vai se tornar realmente leve e portátil a partir dos anos 1960. Dessa mudança, emergem possibilidades de cinema mais independentes dos grandes estúdios e financiamentos. Em Nova Iorque, um migrante lituano começa a usar uma pequena câmera de corda para registrar suas impressões do país no qual acabara de chegar junto com seu irmão. Nos anos seguintes, Jonas Mekas vai aos poucos se envolvendo com uma cena de cinema alternativo que crescia na cidade, muito impulsionada por europeus egressos das vanguardas das décadas anteriores, como Hans Richter. Com o passar do tempo, Mekas torna-se um dos principais nomes do movimento do cinema *underground*, que revela ao mundo as imagens em movimento de artistas como Stan Brakhage e Andy Warhol. Mekas se torna um dos principais produtores e exibidores dos filmes do grupo, e, até hoje, seu *Anthology film archives* é ponto de referência de exibição e preservação de filmes alternativos e de vanguarda.

Meu foco são os diários em película que Mekas constitui desde sua chegada nos Estados Unidos e transforma em filmes de tempos em tempos, chamados *Diaries, notes & sketches* (*Diários, notas e esboços*). A análise vai tomar como objeto principal o primeiro deles, reunido sob o título de *Walden*,

de 1969. Acredito que, a partir deste exemplo analisado, será possível pensar formas de produção de sentido ligadas ao real que não confirmem os modelos hegemônicos e os problematizem.

3

O nome do objeto que será examinado neste texto é *Walden*. Seu subtítulo é *Diários, notas e esboços*. *Walden* é o nome de um lago², onde o americano Henry David Thoreau construiu sua casa e onde morou sozinho por mais de dois anos. Algum tempo depois desta experiência de retiro, Thoreau publica *Walden ou A vida nos bosques*. Além da descrição de suas atividades durante esse afastamento do mundo civilizado, Thoreau faz, neste livro, uma deliberada defesa do discurso em primeira pessoa na literatura. Entretanto, o livro não é uma autobiografia. Nem um diário. Podemos defini-lo como um ensaio poético-filosófico sobre a relação entre homem e natureza. Durante seus dias de subsistência nos bosques do Massachusetts, suas atividades eram preparar o solo, construir sua casa, plantar sementes, colher, contemplar a natureza, ler e escrever (seja sobre filosofia ou sobre os gastos da semana), entre outras. O livro fala sobre estas práticas e é resultado direto de uma dentre elas, a escrita.

O filme de Jonas Mekas, de 1969, homônimo do livro de Thoreau, é o objeto que pretendo analisar predominantemente nas páginas que se seguem. Não se trata de uma adaptação literária nos termos com que normalmente nos referimos a esse modo de transposição entre a forma escrita e audiovisual. Não veremos a história de um homem morando à beira de um calmo lago e vivendo dos seus trabalhos manuais. Mas, sim, um grande fluxo de pequenos trechos de imagem que nos mostram os amigos, a casa, os passeios, as pessoas, as ruas, as estações do ano, na Nova Iorque dos anos 1960, através da lente cotidiana do diretor. O foco são principalmente os exteriores, os lugares comuns, não a intimidade da casa, mas, sim, o espaço da rua, que, segundo Leonor Arfuch (2005,

p. 247), tudo torna público. E adiciona-se a este material algumas cartelas, ruídos, músicas e alguns comentários em voz-over.

Imigrante lituano, Jonas Mekas, desde a sua chegada aos Estados Unidos, no final dos anos 1940, constituiu um arquivo pessoal de imagens em movimento. Em princípio, a finalidade desse uso da câmera era um “treino” para quando realizasse seus filmes, era um ato para manter-se em contato com o equipamento. Ao tornar-se um dos principais organizadores da cena do cinema *underground* americano dos anos 1960 e 1970 (JAMES, 1992, p. 150, 112), a possibilidade de dedicação à produção de um longa-metragem foi tornando-se pequena, na medida em que tomara para si a função de principal agitador cultural da cena do cinema *underground*. Além disso, em 1965, um incêndio destruiu boa parte do seu acervo audiovisual, tornando-o mais alerta para o possível desaparecimento desse material. Em 1968, ele decide afinal montar o primeiro esboço de seus *Diários, notas e esboços* e exibí-los publicamente, encorajado também por um financiamento oferecido por um evento de artes (cf. MCDONALD, 1984). Daí nasce *Walden*.

Nesse filme, um mesmo sujeito grava pequenas passagens do seu cotidiano. A autobiografia e a questão da subjetividade se impõem como marcas nesse discurso. O pacto autobiográfico, nos moldes de Lejeune (2008, p. 226), em que estão reunidos, numa só pessoa, o enunciador e enunciado, sofre deslocamentos, pois o enunciador não se torna mais um assunto central, direto. Os sentimentos de um indivíduo não são tematizados de maneira frontal aqui, assim como o uso da primeira pessoa não é o registro preponderante e nem garantia de veracidade. O que se percebe é um fascínio pelo mundo das coisas, pelo formato de bloco de notas, de inventário, pelo que é comum e não pelo privado. Daí o predomínio de um cotidiano da rua, muito próximo à análise de Blanchot (2007, p. 234).

A função autobiográfica se dá na medida em que o sujeito é um disparador, uma função da escritura por onde se registram as sensações. Faz-se presente “apenas como meio de pôr em cena um processo pelo qual o exterior incide em

sujeitos mínimos dos quais, como sujeitos, resta pouco: porque deles fica apenas uma subjetividade” (GARRAMUÑO, 2008b). Não se trata mais da forma subjetiva que procura uma verdade do sujeito, um ancoramento na individualidade sólida que garanta sentidos seguros contra as incertezas do mundo, um mergulho interior à procura de segredos, revelações ou interpretações. O sujeito aqui é uma espécie de membrana sensível, espaço de filtrações (LADDAGA, 2007, p. 20) que gera um circuito contínuo entre interior e exterior, é a passagem que dilui esses limites. Não é a instância possuidora da experiência, o “Sujeito da Experiência” como bem critica Blanchot (2007, p. 231), mas um espaço de passagens.

4

Vencedor do Prêmio de Melhor Documentário no Festival de Veneza de 1964, *The brig*, o segundo longa-metragem de Jonas Mekas³, já traz evidências do desenvolvimento de um trabalho de câmera que busca imprimir em filme reações de quem opera a câmera. Esse filme consiste em longas tomadas realizadas dentro de um submarino abandonado, captando as ações do grupo de teatro *The Living Theatre*. Mekas praticamente só cortava quando acabava o chassi. A encenação não estava submetida à câmera, era esta que tinha que procurar as ações, e, por vezes, era surpreendida⁴. Esse “surpreender-se”, que o olhar da câmera imprimia no filme, adiciona uma camada além do que está contido no quadro. A imagem assim ganha outras possibilidades e usos:

O desafio agora é capturar essa realidade, esse detalhe, esse fragmento muito objetivo da realidade da forma mais próxima de como eu estou vendo aquilo. Obviamente, me deparei com o velho problema de todos os artistas: fazer emergir a Realidade e o Si, e chegar a uma terceira coisa. Isso afetou minhas exposições, movimentos, velocidade de movimentação, tudo. Tive que jogar fora as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, ou “normal” aquilo ou “apropriado” aquilo outro. Tinha que me botar naquilo e me inscrever naquela realidade que eu

estava filmando, me inscrever naquilo indiretamente, pelo modo de me movimentar, iluminar, expor. (JAMES, 1992, p. 154)⁵.

No processo de amadurecimento da feitura de seus *Diários, notas e esboços*, este artista desenvolve um método indireto de inscrição de si na imagem, em que seu corpo ocupa mais as bordas que o centro da imagem. Mekas investe no desenvolvimento de uma marca física a ser impressa na sua fotografia, buscando “fazer emergir a realidade e o si, e chegar a uma terceira coisa”, tornando o plano, a marca de um gesto motor, seu vestígio.

Em sua análise das formas de escritas de si, Foucault irá ressaltar uma outra característica decisiva da correspondência. A carta possui a capacidade de “tornar o escritor presente” (JAMES, 1992, p. 156) para aquele que a recebe, “com uma espécie de presença imediata e quase física [...] traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar” (SÊNECA, *apud*: FOUCAULT, 2006). Recorro aqui a essa análise pois acho que ela se aproxima de um filme na medida em que pressupõe um destinatário, mesmo que não específico, para além de si.

A existência de uma marca física da escrita, de uma caligrafia, da impressão material de um gesto motor, pode ser bastante fértil para pensar a estética de *Walden*. Muitas das imagens do filme, antes de se constituírem como significado, são traços, marcas da luz no filme que depois identificaremos (ou não) como um sol, um rosto ou um gramado, próximo aos experimentos abstratos de seu amigos Brakhage ou Marie Menken. Isso se deve a uma forma particular de Mekas usar sua leve câmera Bolex de 16mm, forma esta desenvolvida a partir de determinadas práticas e raciocínios que catalisam a presença do *sujeito-câmera* no presente da filmagem, marcando como um gesto, uma dança fotossensível. A câmera pequena introduz o corpo na imagem (FONT, *in*: GUTIÉRREZ, 2008, p. 50), torna possível a impressão dos movimentos do corpo na escrita do plano,

na circunstância da tomada, e, assim, uma abordagem físico-sensória desse material cotidiano, como propõem Metcalfe e Game (2004), bem como Gardiner e Seigworth (2004), oposta ao modelo psicológico interiorizante que marca a forma do documentário de entrevista.

5

A fotografia em movimento permitiu uma nova possibilidade de prática de subjetividade corporal marcando na película traços de uma presença ligados a uma ação física. A subjetivação⁶ no nível do visível se dá por ato motor, do corpo, investindo na ideia de marca como força de “tornar algo presente”, um presente que se *faz*, a partir do exterior e para o exterior, a partir do que acontece diante de si e que gera uma resposta motora correspondente. Esta subjetivação não opera por pura e purificadora expressão de “eu” interior, ao modelo da confissão (FOUCAULT, *in*: HUTTON, 1988). Não visa revelar o que estava oculto, mas, sim, fazer emergir o que só acontece pelo contato, pela mistura. A tela vai se tornar, assim, o espaço de múltiplas presenças e relações: do que é filmado e de quem filma, fazendo emergir o que Mekas parece identificar como a “terceira coisa”. O plano vai trazer em si a marca da ação de quem está filmando com o objeto filmado, vai se tornar a objetivação de um encontro.

A adição posterior de comentários em voz-over a esses fotogramas já *marcados*, faz com que ainda mais uma *presença* se adicione nesta torrente chamada *Walden*. O diretor adiciona uma outra *camada de si* sobre seu material filmado. Música gravada, música cantada por ele, ruídos de metrô, de máquina de escrever ou comentários reticentes e performáticos. Não só se adicionam sentidos aos fotogramas. Num momento posterior ao tempo da gravação, Mekas revisita seu arquivo de *passados* marcados em emulsão, dando um novo *uso* àquelas imagens, ligado à circunstância do ato do comentário, ou de sua *performance* musical.

O filme afirma seu gesto reescrevendo acontecimentos, reordenando-os,

do ponto de vista de um sujeito, numa escrita do “aqui e agora”, precária e amadora, frágil e vulnerável, e faz dessa condição seu princípio de funcionamento. Entretanto, a obra só se constitui como tal no momento da montagem (de revisão, como gesto, do escritor autobiográfico) (BERGALA, *in*: GUTIÉRREZ, 2008), em que este arquivo de sensações, já constituído, se torna objeto de edição, uma memória que Mekas experimenta novamente no momento da edição, distanciado pelo tempo, e, com familiaridade e estranhamento, discorre sobre o que vê, numa *performance*, às vezes, em tom jocoso, alegre ou melancólico. Uma nova relação de contato se coloca, pondo em fricção som e imagem. Usando a mesma técnica de Rouch, de gravação de som bastante tempo após as imagens, cria um cinema em que a fala e a imagem atingem maior autonomia, ainda que haja remissões. Seu cinema investe justamente no hiato, nesta separação entre a voz e as imagens, numa espécie de anti-identificação, onde nem ele mais se reconhece, como em *Lost, lost, lost...*: “eu estou cantando ou chorando?”, diz a voz-over. Trata-se muito mais de um “ato de fala” (BERNARDET, 2005, p. 284) do que de um compêndio de informações.

Em seguida à apropriação de Descartes⁷, vemos mais imagens de um casamento, a cartela “Sitney pega o buquê, vai ser o próximo a casar”, voltamos às imagens do casório, ouvimos o estalar de um gravador, um som de acordeom e a voz de Mekas: “eles dizem que eu devia estar sempre procurando, mas eu estou somente celebrando o que vejo”. Vemos fotos de seu pai e sua mãe, ele canta acompanhado ao acordeão: “eu não estou procurando por nada, eu estou feliz...”, cartela: “Adolfas se muda”, vemos imagens de um quarto vazio, cartela: “Café da manhã no Marseille’s”⁸, vemos Mekas comendo numa mesa rodeado de gatos e operando a câmera. Neste cinema essencialmente sem roteiro e de curtos fragmentos, escritos, filmados, ou falados, o que se parece buscar, na montagem desses materiais, é uma desordem dos modos de vida. Em *Walden*, depois de vermos algumas cenas mínimas da vida, como um casamento ou um café da manhã, vemos um *close* numa página de livro e a cartela “*and music played and played*”, música esta que não ouvimos. Trata-se de um cinema engajado no mundo,

no devir. Ao filmar, Mekas não sabe o que virá, sua câmera é sua reação àquele momento, o filme, o resultado de um encontro, de uma experiência sensível, que envolve tanto o sujeito que filma quanto quem é filmado. O enquadramento ganha densidade, pois se constitui da marca de um sujeito-câmera que filma e de um sujeito-filmado que se desenha na emulsão. A película sendo o limiar, a superfície de contato, entre interior e exterior, entre sujeito e objeto, fundindo também corpo e aparato, engajando-os num movimento único, compartilhado e novo.

Nesse fazer-se da obra, há uma abertura permanente ao que é exterior, na medida em que a vida comum, os espaços cotidianos, são sua matéria. Tudo o que filme apresenta parece ter o mesmo valor evanescente. Não há curvas. Trata-se de uma sucessão indiferente cuja estrutura é somente esse gesto de filmar o que vier e editar mantendo certa desorganização original que o material sugere e que clama por uma intervenção potente e criadora por parte do espectador a partir dessa indiscernibilidade que acomete as cenas de *Walden*. Não há mudanças bruscas de tom ou crescentes dramáticos. Nada é sobressalto. Tudo aparece e desaparece da mesma forma, onde o acaso é o princípio ordenador. O discurso autobiográfico aqui não busca, pela colocação em discurso, descobrir um “sentido da vida” (ARFUCH, 2005, p. 243), mas justamente a falta de sentido desta, sua sucessão indiferente.

6

Dentro desse contexto de discursos do real, extremamente controlados, sem sobras nem restos, o exemplo audiovisual de Jonas Mekas pode ser potente para se pensar formas de intervenção que dialoguem com essa demanda, traindo a ideia de fidelidade exercida por uma grande parcela dos discursos do real e dos discursos autobiográficos e seus pactos (LEJEUNE, 2008). A obra aqui se coloca no polo oposto da autonomia aurática moderna, sem restos, autossuficiente, aproximando-se da heteronomia identificada por Garramuño,

em que a relação com o “fora” reflete a lógica heterônoma, o exterior da obra a alimenta. *Walden* depende de um estar no mundo, de um habitar estético não totalizante, que permita desvios e sobras. O gesto de *Walden* sugere, dentro da economia de discursos contemporânea, a possibilidade de que o documentário se erga como ação política, minando a tendência previsionista (COMOLLI, 2001, p. 100) do espetáculo contemporâneo, permitindo atravessamentos do real e a formação de uma estética do envolvimento e do encontro que não se contraponha à ação subjetiva, mas se alimente dela, que a tenha como condição. A aposta aqui é na formação de subjetividades que resistam à roteirização do mundo, que permitam a diferença, que estejam prontas para novas aproximações, ajustadas aos novos desafios do mundo a filmar – aquilo que insiste em enganar as previsões e standardizações. Onde o real possa ser apresentado em sua radical estranheza e opacidade, como permanente inacabamento. A imagem como uma constante abertura permanentemente testando o mundo, desdobrando e multiplicando suas possibilidades; desfuncionalizando objetos e sujeitos, possibilitando-lhes um devir estético e compartilhado.

A constituição desse passado apresentado pelas imagens, a partir de um meio que só “escreve em tempo presente” (COMOLLI, 2008, p. 226), se dá no momento da montagem, da revisão – posição análoga a do escritor na modalidade escrita –, na qual restos da experiência, os fragmentos de filme, mostram que o que vejo me mostra “de onde vejo e como vejo” (COMOLLI, *apud*: FRANÇA, 2007, p. 7). A porção visual do discurso de Jonas Mekas é formada pelo encontro com o outro, com o exterior. A câmera subjetiva funciona como maneira de se relacionar com o mundo à sua volta, como uma membrana sensível que liga as duas pontas, um mundo que se forma somente a partir do contato e não de um mergulho interior. “O que filmo são minhas reações”, diz Mekas (In: SANS, 2000, p. 29). Não se reitera aqui a imagem do rosto ou as confissões reveladoras de segredos íntimos e ocultos (FOUCAULT, 2006, p. 222; ARFUCH, 2005, p. 240) nos filmes-diário de Mekas. Temos, então, um “cinema da experiência”, “lugar de encontro ou de intercâmbio entre o real do mundo e a memória do cineasta” (FONT, *in*: GUTIERREZ, 2008, p. 42).

A escritura do lituano Mekas celebra o terreno, o sensível, o que se vê e o que se ouve⁹. Seu diário quer encharcar as imagens de marcas (FONT, *in*: GUTIÉRREZ, 2008, p. 42), visíveis e audíveis, buscando rerepresentar a vida, reproduzindo o que ela tem de comum com o cinema: movimento. Enquanto há vida, há cinema. O uso da primeira pessoa em Mekas funciona como método de abertura para o mundo, para as simultaneidades, é um relato que busca fazer do “eu” um lugar de múltiplas passagens e leituras, que vão além do “eu” moderno calcado numa interioridade fixa. O cinema como um lugar de troca, como intercâmbio entre o mundo e a memória do cineasta¹⁰. Deleuze vai dizer que o que interessa ao projeto de Foucault, em seu estudo das técnicas produtoras de subjetividade, é como somos

nós hoje: quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituirmos como si e como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e do poder? (DELEUZE, 1992).

O processo subjetivo em curso nos filmes-diário de Jonas Mekas propõe um sujeito discursivo que não se ancora na forma de pressão moral descrita por Sarlo (cf. GUIMARÃES, 2007, p. 3). O modo de existência afirmado aqui como gesto cinematográfico aponta para uma subjetividade fundada pelo encontro com o exterior, com a vida comum, com a comunidade, fazendo com que esse sujeito seja constituído por esses fragmentos sensíveis que restam de seu contato com o exterior. “Sou fascinado pela exterioridade. Torno-me o que sinto e toco. De fato, é como se a superfície do meu corpo se identificasse com a superfície do mundo externo”, descreve Mario Perniola (2004, p. 22) em relação à forma de realismo, que tem o “fora” como obsessão, identificado por Schøllhammer (2005, p. 219) como uma *estética afetiva*, com sua necessária dimensão participativa, que “opera por meio de singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e inter-

subjetividades afetivas”. Essa dimensão não é inviabilizada pelo ato autobiográfico, pois o discurso aqui se relaciona com um “eu” que só existe em contato com o outro, com a existência de uma comunidade, de amigos, de objetos, de artistas e de espaços. Trata-se de uma negociação permanente de subjetividades, na qual, para que o filme aconteça, é preciso tanto o desejo de quem filma quanto o desejo de quem é filmado. Essa é a condição, é seu investimento fundador: a existência de uma comunidade sensível, estética e imanente, uma forma de subjetivação espaciotemporal, que não se dá por representação, mas por engajamento mútuo na imagem, abrindo-se permanentemente para possibilidades de existência e de escrita por vir.

O discurso em primeira pessoa aqui afeta o espectador de modo que me apresenta

alguém de quem posso compreender – pelas sensações, pela voz que me fala, pela maneira de organizar os acontecimentos aleatórios, graves ou minúsculos, que o constituem em “eu” – que a vida que vive, o que viveu, me concerne precisamente enquanto não é a minha, mas é vivida em um grau de percepção, de consciência, de sentimento de contingência profunda, muito próximo àquele em que eu vivo a minha (BERGALA, *in*: GUTIÉRREZ, 2008, p. 33).

Assim, a obra suscita um engajamento afetivo no espectador e não uma pressão de comprovações ou contratos de verdade. O discurso do eu é percebido como o de alguém que é nosso semelhante. O formato do caderno de notas, de inventário do cotidiano, com sua desordem subjetivante, com sua estética do permanente estado de contágio com seu exterior, propõe um discurso da memória e do presente que ratifica seu inacabamento fundamental, agrupando camadas temporais várias, compondo uma complexa trama subjetiva para reescrever o mundo numa narrativa que faz de sua confissão (como tal) seu próprio princípio.

Referências bibliográficas

- ARFUCH, Leonor. *Pensar el tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. *Sob o risco do real*. Catálogo do Forumdoc.bh.2001, Belo Horizonte, 2001.
- DA-RIN. *Espelho partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- FRANÇA, Andréa. "Novas figuras de comunidade. Novas partilhas do sensível". In: *Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. Curitiba, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. V.
- GARRAMUÑO, Florencia. *O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia*, 2008a. Disponível em www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/z_garramuno.php
- _____. *Los restos de lo real*, 2008b. Disponível em www.pacc.ufrj.br/z/ano4/3/z_garramuno.php
- GUIMARÃES, César & LEAL, Bruno Souza. "Experiência mediada e experiência estética". In: *Anais do 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Cd-Rom. Curitiba, 2007.
- GUTIÉRREZ, Gregorio Martín (org.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores, 2008.
- HUTTON, P. H., GUTMAN, H. & MARTIN, L. H. (org.), *Technologies of the Self. A seminar with Michel Foucault*. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- JAMES, David E. *To Free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Buenos Aires: Beatriz Verbo Editora, 2007.
- LEJEUNE, Phillipe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MCDONALD, Scott. "Interview with Jonas Mekas". *October*, New York, v. 29, verão 1984, p. 82-116.
- MEKAS, Jonas. *Anthology film archives*. Disponível em www.anthologyfilmarchives.org
- METCALFE, Andrew & GAME, Ann. "Everyday presence". *Cultural Studies*, nº18, 2004.
- PERNIOLA, Mario. *The art and its shadow*. New York-London: Continuum, 2004.
- SANS, Jérôme. *Jonas Mekas. Just like a shadow*. Göttingen: Steidl Publishers, 2000.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras-Editora UFMG, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "O espetáculo e a demanda do real". In: _____. *Comunicação, cultura e*

consumo. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2005.

SEIGWORTH, Gregory & GARDINER, Michael. "Rethinking everyday life". *Cultural Studies*, nº 18, 2004.

THOREAU, Henry D. *Walden ou A vida nos bosques*. Tradução de Astrid Cabral. São Paulo: Ground, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

-
1. Bolsista CAPES.
 2. Localizado nos arredores de Concord, no Massachusetts.
 3. O primeiro é *Guns of the trees* (1961).
 4. Mekas fez questão de não assistir antes de filmar (MCDONALD, 1984).
 5. No original: "The challenge now is to capture that reality, that detail, that very objective physical fragment of reality as closely as possible to how my Self is seeing it. Of course, what I faced was the old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing. It affected my exposures, movements, the pacing, everything. I had to throw out the academic notions of 'normal' exposure, 'normal' movement, or normal and proper this and normal and proper that. I had to put myself into it to merge myself with the reality I was filming, to put myself into it indirectly, by means of pacing, lighting, exposures, movements"..
 6. Como linha de força pela qual é possível criar novas configurações subjetivas para além de pessoas ou coisas, novas individualidades para além dos indivíduos (DELEUZE, 1992, p. 132).
 7. "I make films therefore I live. I live, therefore I make films".
 8. No original: "Sitney catches the garter, will have to marry next"; "they say I should be always searching but I'm only celebrating what I see [...] I'm searching for nothing, I'm happy..."; **cartelas**: "Adolfas moves out"; "Breakfast at Marseille's".
 9. Em *Walden*, sua voz diz: "I'm only celebrating what I see".
 10. Num sentido próximo àquele usado por Henri Bergson (1990), em *Matéria e memória*.



Intersecções



Brakhage e Warhol: pautando as relações entre o cinema e as artes plásticas

Luiz Cláudio da Costa (UERJ)

Stan Brakhage e Andy Warhol foram dois cineastas experimentais que se igualaram na realização pródiga de um cinema doméstico. Brakhage filmou praticamente a vida inteira sua própria família, o nascimento de seus cinco filhos, sua casa em Boulder e os arredores montanhosos do estado de Colorado. Warhol filmou seus amigos excêntricos da Nova York dos anos 1960, seu conhecido *entourage* de *bike boys*, *drag queens*, and *superstars* para citar o conhecido livro de Juan A. Suárez (1996). Computam-se 400 filmes à obra monumental de Brakhage e já são contabilizados, na produção de Warhol, 273 filmes preservados (dentre os quais, 228 são *screen tests*), quase 4 mil videotapes, incluindo 40 episódios completos de TV. Confiando no cinema como expressão pessoal desinteressada, Brakhage entendia o sentido fílmico a partir da matéria mesma da tinta sobre a película e da luz sobre os corpos, a agitação da matéria em sua própria fluência. Warhol, rejeitando a noção de expressão universal e desinteressada, própria aos diversos informalismos e abstrações em voga, remete seu trabalho ao arquivo da cultura da comunicação e do consumo. A necessidade de se verificar as diferenças de estratégias estético-poéticas entre esses dois cineastas-artistas está exposta numa frase emitida por David E. James (2005, p. 16):

Se, no início dos anos 1970, a obra de Brakhage podia ser celebrada como o último (ou talvez o primeiro) e pleno florescimento do modernismo em filme, ao final da década a 'warholização' da cultura pós-moderna relegou-o à irrelevância, sua preeminência deslocada por seu outro similar completo.

A visão de Brakhage de uma arte não compromissada socialmente estava fortemente vinculada a um contexto cultural da produção artística norte-americana que, ao final dos anos 1950, parecia estar se esgotando. Acreditando nos parâmetros românticos de uma prática artística autônoma e na especificidade do sentido da visão, seu cinema pretendeu recriar em filme a atividade de "ver" sem a mediação da palavra e do intelecto. Ver era uma atividade ao mesmo tempo fisiológica, psicológica e gnosiológica, na medida em que fundia os impulsos físicos ao conhecimento imediato. Crítico das convenções da lógica espacial da representação em perspectiva provenientes do Renascimento, bem como em relação à temporalidade lógico-causal à qual a narrativa do cinema industrial nos acostumou, Brakhage criaria com seu cinema uma imagem de tempo bastante singular. Annette Michaelson (2005, p. 53) já observara essa problemática do tempo em seu texto de 1973, "Camera lucida/camera obscura". Brakhage não segue a veia analítica de Eisenstein, mas antes a direção proposta por Maya Deren de distensão do momento em uma estrutura ambígua. A historiadora norte-americana afirma: "Foi deixada a Brakhage a radicalização dessa revisão fílmica da temporalidade atribuindo o sentido de presente contínuo, de um tempo fílmico que devora memória e expectativa na apresentação da presentidade".

A afirmação da presentidade enquanto instante de presença imediata foi a estratégia de uma certa produção artística do pós-guerra contra concepções da arte política, bem como de uma concepção do tempo vinculado às estruturas modernas da temporalidade que ordenam passado e presente ou privilegiam o futuro. A crescente desvalorização da tradição na modernidade desequilibrou a ênfase dada ao passado e o futuro foi a dimensão privilegiada, quase sempre,

porém, atrelada a noções de progresso e perfectibilidade. (HUYSSSEN, 1998, p. 7-21). A presentidade no cinema de Brakhage, entretanto, vinculava-se a uma estrutura modernista do tempo na medida em que pressupunha a transcendência da obra artística em relação ao cotidiano que ela representava. A arte não abandonava os interesses críticos, mas voltava-se para a materialidade de sua própria linguagem como modo de desvendar o pensamento e a prática poética a si mesmos e revelar os estados e os atos de construção da obra.

Brakhage produziu seu primeiro filme em 1952, *Interim*, mas foi com *Anticipation of the night* (1958), que ele alcançaria a forma que P. Adam Sitney (1979, p. 136-172) batizou de *lyrical film*. Foi, porém, com *Dog star man* (1961-1964) que Brakhage demonstraria sua absoluta maturidade como artista. Como afirmou David E. James (2005, p. 4): “Com *Dog star man* e, em seguida, com *Songs*, os termos fundamentais de sua estética estavam colocados, embora ele continuasse a abrir caminho para adicionadas inovações até o fim do século”.

A crítica de Brakhage à representação convencional e ao ilusionismo tendeu cada vez mais em direção a uma abstração informal sob a perspectiva da planaridade do pictórico, como formulado por Clement Greenberg (2001, p. 101-110) em *Pintura modernista*. Seus filmes não rejeitavam a captação fotográfica do mundo. Ainda que tenha recusado bastante o som, as intervenções combativas sobre a matéria fotográfica despontavam com muita frequência. Riscos e ranhuras escavavam e expunham a materialidade daquela superfície plana onde se depositava a emulsão fotográfica e também a tinta com a qual Brakhage pintava a película. Revelando a mediação da película, tornando-a opaca à representação, a matéria fílmica, o movimento e a luz, tornavam-se densamente presentes. A obra não se fazia coisa material, senão por um instante de presença evanescente, o que confirmava seu espaço metafórico de uma transcendência imanente. Dentre alguns dos procedimentos técnicos mais comuns em seus filmes podemos citar: o *slow motion*, o *close* muito próximo, a superposição, a mudança de foco, a ausência de foco, a utilização de pontas brancas, a câmera na mão, os movimentos rápidos

em panorâmica, a pintura, as ranhuras sobre a película. Brakhage manteve-se durante seus anos de produção, fundamentalmente, vinculado às idéias estéticas que construía naquele período inicial.

A investigação da consciência que busca a possibilidade de ultrapassar a antiga dualidade entre a consciência e a coisa, entre o sujeito e o mundo objetivo, entre a imagem e o movimento era o objetivo de Brakhage. A consciência (a imagem) para o cineasta é o movimento da coisa vista, os movimentos de alguma coisa no mundo, os movimentos infinitos da coisa antes da redução que a linguagem (a perspectiva, mas também a verbal) opera. Não basta o olho do corpo (acostumado à perspectiva) e nem olho da câmera (perspectiva inserida no aparato cinematográfico). É necessário o olho da mente (sonhos etc.) que libera a visão viciada pela linguagem. A consciência para Brakhage é consciência de alguma coisa, como teria afirmado Edmund Husserl. Ou, de modo levemente diferenciado, mas que coloca diferenças filosóficas fundamentais, como teria afirmado Henri Bergson, para quem a consciência é alguma coisa. Mas foi com os românticos que Brakhage formou sua compreensão sobre a relação entre a visão e a imaginação, o visionarismo que permitiria olhar o ser originário do mundo. Assim formulou P. Adam Sitney (1979, p. 148) ao esclarecer o contexto do cineasta:

Brakhage revisou e fez reviver em sua estética, a dialética romântica da visão e da imaginação que foi novamente colocada em foco na pintura americana do Expressionismo Abstrato e na poesia americana (particularmente no trabalho de Wallace Stevens).

Afirmando que o interesse de Brakhage pela intelegibilidade dos objetos o aproximava mais das concepções românticas dos imanentistas que dos simbolistas, David E. James completa a formulação de Sitney¹. O que movia a sensibilidade de Brakhage eram as reações fisiológicas da luz sobre os órgãos da percepção e o movimento era para ele a unidade fundamental do cinema.

A câmera na mão era necessária para que as reações corporal-físicas à luz fossem materialmente apresentadas como *coisa-filme*. O que se vê nos filmes de Brakhage são *imagens-coisa*, enquanto os próprios movimentos em si das coisas. As *imagens-coisa* de um acontecimento são sempre um volume grande de superposições de movimentos (objetivos e subjetivos), antes mesmo de se tornarem corpos que agem ou coisas qualificadas. São os movimentos infinitos da coisa antes mesmo que as convenções da linguagem e da visão em perspectiva possam operar. Quando o olho da câmera é acoplado ao olho do homem que vê, a coisa torna-se luz enquanto variação infinita da coisa. Nesse sentido Brakhage desejou aproximar-se da percepção das coisas tal como elas existem em si, como pura luz em estado de presença vivida. Brakhage desejava produzir as imagens tal como elas agem sobre seu corpo antes de se tornarem substantivos. O tempo em seus filmes é o próprio presente instantâneo da coisa vista, aquele presente essencial da coisa enquanto visibilidade dada no contexto de um horizonte em que participam tanto a coisa vista como o sujeito da visão.

Raspar a emulsão limpa a coisa vista dos clichês da cultura visual fotográfica (a perspectiva) e a bidimensionalidade da imagem ganha densidade com as múltiplas camadas superpostas, impondo à opticalidade a sensação profunda da visão originária. Visão de um sujeito que constitui com o mundo um ser primário. A coisa vista é carne do mundo. Para Warhol, ao contrário, são os próprios clichês de nosso imaginário que podem introduzir uma real diferença no mundo através da repetição. Repetindo incessantemente o próprio processo industrial de nossa cultura, conferindo ao procedimento de serialização seu lugar na arte, Warhol inscrevia uma duração, ainda que farsesca, no instantâneo do consumo e na sucessão que as falsas novidades prescindem.

Havia, em Warhol, uma verdadeira obsessão pelos processos artísticos da cultura comunicacional, pelos modos técnico-automáticos de produção, reprodução e circulação em massa. Em sua obra, Warhol empregou constantemente técnicas de impressão e reprodução: o *silkscren*, a fotografia, o filme, a gravação sonora. Mesmo o processo que concebeu para pintar envolvia a transferência de imagens

fotográficas. Warhol interessava-se pela repetição de matérias e figuras apropriadas dos contextos da cultura de massa, procedendo e executando transferências entre suportes variados. Apropriando-se indiferentemente de ídolos do cinema, produtos do consumo cotidiano, imagens trágicas de noticiários, Warhol transfere essas imagens para suportes bi ou tridimensionais. O artista *pop* trabalhava com diversas modalidades de inscrição e diferenciação de impressões. Por meio de um imenso catálogo de figuras, de uma topologia desmesurada de objetos e imagens, Warhol reflete o instantâneo fotográfico e cria uma farsa no tempo da duração.

O filme *Empire* (1963), de Andy Warhol, registrava um objeto do mundo. Ao mesmo tempo, um objeto qualquer, um mero edifício e um objeto bem específico, símbolo do capitalismo norte-americano, o edifício *Empire State Building*, no filme de Warhol, é apropriado em imagem com o mínimo de formalização: um plano de enquadramento fixo e algumas mudanças na luz local denotando a passagem do tempo. Mas a duração de oito horas colocava um problema de contexto que se complicava ao implicar uma temporalidade tão prolongada. O interesse formal e estrutural não era central em *Empire*, ainda que as mudanças de luz fizessem diferenças de sentido e envolvessem o olhar. Era o tempo de duração da projeção de um filme que importava, não somente pela formalização da linguagem fílmica, mas enquanto questionamento de uma convenção da instituição cinematográfica já naturalizada e que ficava absurdamente evidente. Se, por um lado, o instante dura em seus filmes, por outro, inventa um presente absoluto que neutraliza toda fé no autêntico que o corpo interioriza no cotidiano e que a cultura legaliza e autoriza. A obra de Warhol nos mostra um presente absoluto, na medida em que tudo pode circular em todos os lugares e a qualquer momento, na medida em que tudo pode ser apropriado, arquivado, reproduzido, transferido. Mas o presente absoluto estava vazado por uma ausência incondicional.

Se houve uma característica fundamental na obra de Warhol e na produção dos anos 1960 foi sua relação com a teatralidade. E sobre esse atributo, reconhecido por muitos autores, Stephen Koch (2002, p. 21) afirmou, no início dos anos 1970, que sua virtude não era propriamente plástica, mas teatral.. A teatralidade de

sua plástica está presente também em seus filmes, bem como em sua produção multimídia. *Vinyl* (1965), primeira adaptação do famoso romance *Clockwork orange*, de Anthony Burgess, roteirizado por Ronald Tavel, estava sempre incluído nas atuações do *Exploding Plastic Inevitable*. O *E.P.I.* eram eventos com danças eróticas e projeção de luzes e filme que Warhol produziu com a banda de rock *The Velvet Underground*, durante o ano de 1966, e que serviram como primeiros passos da expansão da concepção e do formato instituído do cinema tradicional. A ação em *Vinyl*, observada por uma câmera com poucas intervenções de movimento em *zoom*, apresenta representações violentas da sexualidade de um jovem “delinquente”, de uma polícia perversa e de uma gangue de adolescentes desviantes. *Vinyl* parece, entretanto, amador e farsesco, ainda que seu tom fortemente sadomasoquista também possa estar ironizando a masculinidade autenticada pelos meios de comunicação. Como afirma Stephen Kock (2002, p. 72): “O modo como o filme joga com seus papéis de hiper-masculinidade é eminentemente inautêntico”. Essa inautenticidade também foi desenvolvida por David E. James (1989, p. 58-84) a respeito dos retratos de Warhol que reinscrevem o artifício de uma imagem pública drenada de toda autenticidade e negam a nostalgia de um momento original.

A teatralidade de Warhol, com efeito, está intimamente vinculada a sua produção de retratos em *silkscreen* e, mais especificamente, a seus *filmscreens*. Nos primeiros, apropriava-se de ícones e imagens existentes na cultura do consumo. Mas essa apropriação parecia ser feita com a marca da indiferença, isto é, sem qualquer fé na autenticidade de seu próprio gesto ou na legitimidade do *outro* autenticado pela imagem circulada. Warhol fazia questão de repetir compulsivamente aquilo que já existia na cultura, não para constituir uma memória, nem tampouco para criar um porvir. Desprezando tanto um quanto o outro, Warhol visa o nada que esvazia e neutraliza a matéria internalizada da cultura. Era a neutralidade do nada que o atraía: “Você deve tratar o nada como se fosse alguma coisa. Fazer do nada alguma coisa”, dizia em *The philosophy of Andy Warhol* (WARHOL, 1975, p. 183). E completava, mais adiante: “Tudo é nada”. As

serigrafias de *Campbell's soup* representam esse tudo que é nada. Talvez seja esse o significado dos espaços vazios em seus dípticos de Elvis Presley, em seus retratos de Liz Taylor ou de Marilyn Monroe, bem como em algumas das serigrafias das latas de sopa que Fernanda Torres (2006, p. 176) identificou em sua tese de doutorado: “o vazio produzido por Warhol reitera seu ódio pelos objetos que, aliás, é o outro modo de afirmar: *Pop* é gostar das coisas. Trata-se da condição para se ligar às coisas, justamente ao se desligar delas”.

Certamente, filmar os *screen tests* não pressupunha uma escolha parcial de personagens específicos. Há *screen tests* de intelectuais, de pessoas comuns, de *pop stars*, de artistas consagrados e não consagrados do *underground*. Enfim, qualquer um podia estar em um retrato fílmico de Warhol. O que seus filmes, com efeito, apresentam é a perspectiva de um teatro da indiferença, que produz tão absolutamente aquela presença como a faz desaparecer, esburacando seu espaço, esvaziando sua duração, criando dúvidas sobre a realidade daquele retratado. Filmando por longas durações o mesmo objeto, Warhol ainda aumentava o tempo no instante da projeção. O teatro da indiferença não significa afirmar que o desejo está dispensado em sua obra. A questão do erotismo aparece em qualquer leitura sobre a obra de Warhol. E é por isso que ela permite facilmente uma leitura na perspectiva dos estudos culturais e dos estudos sexuais como o fizeram Douglas Crimp (2005) e Roy Grundmann (2003). Mas o desejo aparece mesmo quando o erotismo não é tão explícito como no filme *Blow job* analisado pelos dois críticos norte-americanos. Warhol tinha verdadeira fascinação pelas estrelas de Hollywood, a tal ponto que cunhou o termo *superstars* para aqueles que considerava terem algo especial, isto é, uma teatralidade natural, como a que o encantou em Eddie Sedgwick. A questão do desejo ficou explícita também no mural *Thirteen most wanted men* feito para a fachada do Pavilhão da cidade de Nova York exposto durante a *World's Fair* de 1964. Naquele mural expunha burlescamente sua relação com o desejo. O mural consistia em catalogar registros fotográficos de criminosos – todos descendentes de italianos – feitos pelo FBI quando da chegada dos delinquentes à prisão. A ironia era, entretanto, explícita,

uma vez que “*wanted*”, significando na língua inglesa “os procurados pela polícia”, podia também conotar “os mais desejados”. Se a fascinação e o desejo eram centrais na arte de Warhol, como esse predicado se coadunava com a indiferença que permite apropriar-se de qualquer imagem, objeto ou idéia que lhe sugerem para um trabalho? Uma vez que a indiferença fizesse parte de seu teatro da repetição, a diferença poderia surgir inesperadamente.

Trazendo para sua produção desejos e interesses imaginários apesar de toda impessoalidade e indiferença farsescamente teatralizadas, Warhol recusava, entretanto, o tipo de expressão artística provinda da imaginação subjetiva, como a que praticava Brakhage ou os expressionistas abstratos. Tampouco eram os desejos pessoais de um sujeito interessado em angariar algum lucro no sistema de arte. Warhol permitia com essa estratégia paradoxal que forças pulsionais assígnificantes pudessem movimentar a autoridade sistêmica daquele imenso arquivo de desejos, personagens, imagens, objetos de consumo da cultura da comunicação. Que não se pense, portanto, que toda essa força vinha de uma intencionalidade ou de uma vontade de mediar a natureza interior e a exterioridade da cultura para uma tomada de consciência. Warhol não era um artista político nesses termos propriamente. Não se colocava no lugar distanciado de um intelectual crítico. Tampouco a explicitação de seus gostos significava uma intenção de reproduzir o que considerava importante. O julgamento de valor não interessava a Warhol. Seus desejos apareciam como mais um dos diversos aspectos em de uma imensa engrenagem erótica. Urgia, por isso, a repetição, a serialização, a transferência de toda matéria reproduzível do arquivo. Ainda que tenha trabalhado com objetos, a imagem era fundamental na obra de Warhol, pois somente ela possui a força do engano que seu teatro da indiferença exigia. Observando os processos sociais de produção da significação como mercadoria de consumo e incorporando seus processos e produtos numa espécie de relação sádico-erótica com essa sociedade e seus mitos, Warhol repete ao mesmo tempo em que abre o arquivo em direção a uma experiência selvagem de neutralização por esvaziamento. Neutraliza-se o julgamento mesmo do desejo.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.
- GREENBERG, Clement. "Pintura modernista". In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 101-110.
- GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol's Blowjob*. Philadelphia: Temple University Press, 2003.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JAMES, David E. *Allegories of cinema, American film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- _____. "Introduction Stan Brakhage: the activity of his nature" In: JAMES, David E. (org.). *Stan Brakhage: filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- KOCH, Stephen. *Stargazer: the life, world and films of Andy Warhol*. New York-London: Marion Boyars, 2002.
- MICHAELSON, Annette. "Camera lucida/camera obscura". In: JAMES, David E. (org.). *Stan Brakhage: filmmaker*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- RAY, Robert B. *The avant-garde finds Andy Warhol*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1995.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary film, the American avant-garde 1943-1978*. New York: Oxford University Press, 1979.
- SUÁREZ, Juan A. *Bike boys, drag queens and superstars: avant-garde, mass culture, and gay identities in the 1960's underground cinema*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TORRES, Fernanda Lopes. *Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006.
- WARHOL, Andy. *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*. Orlando: Harcourt, 1975.

1. Para formular essa reflexão, James (1989, p. 40-41) diferencia dois modos poéticos entre os românticos, os simbolistas que, ligados a Coleridge, buscavam a unidade ideal entre a mente e a natureza, e os imanentistas, que vinculados a Wordsworth, se interessavam antes pela ordem numênica. O crítico, afirma que o poeta Charles Olson teria suprido Brakhage com o vocabulário teórico que regeneraria o discurso do visual articulado ao filme, e teria sido ainda referência para "o uso do corpo como um instrumento epistemológico".

A arte de Oiticica e Greenaway: uma inter-relação

Iomana Rocha de Araújo Silva (UFPE, mestranda)

As experiências “Quase cinema” do artista brasileiro Hélio Oiticica, realizadas em parceria com o cineasta Neville d’Almeida, são observadas como uma ousada experimentação do cinema brasileiro. As *Cosmococas* foram concebidas entre 1973 e 1974, como consequência das experiências de Oiticica com arte participativa e ambientes interativos. Nota-se nestas o não contentamento quanto à linguagem tradicional e estática do cinema. Oiticica buscava transgredir os parâmetros das artes plásticas e se questionava sobre por que uma arte como o cinema se punha tão inerte, tanto em sua relação com o espectador, como no não aproveitamento de suas potencialidades experimentais. (OITICICA, 1974).

Tanto Oiticica como Neville se incomodavam com a narração no cinema e a busca naturalista de reproduzir eventos com veracidade. Não se interessavam pela representação do tempo pela imagem–movimento, numa linha evolutiva, com um antes e depois. O que, de fato, queriam era realizar uma experiência de não narração, de não discurso, contrariando a expectativa de contar uma história, de fazer cinema. (CARNEIRO, 2008, p. 189-190). Sobre as *Cosmococas*, Oiticica (1974, p. 2)¹ coloca que:

Na verdade esses BLOCOS–EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R – de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo

cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super- definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?

Um dos maiores objetivos das *Cosmococas* é exatamente questionar a linguagem cinematográfica e sua razão de ser, visando primordialmente quebrar a passividade do espectador, soltá-lo da “cadeira-prisão” do cinema. As *Cosmococas* buscam superar a unilateralidade do cinema espetáculo, desafiando a passividade da plateia cinematográfica. Nesse contexto, um dos conceitos que guia essa experimentação é o de NÃO NARRAÇÃO, desenvolvido por Oiticica no projeto *Neyrotica* (1973), reproduzido abaixo:

NÃO NARRAÇÃO

nos ninhos ou fora

NÃO NARRAÇÃO por que

não é estorinha ou

imagens de fotografia pura

ou algo detestável como “audiovisual”

porque NARRAÇÃO seria o q já foi

e já não é mais há tempos:

tudo o q de esteticamente retrógrado existe

tende a reaver representação narrativa

(como pintores que querem “salvar a pintura”

ou cineastas q pensam q cinema é ficção

narrativo-literária)

NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO

NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”.

NÃO “AUDIOVISUAL”: trilhas e som

é continuidade pontuada de

interferência acidental improvisada

na estrutura gravada do rádio q é

juntada à sequência projetada de slides

de modo acidental e não como sublinhamento da mesma

– é play-invenção.

NEYRÓTICA É NÃO SEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos.

– e achei-a amarga – e praguejei contra ela.

NEYRÓTICA é o que é pleasurable.

Segundo Oiticica (1974, p. 4), o espectador, cada vez mais impaciente, imerso na dinâmica da TV e do rock, estaria sendo alienado por esta passividade e inércia, à qual era submetido pela estrutura de exibição do cinema tradicional, e se perguntava “*como soltar o CORPO no ROCK e depois prender-se à cadeira do numb-cinema?*”.²

Esse mesmo questionamento é feito hoje em dia pelo cineasta Peter Greenaway, em um contexto atual, quando ele diz não entender como a “geração laptop” (jovens entre 13 e 30 anos, público-alvo dos filmes de entretenimento), familiarizada com a tecnologia digital e a interatividade, não estranha o cinema clássico e o fato de ver um filme por duas horas, estático, em uma sala escura. Esse mundo acabou, agora a imaginação deve ser potencializada pela interatividade e multimídia (BARROS, 2007, p. 6).

Greenaway, que já trabalha com vídeo de alta definição há alguns anos e é entusiasta de inovações drásticas no cinema, desacredita na forma tradicional “sala escura” de exibição, em que só há um lugar bom para ver o filme: a poltrona equidistante das caixas de som e que permite ver a tela bem no centro. Já existe tecnologia para envolver o espectador em som e imagem por todos os lados e fazer dele o sujeito da ação. Greenaway (2007, p. 90) defende a hipótese de que o cinema nunca existiu de fato, seus primeiros anos exploraram narrativas lineares e cenas que funcionam como meras ilustrações de textos.

Greenaway possui uma visão apocalíptica a respeito do cinema. Segundo ele, o cinema como um meio de comunicação de ideias foi à falência. O cinema contemporâneo é tedioso e irrelevante. Tudo ficou previsível. Toda vez que se vai ao cinema, basta assistir a dez minutos de um filme que se saberá o que acontecerá depois. A mente humana precisa de novidade. Por isso, precisamos, desesperadamente, reinventar o cinema (BARROS, 2007, p. 7).

Foi exatamente essa reinvenção que Oiticica buscou com as *Cosmococas*. Ao todo são nove *Cosmococas*, reconhecidas por sua numeração – Cc1 a Cc9, sendo as cinco primeiras desenvolvidas em parceria com o cineasta Neville D’Almeida (Cc1 *Trashiscapes*, Cc2 *Onobject*, Cc3 *Maileryn*, Cc4 *Nocagions*, Cc5 *Hendrix-War*). Além destas, posteriormente realizou Cc6 (com Thomas Valentin), Cc7 (para Guy Brett) e Cc9 (para Carlos Vergara).

Cada bloco–experimento é composto por uma série de *slides* em número e duração variáveis, produzidos especificamente para a *Cosmococa* em questão (em média trinta e seis *slides*), projetados em uma ou diversas paredes, conforme forem as particularidades. Compõe-se também de uma trilha sonora, que deve se relacionar com esses *slides*; e de uma proposta de performance individual ou coletiva, em ambiente detalhadamente determinado (interno ou externo).

Essas experiências enfatizam a fruição do espectador e a sua relação com o tempo de exibição, e com o tempo em si. São uma série de *slides* apresentadas

em *loop*, o que faz com que o espectador determine o tempo que deseja passar diante delas e, nesse período, o grau de atenção que deseja direcionar, sendo proposta inclusive a possibilidade de dispersar essa atenção, interagindo com objetos (balões, lixas de unha etc.), ou de entregar-se à “preguiça” em colchões, redes, piscinas.

Trata-se de obras que criticam a imposição da visão clássica ao espectador pelo cinema de entretenimento, visão esta que permeia o cinema desde seus tempos mais remotos, com suas raízes nos princípios renascentistas. Ao contrário do cinema clássico, que direciona o olhar do espectador e determina passo a passo o que deve ser visto e sentido, o cinema experimental é capaz de sugerir mais que transmitir, ele gera sentidos plurívocos e individualizados, de modo que o sujeito é participativo e indispensável para a geração dos sentidos do filme, possuindo, assim, o poder de criar juntamente com o idealizador da obra. Essas características levam a uma valorização maior do sensível e do estético, bem como da perspectiva individual do espectador, que possui liberdade em relação ao seu lugar no filme.

Diante desse contexto de experimentação, transgressão e obra aberta, diretamente ligado às influências da arte participativa, nota-se o potencial das *Cosmococas* como projeto experimental inovador e visionário. Trata-se de uma experiência híbrida, na qual princípios teóricos e estéticos do cinema, artes plásticas, fotografia, *performance*, música, se mesclam, gerando um programa de experiências que é, defende-se aqui, precursor no Brasil, no que diz respeito às manifestações do que se conhece por cinema expandido, conceito que surge na década de 1970, de forma visionária, e que hoje constitui uma realidade.

O conceito de “cinema expandido”, foi criado por Gene Youngblood em seu livro *Expanded cinema* (1970). Esse conceito designa exatamente obras como as *Cosmococas* de Hélio e Neville. O advento desse conceito está associado ao contexto do surgimento e difusão do vídeo, da televisão, da interatividade, da fluidez da modernidade, ao aspecto de convergência das mídias.

O 'cinema expandido' é um fenômeno que resulta na explosão do *frame* nas formas interconectadas de cultura e no contexto emergente de interatividade. Trata-se do cinema que se desvincula de sua forma tradicional de espetáculo, colocando-se na fronteira das mídias interativas, performáticas e em rede (MARCHSSAULT, 2008, p. 10).

Trata-se da expansão do conceito do que se entende por cinema (em especial, o cinema dito clássico) e, ao mesmo tempo, uma hibridação entre as estéticas e tecnologias do cinema com outras estéticas e novas tecnologias. É a busca pela participação consciente do espectador (não apenas física, mas mental e sensorial), que é forçado a criar, a interpretar de forma autônoma suas impressões, a imergir nas projeções. Distancia-se, assim, do cinema comercial, que perpetua um sistema de respostas condicionadas às fórmulas, manipulando o espectador para que sua atenção siga caminhos e sentidos predeterminados, destruindo a habilidade do espectador de apreciar e participar do processo criativo da obra cinematográfica. Youngblood (1970, p. 72) explica ainda que essa expansão não se refere apenas a "filmes computadorizados", luzes atômicas ou projeções esféricas, mas a 'consciência' acerca do que se vê.

O cinema expandido, segundo Youngblood (1970, p. 71), é um cinema sinestésico³, no qual as imagens formam um espaço-tempo contínuo e se busca a ênfase na experiência do espectador. Ocorre, nesse cinema, sinestésico a busca da multissensorialidade. Para tanto, ocorre o uso recorrente de ambientes imersivos, bem como de interatividade e fluidez das telas.

Esse mesmo afã de radicalização acerca da linguagem cinematográfica pode ser vista também, num momento mais contemporâneo, na obra de Peter Greenaway, que compartilha essa ideia de desconstrução da narrativa e dos meios clássicos do cinema. O próprio Greenaway também faz experiências com obras de forma livre, ou seja, obras que independam de um suporte em filme ou duração determinada, podendo ser lidas em qualquer ritmo ou ordem desejada. São projetos como o *Tulse Luper suitcases, a personal history of*

uranium (em andamento) ou o *100 objetos para representar o mundo* (2000), que unem arte, tecnologia, cinema e internet de maneiras inusitadas e radicalmente não lineares.

Nessas obras, bem como em seu cinema como um todo, Greenaway trabalha com o que seria uma estrutura de banco de dados, representando o mundo como uma lista de itens que ele se recusa a ordenar, ao contrário do que ocorre na estrutura da narrativa, que cria uma trajetória de causa-e-efeito a partir de itens aparentemente desordenados. Essa estrutura de banco de dados, segundo Manovich (1999, p. 80), seria típica das novas mídias, nas quais os objetos “não contam histórias; eles não têm um princípio ou um fim de fato, eles não têm nenhum desenvolvimento temático, formal ou de qualquer espécie que organizaria seus elementos em uma sequência”. Resta a essa coleção de informações uma organização segundo alguns parâmetros, sempre flexíveis e recombinaíveis.

Nas obras de Greenaway, uma vez que a estrutura não é predominantemente narrativa, o enigma de interpretação que se apresenta ao espectador exige que se interprete algo de coerente a partir de signos completamente diversos colocados lado a lado, plano a plano do filme e, frequentemente, sobrepostos e mesclados de diversas maneiras.

Nas *Cosmococas*, a projeção aleatória dos *slides*, a livre associação que é proposta entre esses e os demais componentes da obra se assemelha à estrutura das obras de Greenaway. A ideia de realizar um filme só com *slides*, creditada a Neville d’Almeida, baseia-se no fato primordial de o cinema ser formado por imagens estáticas postas em movimento. A projeção de *slides*, como uma película filmica vista quadro a quadro, revelaria esse segredo da magia do cinema e o arbitrário da construção da percepção do tempo.

Relacionado a essa proposição, Oiticica (1974, p. 2) cria o conceito de “momentos-frame”, que são a fragmentação das sequências cinematográficas em posições estáticas sucessivas. Aos *slides*, Oiticica confere o poder de apresentar

imagens de forma não narrativas. Para ele, estes são “momentos-frame” não naturalistas nem miméticos, que se delineiam no teto ou nas paredes, fazendo com que não se trate de uma projeção propriamente dita, mas de um ambiente no qual os espectadores submergem nas imagens apresentadas.

Para projetar esses “momentos-frame”, os equipamentos utilizados eram vários projetores de *slides*. Nas Ccs o projetor de *slides* pode ser visto como a “forma século 20 da lanterna mágica” (ADRIANO, 2003). A lanterna mágica, instrumento de diversão e saber, ligada a pesquisas científicas e entretenimento popular, constituía uma verdadeira mania do século XIX, sendo considerada uma das matrizes dos primórdios do aparelho cinematográfico.

Neville e Oiticica aperceberam-se de que, no cinema, assim como afirma Raymond Bellour (1997, p. 84), de um lado existe o movimento, a presença; do outro, a imobilidade e certa forma de ausência, que presumem o consentimento à ilusão, uma espécie de pacto de suspensão da descrença que anula a possibilidade de participação. Nesse sentido, o espectador é um ser alienado de sua própria existência, ao mesmo tempo aprisionado nas vivências de outrem..

O espectador de cinema pode pensar que um determinado filme é lento sem perceber o quanto seu olhar é apressado pela sequência de imagens que lhe são apresentadas. A ilusão temporal que ali se estabelece esconde o fato de que não há tempo para se deter em uma situação ou outra, “diante da tela não sou livre para fechar os olhos, se não abri-los não encontrarei mais a mesma imagem” (BELLOUR, 1997, p. 84). Por outro lado, diante da fotografia há tempo para se fechar os olhos e, portanto, para ver e rever, para estabelecer relações, para refletir, passear pela imagem. Ao se observar uma fotografia, existe a possibilidade do eterno retorno e, por meio de tal procedimento, é possível que o sujeito se situe em relação ao que observa.

Não obstante, as sequências cinematográficas são uma série de fotografias postas em movimento. Cinema e fotografia compartilham, portanto, o mesmo princípio: a incidência da luz sobre uma película fotossensível. O que as

diferencia, entretanto, é a forma como as imagens se mostram aos espectadores. A percepção visual se estabelece, assim, como uma primeira e fundamental diferenciação entre essas duas técnicas.

O cinema se pauta na reprodução do movimento e, para proporcionar essa ilusão, projeta 24 fotografias sequenciais em um segundo. A fotografia, por sua vez, encerra um tempo virtualmente infinito em cada imagem e em sua semelhança com o cinema aproxima-se de um único fotograma congelado. Nesse sentido, pode-se dizer que o cinema é imagem em movimento e a fotografia a fixidez momentânea do instante.

Oiticica e Neville, em suas *Cosmococas*, acrescentam movimento à fotografia e imobilidade ao cinema. Fazem as imagens se sucederem umas às outras, sem uma ordem específica, em um “quase cinema” que engloba movimento e fixidez espaciotemporal. A este, acrescentam música e *performance*, buscando gerar, no que se sugere, a princípio, como uma experiência quase cinematográfica, sensações não apenas visuais, mas multissensoriais.

As críticas de Greenaway também tocam nesse aspecto da técnica cinematográfica, normalmente assumida como inerente ao meio. Ele se questiona sobre “porque usar apenas 24 quadros por segundo no cinema?”, “por que usar um quadro de tamanho fixo?”, “porque apresentar o filme em *alguma ordem predeterminada?*”, “porque *existe* algo que separa a tela do que não é tela?”(WILLIAMS, 2000), sendo sua principal nêemese a imanência de contar histórias no cinema. Se há uma convenção a respeito disso, Greenaway dedica seus filmes a confundi-la e subvertê-la.

Greenaway, que tem na pintura as bases da comunicação visual, afirma ainda que a pintura do século XX vem sendo mil vezes mais radical que o cinema, pois é capaz de subverter seus próprios paradigmas mais elementares, de questionar todos os valores que simplesmente assumimos como *verdadeiros* (TIETZMANN, 2007, p. 13). A curiosidade do cineasta se assentaria em descobrir quais valores são estes para, então, questioná-los.

Tanto nas experiências de Oiticica, como na de Greenaway observam-se características do cinema interativo, do cinema expandido, e a busca por uma nova forma de fruição estética por parte do espectador, não apenas ao se promover um estado de imersão, mas também para despertar sua inteligência crítica. Dessa forma, recuperam-se os corpos dos espectadores, que, desde Griffith e da ascensão do cinema hollywoodiano, foram descorporificados e tornaram-se receptores passivos, inertes em suas cadeiras confortáveis.

Considera-se o cinema expandido um desenvolvimento gradual da linguagem cinematográfica e sua adequação ao contexto e características da sociedade contemporânea. Trata-se da assimilação pelo cinema dos novos elementos artísticos e cinematográficos, tais como a arte participativa, que surge em meados dos anos 1960, a tecnologia do vídeo, a linguagem da televisão e seus primórdios interativos por meio do controle remoto.

Esse movimento de assimilação, todavia, é algo contínuo, assim como é contínuo o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Atualmente é possível observar a assimilação, por parte do cinema, de elementos estéticos e estruturais das mídias móveis, do ciberespaço, da hibridação entre arte, ciência e tecnologia. E assim continuará com as novas perspectivas tecnológicas, se adaptando à sociedade em que estiver inserido.

Janine Marchessault (2008, p. 15), coloca que, no contexto desse conceito, a palavra “cinema” se refere não ao filme como uma tecnologia, mas a uma rede de tecnologias de imagem-movimento que se baseiam na fenomenologia do cinema.

Pode-se confirmar, diante disso, que as *Cosmococas* constituem uma das primeiras e mais relevantes experiências do que se entende por cinema expandido, dentro do contexto nacional, constituindo, assim, uma grande contribuição para a cinematografia brasileira e para a incessante busca pela experimentação cinematográfica.

Nesse conjunto de obras *in progress*, podemos observar elementos como o ambiente imersivo, as performances interativas, o caráter sinestésico

multissensorial, a intermedialidade, a hibridação e convergência de mídias. Trata-se de um cinema que busca soltar-se das amarras do modo institucionalizado e direcionador do cinema “de espetáculo”, moldando-se ao novo contexto social e artístico.

O que se acrescenta, nesse momento experimental do cinema, é a ativação sensorial como prioridade. Trata-se não apenas da ativação primordialmente visual e complementarmente sonora, mas da busca da ativação multissensorial do espectador e de uma imersão deste no contexto fílmico.

Assim, observa-se que Oiticica e Neville, no afã de questionar e criticar a linguagem clássica do cinema e, principalmente, romper com a relação estática espectador-espetáculo, utilizam-se de técnicas que desmascaram o princípio primordial do cinema, a persistência retiniana, e retomam princípios dos aparatos da arqueologia do cinema (a lanterna mágica), explorando elementos constitutivos do cinema – o tempo e o espaço – adicionando ainda elementos táteis e de *performance* para desenvolver uma experiência precursora ligada a conceitos inovadores e visionários: o cinema expandido. Ocorre nas Ccs como que uma retomada do caráter estético e experimental presente no cinema inicial das vanguardas artísticas, em que havia uma busca pela potencialização da forma e experimentação da imagem.

Pode-se dizer que as *Cosmococas*, realizadas na década de 1970, questionam pontos ainda atuais, como os que dizem respeito à “cadeira-prisão” e ao tendenciamento do olhar do espectador no “cinema espetáculo” tradicional. Como as experiências com cinema expandido, cinema participativo, hibridação de mídias e mídias interativas, são tendências dentro do contexto digital-tecnológico contemporâneo.

Diante da suposta crise atual do cinema, compactuando com os pontos críticos levantados por Oiticica, nota-se a posição de Peter Greenaway (2007, p. 89), que, de forma radical, coloca que “o cinema morreu no dia 31 de setembro de 1983, quando o controle remoto passou a ser parte integrante das salas de

estar do mundo todo”. Segundo ele, o cinema teve que aprender a conviver com um mundo no qual o conceito da multiplicidade de escolhas, a interatividade e a atividade multimídia evoluíram significativamente, e defende que o cinema deve se adaptar a esse contexto de interatividade possibilitado pela tecnologia atual, bem como se assumir como apenas uma parte da “aventura cultural multimídia” .

Assim como Oiticica criticava a falta de ações experimentais no que diz respeito ao cinema e aos que o faziam, Greenaway (2007. p. 89) radicaliza, e afirma que:

Depois de 112 anos de atividade, temos um cinema que não tem nada de novo, é chato, previsível, e inapelavelmente carregado de velhas convenções e verdades gastas, com um sistema arcaico e restrito de distribuição, assim como uma tecnologia obsoleta e desajeitada.

Oiticica e Greenaway se relacionam ainda no que diz respeito ao fato de ambos, em suas obras ligadas ao cinema expandido⁴, buscarem por meio da hibridação de mídias, da implementação da interatividade, da aceitação do fator multimídia, reinventar o cinema, bem como pensar sobre ele não só enquanto técnica, mas enquanto relação espectador-espetáculo.

Foram as novas tecnologias que levaram Greenaway a repensar o cinema e a produzir o que, segundo ele, seria novo e empolgante – como a interatividade e os recursos multimídia – com o objetivo de tentar sacudir o espectador, como já o fazia, por meio do escatológico e do nudismo nas telas. Segundo ele, as novas tecnologias podem fazer com que nos apropriemos e nos emancipemos do cinema, livrando-nos da camisa-de-força do modelo tradicional (TIETZMANN, 2007, p. 14).

Greenaway afirma que a tela se mudou para uma série de novos ambientes: “*shoppings, aviões, laptops* etc. Tenho certeza que todos têm um celular e um

relógio de pulso. Estas são as telas do futuro. Por um lado se perde a dimensão que tínhamos, mas, em compensação, temos a interatividade que os novos tipos de tela proporcionam. Cabe a cada um de nós optarmos por este ou aquele modelo. São tipos de tela que estão para ficar” (*apud*: BARROS, 2007, p. 6).

Sobre essa questão de crise e morte de conceitos e estruturas artísticas, o pensamento de Oiticica (1970, p. 1) girava em torno da ideia de que se deve criticar, propor mudanças, e não se acomodar diante de uma possível crise:

Dizer-se que algo chegou “ao fim”, assim como a pintura, p. ex. (ou como o próprio processo linear que determina essa ideia) é importante, o que não quer dizer que não haja quem não o faça; dizer que ela acabou é assumir uma posição crítica diante de um fato, é propor uma mudança; propor uma mudança é mudar mesmo, e não conviver com o banho de piscina paterno-burguês ou com o mingau da “critica d’arte brasileira”.

Atualmente nota-se que a busca pela interação entre cinema e outras formas artísticas e, principalmente com novas tecnologias, se mostra a melhor saída para que o cinema continue a se desenvolver enquanto linguagem, adaptando-se aos novos contextos sociais. Diante do exposto, pode-se dizer que o cinema não deve, nem pode se entregar à estagnação, devendo se aproveitar, sim, das novas tecnologias e das potencialidades que essas podem agregar ao cinema, que deve se abrir para a possibilidade da hibridação, até porque, o cinema possui uma história ainda em desenvolvimento.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos. "Os quase-filmes de Oiticica". *Revista Trópico*, São Paulo, 2003. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>. Acesso em: 10 set. 2007.
- BARROS, Eduardo Portanova. "Ao novo cinema de Greenaway". *Dossiê Peter Greenaway*, Porto Alegre, nº 17, jul. 2007.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.
- CARNEIRO, Beatriz Scigliano. "Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra". In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: A arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 187-209.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- GREENAWAY, Peter. "O cinema está morto. Vida longa ao cinema?". In: *Caderno SESC Videobrasil, vol. 03: Limite, movimentação de imagem e muita estranheza*. São Paulo: Edições SESC, 2007, p. 89-97.
- MANOVICH, Lev. "Database as a symbolic form". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. V. 5, nº.2, 1999, p. 80-99.
- MARCHESSAULT, Janine & LORD, Susan. *Fluid screens, expanded cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- OITICICA, Hélio. *NEYRÓTIKA*. 1973. Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=613&tipo=2. Acesso em: 10 out. 2008.
- _____. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA - programa in progress*. New York, 1974. Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod_verbete=4408&cod=520&tipo=2. Acesso em: 10 out. 2008.
- _____. *Brasil Diarréia*. 1970. Disponível em: www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod_verbete=4362&cod=170&tipo=2. Acesso em: 15 out. 2008.
- TIETZMANN, Roberto. "Leituras múltiplas de filmes plurais: interpretando o cinema de Peter Greenaway". *Dossiê Peter Greenaway*, Porto Alegre, nº 17, jul. 2007.
- WILLIAMS, Aldersey. *Peter Greenaway: against the tyranny of cinema*. V. 326, mar.-abr. 2000.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1970.

-
- Oiticica possuía uma forma peculiar de escrita, na qual, assim como fazia em sua arte, via a possibilidade de inovar, ousar, sair do comum. Portanto, é recorrente ver nos seus escritos neologismos, mistura do inglês com o português, inserção de palavras maiúsculas no corpo do texto etc.
 - Numb* tem o sentido de entorpecido, faz referência à condição hipnótica colocada por Oiticica no que diz respeito à relação espectador-filme.

3. Sinestesia (do grego *syn*-, "união" ou "junção", e *-esthesia*, "sensação") é a relação de planos sensoriais diferentes: Por exemplo, o gosto com o cheiro, ou a visão com o olfato. O termo é usado para descrever uma figura de linguagem e uma série de fenômenos provocados por uma condição neurológica.
4. No caso de Oitica, as *Cosmococas*, que envolvem instalação, música, fotografia, múltiplas projeções, *performance*. No caso de Peter Greenaway, *Tulse Luper*, que inclui instalação, internet, cinema, *performance* de Vjing, com múltiplas projeções e edição ao vivo.

A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação

Isabella Ribeiro Aragão (UFPE)

Introdução

O cinema narra suas histórias através dos canais de comunicação visual e auditivo. O canal visual conta com a supremacia representativa das imagens em movimento, porém, não raramente, encontramos outros signos visuais sendo utilizados para gerar sentido. As palavras, por exemplo, que começaram sua trajetória cinematográfica escritas, encontram-se ainda representadas nos dois canais de comunicação. Também não é raridade encontrar outros elementos visuais que não fazem parte da imagem cinematográfica, como riscos, fotos estáticas, jornais etc. Esta investigação tem o intuito de apresentar a porção gráfica do cinema, que, redutoramente, é vinculada apenas às palavras escritas. Logo, propomos uma categorização para, o que consideramos, a dimensão gráfica do cinema. Uma proposta que faz uma interseção entre elementos de dois meios de comunicação visuais: design gráfico e cinema.

Linguagem gráfica

Para definir a linguagem gráfica, Twyman (1979) dita como “gráfico” aquilo que é desenhado ou feito visível em resposta a decisões conscientes e como

“linguagem” aquilo que serve como veículo de comunicação. Segundo Twyman (1982, p. 7), os linguistas não observaram o uso da linguagem gráfica e tendiam a negligenciá-la, distinguindo somente a linguagem falada da escrita. Para os designers gráficos, a divisão se estabelece principalmente entre o verbal e o pictórico. Tendo em vista a maneira como a mensagem é recebida, Twyman (1982, p. 7) propôs uma junção das duas abordagens, apresentada na figura 1.

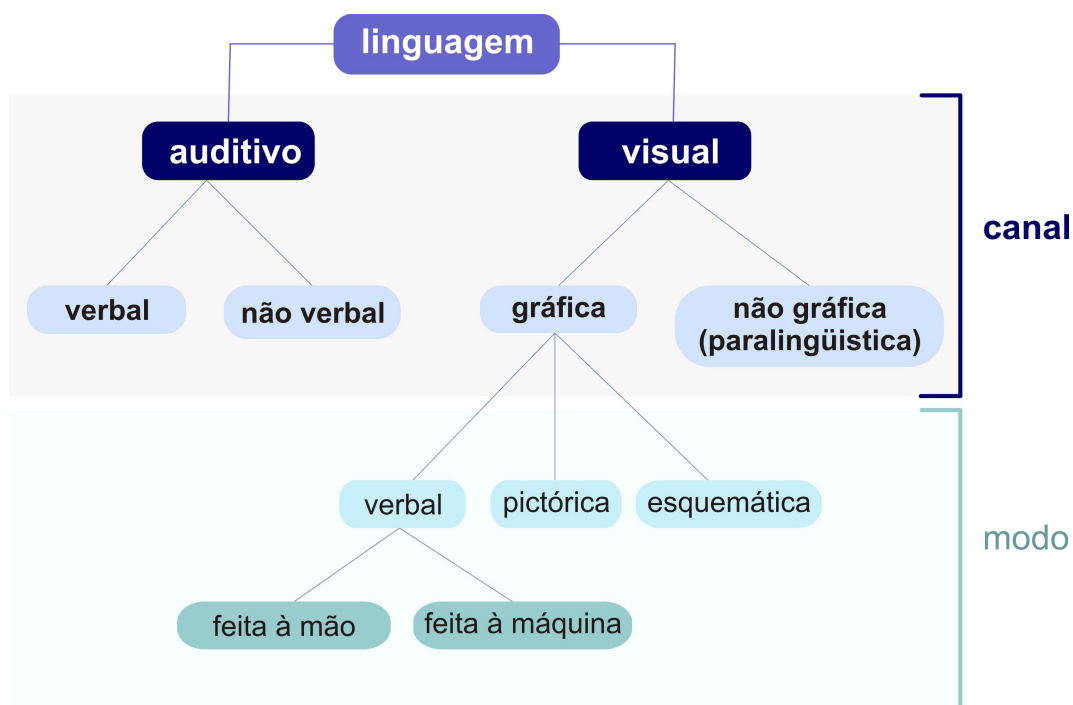


Figura 1. Definição de linguagem, Twyman (1982).

Twyman (1982, p. 7) divide as mensagens recebidas em dois canais: o auditivo e o visual. Subdividindo o canal visual no modelo de Twyman (1982), tem-se a linguagem gráfica e não gráfica ou paralingüística (em que se encontra, por exemplo, a linguagem gestual). A linguagem gráfica possui três modos de simbolização: o verbal, o pictórico e o esquemático. As duas primeiras categorias não precisam de maiores explicações, somente a inclusão dos numerais e outros caracteres convencionais, como os sinais de pontuação no modo de simbolização verbal. O modo de simbolização esquemático representa todos os signos gráficos que não sejam decididamente verbal/numérico ou pictórico (TWYMAN, 1982, p. 7).

A observação das configurações gráficas, em filmes narrativos contemporâneos, permite explorá-las de diferentes maneiras, categorizando-as. A primeira categoria considera os modos de simbolização que compõem essas configurações. Nessa perspectiva obtemos:

- configurações gráficas verbais;
- configurações gráficas pictóricas;
- configurações gráficas esquemáticas;
- qualquer combinação das três acima;

As configurações gráficas podem ser formadas por um ou vários tipos de elementos gráficos. A segunda distinção das configurações ocorre pela quantidade de elementos que as compõem. Uma configuração gráfica singular, por exemplo, possui apenas um elemento gráfico, enquanto as configurações gráficas compostas têm vários (dois ou mais) elementos gráficos. Portanto, as configurações gráficas também podem ser classificadas em:

- configurações gráficas singulares;
- configurações gráficas compostas;

As configurações gráficas compostas, como vimos anteriormente, podem ser formadas pelo mesmo tipo de elemento gráfico ou incluir diferentes modos de simbolização (verbal e pictórico, verbal e esquemático, esquemático e pictórico etc.). Desse modo, as configurações gráficas compostas são subdivididas, de acordo com os modos de simbolização que elas possuem, em:

- configurações gráficas compostas homogêneas;
- configurações gráficas compostas heterogêneas;

Linguagem cinematográfica

Metz baseou-se na noção de material de expressão desenvolvida por Hjelmslev (1975) para propor uma síntese das matérias que o cinema utiliza para se expressar, definindo, assim, as bases físicas da linguagem cinematográfica. Segundo Metz (1980, p. 247), “o material da expressão é a natureza material (física, sensorial) do significante ou, mais exatamente, do ‘tecido’ no qual são recortados os significantes”. Junto com a imagem e o som (música, fala e ruído), encontram-se as menções escritas, matéria de expressão designada para as palavras na banda visual dos filmes.

Apesar do avanço pioneiro provocado pelo trabalho de Metz, desde a década de 1970, a dimensão gráfica da linguagem cinematográfica ficou resumida ao termo “menções escritas”. A maioria dos trabalhos posteriores ou abandonaram a tarefa de compreender melhor a linguagem cinematográfica, ou repetiram a classificação de Metz, mudando apenas a nomenclatura.

Segundo Marie (1995, p. 192-194), a linguagem cinematográfica é composta por imagens fotográficas e notações gráficas na trilha da imagem, e som fônico (fala), som musical (música) e som analógico (ruído) na trilha sonora. O único desses materiais que é específico do cinema é o da imagem em movimento..

Muitos filmes se utilizam dessas “notações gráficas”, basicamente representadas pela escrita, porém apresentadas de maneiras diferentes,. Algumas substituem as imagens analógicas e são chamadas de letreiros, enquanto outras as sobrepõem (MARIE, 1995, p. 193).

Ao definirmos as matérias de expressão do cinema, proporcionamos o entendimento de sua heterogeneidade e descobrimos significantes gráficos fazendo parte dela, as menções escritas. Ao utilizar esses elementos para gerar seus significados, o cinema abre a possibilidade de identificá-los.

A partir da abordagem de Twyman (1979), portanto, constatamos que o termo “menções escritas”, definido por Metz (1980), incorporava claramente à

linguagem cinematográfica os modos de simbolização verbal/numérico, mas excluía, de alguma maneira, os modos pictórico e esquemático.

De maneira que, se Metz (1980) subdividiu a matéria de expressão sonora dos filmes em três (música, fala e ruído), ele paradoxalmente reduziu as menções escritas somente à ocorrência de palavras. A nomenclatura escolhida pelo semiólogo já denuncia essa redução, o que nos leva a propor que se abandone o termo “menções escritas” e que a teoria passe a lidar com o conceito de *configurações gráficas*, capaz de assumir uma definição da linguagem gráfica na qual as palavras são apenas uma de suas possibilidades de representação.

Seguindo os exemplos de “notações gráficas” (MARIE, 1995, p. 179), nos filmes, temos:

- notações gráficas inseridas sobre as imagens filmadas, a frase “*DU MUSST CALIGARI VERDE*”, em *O gabinete do doutor Caligari*;
- notações gráficas fazendo parte da paisagem fílmica, como o cartaz de *O anjo azul*;
- notações gráficas como peças gráficas filmadas, a página de jornal de *Cidadão Kane*.

Abrangeremos essa definição a fim de obter a quarta categoria das configurações gráficas da linguagem cinematográfica. Considerando a maneira pela qual as configurações se incorporam no espaço fílmico, temos:

- configurações gráficas inseridas sobre as imagens filmadas;
- configurações gráficas inseridas entre as imagens filmadas;
- configurações gráficas inseridas nas imagens filmadas;
- qualquer combinação das três acima;

As configurações inseridas sobre as imagens filmadas são produzidas separadamente e depois conjugadas com os fotogramas, como a ilustração em *Anti-herói americano*. As configurações intercaladas com os fotogramas (entre as imagens filmadas) são produzidas à parte, porém aparecem sem sobreposição da matéria de expressão imagem, e podem ser filmadas ou não. Se forem objetos, esses não fazem parte da paisagem fílmica, por exemplo, as páginas das histórias em quadrinhos mostradas em *Anti-herói americano* fazem referência aos personagens do filme, mas não são lidas por ninguém. Também se encontram nessa categoria os letreiros dos filmes mudos e suas variações. Por fim, as configurações apresentadas nas imagens filmadas são as que fazem parte do espaço fílmico e, nesse caso, necessitam de um suporte, por exemplo, uma placa pendurada num portão, que indica o mercado de sebo que o personagem frequenta.

Identificar uma configuração gráfica em uma das três opções acima pode se tornar uma tarefa difícil nos filmes. Nesses casos, concluímos que a configuração gráfica pode ser uma combinação dessas três classificações, com a possibilidade de uma delas ser mais importante e prevalecer sobre as outras.

Em *Anti-herói americano*, encontramos uma sequência em que o personagem Harvey Peaker conversa com sua representação gráfica no supermercado. A configuração gráfica divide o quadro com as imagens filmadas, porém não aparece em cima destas. Ao entrar em cena, a ilustração faz uma movimentação da esquerda para direita da tela empurrando simultaneamente as imagens filmadas, indicando que poderia se posicionar de forma intercalada. Porém, seus autores preferiram que ela se localizasse numa posição de igualdade com as outras representações pictóricas da banda visual do filme. Essa configuração, então, não está totalmente “sobre” nem “entre” a imagem e pode ser classificada como um misto das duas, ou seja, sobreposta e intercalada às imagens filmadas.

Todas as configurações gráficas também podem ser divididas em relação à movimentação. Em vista disso, a quinta categoria concerne a:

- configurações gráficas estáticas;
- configurações gráficas dinâmicas.

A configuração gráfica pode ser classificada como dinâmica por diversas situações: deslocamento, formação dos elementos na sequência ou uma junção de montagem e enquadramento. Por outro lado, para ser configuração gráfica estática, as posições inicial e final necessariamente têm que ser iguais e não pode haver deslocamento. Portanto, para analisar o dinamismo das configurações gráficas do cinema, é preciso perceber outros fatores e observar como essas se relacionam com a técnica de incorporação. As configurações inseridas sobre as imagens fílmicas têm uma movimentação própria, enquanto as inseridas no filme podem se movimentar de duas maneiras: através do seu suporte, quando alguém folheia as páginas de uma revista, por exemplo; ou através da movimentação da câmera. As configurações intercaladas entre as imagens filmadas podem se movimentar de qualquer forma.

Ao mencionar as técnicas que podem ser aplicadas na produção da linguagem gráfica, Twyman (1979) nos permite perceber que, no cinema, as configurações gráficas podem ser obtidas de duas formas, mecânica e manual, diferentemente da imagem cinematográfica dominante, que é essencialmente mecânica. Portanto, na sexta categoria das configurações gráficas existem:

- configurações gráficas mecânicas e/ou;
- configurações gráficas manuais

As configurações gráficas mecânicas são aquelas obtidas através de uma máquina, seja capturada automaticamente, seja gerada no computador. Já as configurações manuais são feitas à mão; como uma pintura, desenho ou até mesmo uma carta escrita à mão. Porém, para poder ser exibidas na tela do

cinema, as configurações gráficas manuais são, posteriormente, mecanizadas. O importante é que essas configurações mantenham sua intenção e característica sintática manual para serem analisadas como tais.

Em *Pi*, filme cujo personagem é um matemático em busca de um padrão no número π , aparecem diversas configurações gráficas sobre o tema. Em alguns momentos as configurações são mecânicas em outros são escritas à mão e também existem momentos em que se encontra configuração originalmente obtida de forma mecânica, mas com interferência manual direta do personagem.

Em filmes narrativos, são as configurações gráficas, juntamente com os outros elementos fílmicos (imagem e som), que narram a história contada. Portanto, torna-se necessário entendermos as particularidades da narrativa cinematográfica para percebermos como as configurações gráficas se articulam.

Narrativa cinematográfica

Segundo Vernet (1995, p. 120-121), em filmes narrativos clássicos, existe uma tendência em relação a fazer com que a narrativa e a narração sejam neutras, transparentes, numa tentativa de apagar qualquer marca de enunciação nos filmes. Por isso, foi criada a regra de que os atores não podem olhar para a câmera, como se a história estivesse sendo contada por conta própria, sem intervenção nenhuma, “adquirindo um valor essencial: ser como a realidade, imprevisível e surpreendente”.

Muitas das palavras escritas nos filmes, principalmente as sobrepostas às imagens, são “brechas por onde o filme se dirige diretamente ao espectador” (BAMBA, 2002, p. 168), como se a instância narrativa quisesse informar algo ao espectador sem intermediação. Contrapondo essa enunciação explícita, a instância narrativa muitas vezes opta por não utilizar esse tipo de diálogo, utilizando a linguagem gráfica diegetizada.

Segundo Gardies (1993, p. 47), as funcionalidades narrativas do signo verbal dependem de seu caráter linguístico e de sua dupla materialidade, portanto, as palavras e as menções escritas podem se manifestar na posição intra ou extradiegética. As menções escritas extradiegéticas são exemplificadas pelo autor através dos créditos dos filmes, enquanto as intradieéticas são os diversos objetos que se encontram no espaço profílmico e diegético.

Porém, Gardies lembra-nos que as menções extradiegéticas podem ser subdivididas conforme seu conteúdo seja direcionado ou não à diegese. À vista disso, Gardies (1993, p. 48) definiu as palavras escritas num filme de acordo com a diegese em três grupos:

Teríamos assim para as 'menções escritas' (assim como para as 'palavras', porém a um grau menor tendo em conta o uso) uma repartição de tipo ternário, de um lado, as 'menções' totalmente extradiegéticas (elas não pertencem ao universo diegético; elas não fornecem nenhuma indicação sobre a diegese em curso – os créditos), e, por outro, aquelas que são extradiegéticas, pelo fato de elas não pertencerem ao espaço diegético enquanto objetos [...], e, enfim, aquelas que são intradieéticas, porque pertencem ao espaço diegético de qual são componentes.

Podemos utilizar essa definição e aplicá-la a todas as configurações gráficas filmicas, em *Dogville* (Lars Von Trier, 2003), por exemplo, no pseudomundo da diegese, a cidade não possui cenário (casa, árvores etc.), é representada por sua planta baixa produzida com formas e palavras, sendo considerada como configuração gráfica verbal, esquemática e intradieética.

A sétima maneira de distinguir as configurações gráficas no cinema é considerá-la de acordo com a diegese. Assim, utilizaremos a definição de Gardies para distinguir as configurações gráficas num filme em relação à diegese em três grupos:

- configurações gráficas extradiegéticas;
- configurações gráficas totalmente extradiegéticas;
- configurações gráficas intradiegéticas;

As configurações extradiegéticas não pertencem ao universo diegético enquanto objetos, mas têm a intenção de informar algo sobre a diegese, como o letreiro de *Dogville* que informa sobre o clima das sequências seguintes do filme. Já as configurações gráficas totalmente extradiegéticas não pertencem ao universo diegético e não fornecem nenhuma informação sobre ele. As fotografias de cidadãos americanos e os créditos, exibidos no final do mesmo filme, além de não pertencerem à diegese, não fornecem informação sobre a história do filme. Finalmente, as configurações gráficas intradiegéticas pertencem ao espaço diegético do filme. No mesmo filme aparece um cartaz de recompensa, configuração gráfica intradiegética.

No caso das configurações intradiegéticas, distinguiremos dois tipos, levando em consideração a sua intencionalidade. As configurações gráficas intradiegéticas se localizam, por assim dizer, internamente, no universo mesmo daquilo que é filmado. Para levá-las em consideração, portanto, é necessário definir alguns critérios de seleção, pois a pretensão de dar conta de todas as configurações dessa categoria obrigaria o analista a estudar qualquer placa de carro ou cartaz, nas ruas, captados muitas vezes, aleatoriamente, pela câmera. Ademais, não pretendemos realizar aqui uma catalogação exaustiva dos aparecimentos dessa linguagem nos filmes. À vista disso, as configurações gráficas intradiegéticas podem ser subdivididas em:

- Configurações gráficas intradiegéticas intencionais;
- Configurações gráficas intradiegéticas casuais.

Certas configurações são utilizadas com a intenção explícita de operar como representações gráficas, ou seja, de gerar significados propriamente gráficos e são consideradas configurações gráficas intradiegticas intencionais, como as páginas do livro *Los años borrados*, que está sendo escrito por Elvira, uma das protagonistas do filme *Minha mãe gosta de mulher*. De maneira oposta, as configurações intradiegticas casuais são aquelas captadas aleatoriamente pela câmera, como as marcas na parede de uma sequência do mesmo filme.

No entanto, decidir se uma configuração gráfica intradiegtica é ou não intencional não é tarefa fácil no cinema. Se partirmos do pressuposto que tudo o que está diante das câmeras foi uma escolha de seus autores, como podemos afirmar que algo não foi posicionado de forma intencional? Para isso, temos que observar a significação do plano e, principalmente, a maneira como ele é mostrado, ou, mais precisamente, os “parâmetros técnicos e formais” (BAMBA, 2002, p. 172) com que as configurações são filmadas.

Dependendo do movimento de câmera e do tipo de enquadramento, as configurações gráficas podem passar de uma mera representação gráfica no mundo da ficção para se tornar a forma de representação visual mais significativa da sequência.

Normalmente as configurações gráficas intradiegticas intencionais são evidenciadas por um olhar de um personagem ou são mostradas em close. Tornando-se, notadamente, uma imposição de leitura do filme, “uma ‘incitação’ implícita do espectador a olhar” (BAMBA, 2002, p. 174) o que foi destacado.

O cinema possibilita a contemplação, definida por Bamba (2002, p. 175), como o momento de liberdade do olhar do espectador sobre o espaço fílmico. Porém, planos abertos e fechados autorizam mais ou menos essa escolha, respectivamente. No momento em que a câmera enquadra em plano fechado uma carta ou uma capa de livro, não está abrindo espaço para contemplação, e sim para imposição do olhar do autor sobre o olhar do espectador. Nessa perspectiva,

as configurações gráficas intradiegticas intencionais são aquelas em que o olhar do espectador é direcionado e existe pouca possibilidade de contemplação.

Barthes (1971, p. 27) distinguiu a narrativa em três níveis de descrição, auxiliando no entendimento de como ela está organizada: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. A parte que nos interessa nessa hierarquia narrativa é o nível das funções, onde Barthes define as unidades mínimas da narrativa e lhes atribui uma função. Para ele, tudo que está presente na narrativa tem sua funcionalidade, mesmo que seja secundária.

Barthes (1971, p. 30-32, 34) divide o nível das funções em duas grandes classes, a primeira chamada redundantemente de funções, onde a unidade implica uma consequência. E a segunda classe, chamada de índices, que remete a um conceito difuso (características referentes ao personagem, informações sobre sua identidade, notações das *atmosferas* etc.), necessário ao entendimento da história, sendo seu sentido contínuo, “extensivo a um episódio, um personagem ou uma obra inteira”. As funções e os índices se distinguem por meio da funcionalidade. Enquanto as funções correspondem a “funcionalidade do fazer”, as outras dizem respeito a uma “funcionalidade do ser”.

Concentrar-nos-emos na “funcionalidade do fazer”, que é dividida em duas subclasses: funções cardinais (ou núcleos) e funções catálises. As funções cardinais são as articulações da narrativa, quando uma ação à qual se refere abre (mantém ou fecha) uma alternativa consequente para o seguimento da história, que inaugure ou conclua uma incerteza. São os pontos de articulação da narrativa, momentos de risco e, por conseguinte, mais importante que as demais. E as funções catálises servem para preencher os espaços entre as funções cardinais. Elas entram em correlação com uma função cardinal de maneira atenuada e *parasita*. São os momentos de segurança, de repouso, de luxo. Não se pode declará-la inútil, pois ela pode acelerar, retardar ou avançar o discurso. (BARTHES, 1971, p. 32-33).

O uso recorrente de configurações gráficas intra e extradiegéticas em alguns filmes equipara seus elementos de significação, criando obras com discursos não exclusivamente baseados nas imagens cinematográficas. Assim, os elementos gráficos ganham um papel cada vez mais importante no desenrolar da narrativa. Segundo Prédal (1998, *apud*: BAMBA, 2002, p. 186), as configurações intradieéticas dos filmes de Godard, na maioria das vezes, “apresentam-se com uma função diegética que faz avançar direta ou indiretamente a história”. Portanto, podemos propor uma nona categoria das configurações gráficas a partir da sua funcionalidade na narrativa. As configurações podem apenas narrar ou descrever fatos menos importantes que acontecem no filme ou podem ser pontos de articulação decisivos para o seguimento da história, ou seja, temos:

- configurações gráficas secundárias;
- configurações gráficas decisivas;

Em *Acosado*, o personagem principal mata um guarda de trânsito e foge rumo a Paris para receber um dinheiro e convencer Patrícia a ir com ele para Itália. Aos onze minutos de filme, após Michel se encontrar com Patrícia, e enquanto caminha pela rua, a câmera capta um cartaz na parede com a frase “Viva perigosamente até o fim”. Essa informação não tem influência no personagem (ele nem percebe o cartaz) e na narrativa, mas insinua como será o final de Michel, sendo classificada como secundária. Poucas sequências depois, Michel lê num jornal a manchete “Investigação rápida: a polícia já identificou o assassino da R.N. 7”. Essa configuração decisiva é um ponto importante no filme e o faz avançar diretamente, pois o personagem sabe que foi identificado e passa a fugir dos policiais.

As cinco matérias de expressão filmicas podem significar de forma autônoma ou complementar. Segundo Bamba (2002, p. 136), “é a tensão entre os três percursos visuais, gráficos e sonoros que parece mais rica em sentido e conotações diversas nos filmes”.

Podemos perguntar, então, que porção de significação é atribuída aos elementos gráficos? As configurações gráficas, portanto, podem estar numa relação de redundância com outro elemento fílmico, isto é, sem serem consideradas supérfluas, não trazem, porém, informação nova à mensagem. Assim como as configurações podem dividir com os outros elementos fílmicos do enunciado o sentido proposto na situação, além de poderem significar de forma independente. Para classificarmos as configurações gráficas, de acordo com seu significado, relacioná-las-emos com o conjunto dos elementos da mensagem e podemos obter:

- configuração gráfica redundante;
- configuração gráfica complementar;
- configuração gráfica autônoma.

A maioria desses encontros dar-se-á entre o canal visual e o canal oral, mas também pode acontecer uma confrontação entre elementos do canal visual, quando uma configuração gráfica se relaciona com as imagens cinematográficas no mesmo plano.

Em *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), encontramos exemplos dos três tipos de significação definidos acima. André, personagem principal e narrador, é operador de uma fotocopadora. Ao copiar uma poesia de um livro de Shakespeare, numa sequência já citada anteriormente, a mesma é mostrada e lida pelo personagem. Portanto, a configuração gráfica não traz nenhuma informação nova e é considerada redundante.

André, em seu tempo livre, se dedica a ler e a desenhar. Em uma dessas seções, ele representa uma história em quadrinhos, exibida ao mesmo tempo em que o personagem narra a história imitando as vozes dos participantes. Nesse caso, a configuração gráfica está numa relação de complementaridade com a fala de André,

pois é uma representação visual do que o personagem do filme pretende nos informar e carrega informações não descritas.

A autonomia de uma configuração gráfica pode ser exemplificada na sequência em que Marinês (personagem) revela a André, ao ver numa revista uma foto de um quarto, que adora “o negocinho que fica em cima da cama”. André diz que o nome certo é “dossel” e Marinês não entende como ele sabe a informação. Após André mencionar o nome correto, aparecem configurações gráficas insinuando que o personagem tomou conhecimento do nome ao copiar algum material. Em outras palavras, nenhum outro elemento fílmico ajuda na significação de como ele descobriu a palavra, logo, a configuração gráfica é autônoma. Por outro lado, poderíamos considerar que a ilustração complementa outras informações que a precedem, porém, nesses casos, se formos relacionar as configurações com os planos que as precedem e sucedem, dificilmente elas se encontrarão isoladas, sem completar alguma idéia. Portanto, o importante é se concentrar na mensagem proposta pela configuração gráfica e relacioná-la com os elementos que estejam em simultaneidade com ela.

Considerações finais

As dez categorias explanadas acima demonstram a pluralidade de expressão da dimensão gráfica do cinema. Por meio dos exemplos, pudemos constatar que os elementos da linguagem gráfica, durante muito tempo associados a mídias estáticas, também estão sendo utilizados no cinema como material de expressão significativa.

Referências bibliográficas

BAMBA, Mahomed. *Letreiros e grafismos nos processos filmicos: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: GREIMAS, A. J. *et alii*. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971, 4ª ed., p. 19-60.

GARDIES, André. *L'espace au cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MARIE, Michel. "Cinema e linguagem". In: AUMONT, Jacques *et alii*. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 157-222.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TWYMAN, Michael. "A schema for the study of graphic language". In: KOLERS, Paul A., WROLSTAD, Merald E. & BOUMA, Herman (org.). *Processing of visible language*. New York: Plenum Press, 1979, v.1, p. 117-150.

TWYMAN, Michael. "The graphic presentation of language". *Information Design Journal*, Amsterdam, v.1, 1982, p. 2-22.

VERNET, Marc. "Cinema e narração". In: AUMONT, Jacques *et alii*. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 157-222.

A recepção performática: quando o espectador participa da imagem projetada

Fernanda Gomes (UFRJ, doutoranda)

A relação, a experiência e a percepção

Desde os anos 1950, o cinema experimental e os movimentos da arte contemporânea permitiram que a chamada “arte da experiência” ganhasse mais força do que a arte da contemplação, e o aspecto fenomenológico da obra se tornou mais importante do que a sua própria essência. Foi nesse período que começaram as discussões sobre a instalação e seus novos parâmetros.

A arte contemporânea privilegia uma relação de presença e não de representação. Segundo Deleuze (1992, p. 109), o próprio método de Foucault sempre se contrapôs aos métodos de interpretação: “Jamais interprete, experimente”. A obra passa a ser, então, a experiência da obra, propondo uma aventura perceptiva e instituindo o sujeito receptor na relação. Além de ser sensível e cognitiva, a experiência se dá na interação do espectador com a proposta do artista.

Uma entidade de relação universal se destaca de gestos particulares nas instalações interativas. Se essa relação encontra uma singularidade performativa no momento de recepção, esta se dará a favor da apropriação da obra por seus espectadores. Para designar as imagens que se oferecem a uma “jogabilidade” interativa, Boissier (2004) foi levado a falar de imagem-relação. A palavra relação se impõe para caracterizar objetos que solicitam uma intervenção efetiva de seus destinatários.

Umberto Eco (1988, p. 60-62) se refere ao cientista Niels Bohr para evidenciar a situação experimental de uma obra. Os dados obtidos em condições experimentais variadas não podem estar implicados em uma única imagem, mas devem ser vistos como complementares, pois somente a totalidade dos fenômenos esgota a possibilidade de informações sobre os objetos. Segundo ele, tanto a psicologia como a fenomenologia falam das ambiguidades perceptivas como alternativas não convencionais para apreender o mundo a partir de diversas possibilidades, antes de uma estabilização provocada pelo uso e pelo hábito. Cada fenômeno guarda em si suas próprias potências de aparições reais e possíveis. E, se o artista se lança nessa perspectiva fenomenológica, pode potencializar sua obra para o surgimento de tais aparições e desdobramentos perceptivos, interpretativos e participativos.

Quando a obra se abre para a participação do espectador

“Exercícios interativos” vêm sendo realizados em momentos e segmentos artísticos diversos, possibilitando ao espectador uma contínua experimentação receptiva, de acordo com uma orientação perceptiva individual. A música, a poesia, o teatro, a *performance*, o cinema e as artes plásticas estão se apresentando como possibilidades de experiência para o espectador, principalmente pela utilização das novas tecnologias, linguagens e suportes. Por essa perspectiva, o artista se coloca como uma espécie de diretor que abre a estrutura de sua obra para a participação. A experimentação do espectador se torna, então, o ponto principal para a evolução da obra, que se transforma por meio da presença de seu público agente, que pode lhe conceder diversas formas, a partir da recepção singular de cada participante. No caso das instalações interativas, isso se evidencia ainda mais, principalmente quando não é possível uma preexistência da obra sem a sua experimentação. A obra só se constitui pela presença do espectador, que deve encontrar um lugar para si dentro do ambiente que foi criado para ele.

Os infinitos pontos de vista dos espectadores se correspondem com os infinitos aspectos da obra, encontrando-se e esclarecendo-se reciprocamente. Umberto Eco (1985) aponta a instauração de um novo tipo de relação entre artista e público, a partir dessa poética da obra em movimento, levantando problemas práticos que surgem com a criação de situações comunicativas, e de um novo diálogo entre contemplação e uso.

Inerente ao processo semiótico, a intenção do artista não pode ser confundida com a significação da obra. Segundo Jean-Louis Boissier (2004), a interatividade é tecnicamente trabalhada a partir do objetivo do autor em estabelecer um jogo com o espectador. A interatividade é, então, a versão tecnologicamente mediada e acentuada da intencionalidade, sendo que o espectador deve ser reconhecido como um intérprete da obra. Deslocando-se do autor para o objeto, a intenção inclui o espectador e privilegia as relações que poderão ser estabelecidas a partir dos comportamentos e posicionamentos.

Nas atividades de percepção e recepção, a confrontação dramática do espectador com uma situação pode tornar-se mais importante do que o objeto em si. As diversas solicitações, manipulações e operações desencadeadas pelo espectador contemporâneo instituem uma participação que passa do mental para o real. Sua disponibilidade perceptiva faz de sua participação uma nova maneira de ver a obra e instaura uma situação comunicacional.

O agenciamento de dispositivos na instalação interativa *Try on*

Na instalação interativa *Try on* (2002), de Fernanda Gomes, Andrea Sabate e Sofia Chouza, um provador de roupas é reapropriado e transformado em “provador de imagens”, onde o *espectador performer* pode experimentar, diante do espelho, imagens projetadas em seu corpo-interface. Uma cortina com buracos o separa dos outros espectadores, ao mesmo tempo em que permite que ele seja observado. O *espectador performer*, no momento de sua experimentação, pode

interagir com sua própria imagem no espelho, com a sequenciação de imagens projetadas em seu corpo-interface e com os outros espectadores que o espiam e que se transformam em *voyeurs*.

Se o cinema interativo permanecer na tradição cinematográfica, um dos caminhos que se apresentam é a exploração do jogo entre as imagens. Quando o cinema é trabalhado em sua configuração digital, uma série de variabilidades pode ser descoberta e a interatividade pode ali se infiltrar. Na instalação interativa *Try on* (Figura 1), percebemos a interatividade infiltrada em dois dispositivos próprios do cinema: a superfície de projeção, que é a superfície do corpo do *espectador performer*, e a montagem das sequências, que é estabelecida pelo seu comportamento.

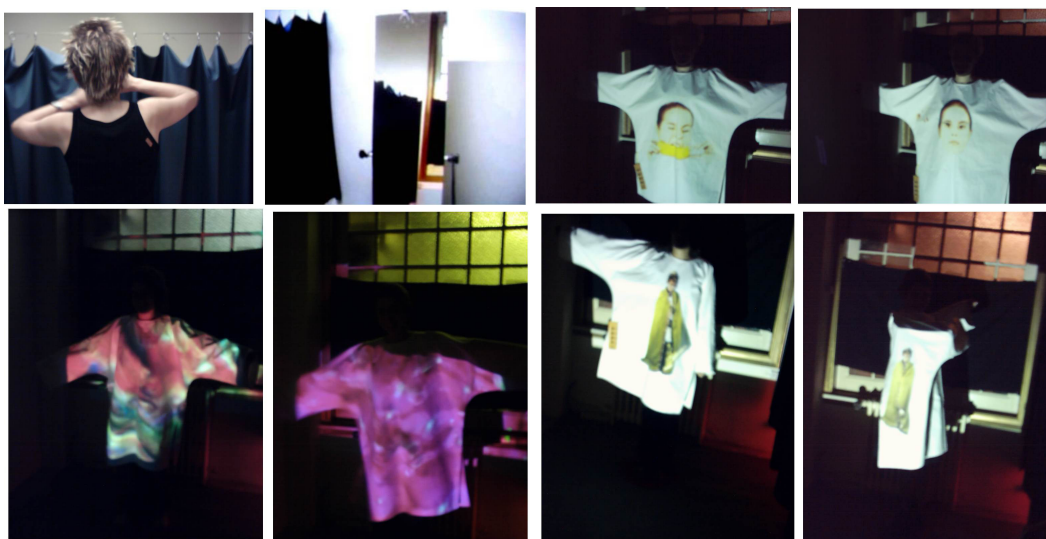


FIGURA 1 – Instalação *Try on*, Fernanda Gomes, Sofia Chouza e Andrea Sabaté.

Nessa instalação, uma *web cam* rastreia a imagem captada e possibilita a identificação de mudanças na área sensível, programada previamente. Por meio de uma captação simultânea dos movimentos de pés e mãos, identificados na área de registro, é possível disparar, através do projetor conectado ao computador, sucessões de imagens relativas a cada subárea. Cada pessoa que entra no

providor estabelece o seu próprio jogo de movimentos, imagens e durações, criando, executando e assistindo, simultaneamente, à sua própria *performance*.

Performance, instalação e hibridização

A conscientização da constituição performativa do corpo parece ser um convite contínuo para a sua presentificação nas obras artísticas. Primeiramente, os próprios artistas se colocaram no centro da obra, como nas obras de *body art*, por exemplo. Depois, passaram a convidar os espectadores, privilegiando a presença e a visibilidade do corpo em ação, no qual significados múltiplos e possíveis se interligam em contextos artificiais, que convocam a gestualidade e o diálogo.

O que se busca é resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, a partir do momento em que o corpo é tomado como elemento do processo artístico. Este reencontro com a própria imagem no ambiente artístico devolve ao corpo sua forma significante, que normalmente é esquecida na vida cotidiana:

O corpo transmite mensagens através de seus movimentos, seus gestos, suas ações. O corpo é, na realidade, a infraestrutura biológica e psicológica, fonte dessas mensagens, e não uma mensagem em si (GLUSBERG, 1987, p. 99).

Essa constatação faz com que o artista explore essa fonte inesgotável que é o corpo, instituindo-o como obra de arte, através de seu diálogo e relação com os estímulos, programações e imagens previamente criadas.

O artista nova-iorquino Dan Graham coloca o estudo da conduta ativa e passiva do espectador como base de muitas de suas *performances*. Graham queria juntar o papel do *performer* ativo e do espectador passivo numa única pessoa (GOLDBERG, 2006). Ele passou, então, a disponibilizar espelhos e equipamentos

de vídeo em suas obras, permitindo que os *performers* se transformassem em espectadores de suas próprias ações. Esse olhar autoperscrutador tinha por objetivo a constituição de uma criação muito intensa de cada gesto. Ligada a uma aproximação direta com a vida, a *performance* estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.

Pretende-se aqui explorar um pouco mais a fusão entre estas duas formas de arte que já surgiram como resultados de hibridizações: a instalação interativa e a *performance*. As relações de efeito entre ambas partem, principalmente, do comprometimento do artista com a esfera da experiência. Nesse caso, o interesse do artista é proporcionar uma experiência não programada para o espectador, que efetivamente pode deixar a sua marca na obra.

Segundo Philippe Dubois (2004), os artistas estão se afastando de uma ideia de obra isolada. As instalações contemporâneas são verdadeiras “obras-exposições”, que propõem conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo. Esse caráter híbrido das obras contemporâneas se dá pelas confrontações que ultrapassam amplamente os limites “territoriais” de cada arte e pelo questionamento dos limites da própria arte. Nesse contexto, a *performance* e a instalação podem ser comparadas com o teatro experimental e são colocadas como manifestações bem sucedidas no processo de exploração de novas relações com o espectador, que passa a ser solicitado de maneira cada vez mais diferenciada.

Um termo fundamental para a articulação das idéias desse trabalho é o conceito de *instauração*, levantado por Lisette Lagnado (2001) e que, segundo a autora, é um dos aspectos fundamentais da arte contemporânea atual e futura. O conceito é articulado a partir dos termos *performance* e instalação, significando um híbrido destas categorias. A *instauração* traz e guarda dois momentos: um dinâmico e um estático. O princípio de instauração supera a característica efêmera da *performance*, deixando resíduos e avançando no sentido de perpetuar a memória de uma ação, o que lhe tira o caráter de ser somente uma instalação.

Quando a instalação interativa permite que o espectador vire um performer

Ao observar o processo de recepção de algumas instalações interativas, procurou-se identificar aquelas que permitem um maior comportamento performático do espectador. A partir dessa perspectiva, este trabalho aborda instalações que exploram a interação do espectador com sua própria imagem, projetada de maneira alterada, segundo uma programação prévia elaborada pelo artista e seus colaboradores técnicos. Quando o espectador se depara com sua imagem, aberta instantaneamente à suas próprias interferências, ele se sente estimulado a continuar interagindo e descobrindo novas maneiras de ver a si mesmo, ao mesmo tempo em que se sente conectado a uma auto-imagem artística, enquanto participa de um processo comunicativo com a obra e com os outros espectadores.

Como a instalação interativa pode então efetivamente apresentar-se como um palco para o espectador, despertando atos performáticos singulares? Umberto Eco coloca o “intérprete” como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis. A obra deve promover atos de liberdade consciente, através dos quais ele instaura sua própria forma. A instalação interativa *Mirror* (2002), do artista finlandês Juha Huuskonen, possibilita que o espectador experimente sua imagem convertida em uma complexa estrutura visual. Através de seus movimentos, o espectador interage com sua própria imagem, transformando-a em um verdadeiro caleidoscópio projetado.

Na instalação *Telematic dreaming* (1992), de Paul Sermon, duas pessoas, em camas separadas, podem ter a sensação de estarem dividindo a mesma cama através de suas presenças projetadas. A experiência se completa com os receptores que estão ao redor interagindo com a situação, estimulando a continuidade da experiência e se oferecendo como próximos atores da situação. Em sua obra posterior, *Telematic vision* (1993), Paul Sermon substituiu a cama pelo sofá e conseguiu um movimento de interações ainda mais significativo

entre seus participantes. O “*feedback* imagético” de suas ações e a sensação de espelhamento que cada *espectador performer* tem são instantâneos, pois além de ver a imagem projetada do outro ao seu lado, ele também pode ver sua imagem projetada na outra cama, ou no outro sofá, através da tela de uma televisão posicionada bem à sua frente.

David Rokeby afirma que a interatividade se dá na medida em que reflete as conseqüências de ações ou decisões, devolvendo-as para o espectador. Em trabalhos interativos que envolvem um espelhamento explícito, a imagem do interator é o dispositivo que permite a exploração do comportamento interativo:

Desta forma, uma tecnologia interativa é um meio através do qual nós nos comunicamos com nós mesmos, isto é, como um espelho. O meio não apenas reflete, mas também refrata aquilo que lhe é dado; o que retorna somos nós mesmos, transformados e processados (ROKEBY, 1997, p. 67).

Algumas obras contemporâneas podem ser executadas por meio de dispositivos que geram sons a partir de gestos, de movimentos, de deslocamentos do corpo. O próprio David Rokeby compõe música gesticulando e dançando: a modulação sonora nasce direta e instantaneamente do deslocamento do corpo dele ou do espectador. Uma imagem bastante performática.

Imagem, espaço e tempo

Nas instalações interativas que permitem o ato performático, acontece uma relação contínua – por meio do arranjo e rearranjo de dispositivos – entre três de seus principais constituintes: a imagem, o espaço e o tempo. A partir daí, uma série de considerações e pontuações podem ser feitas, principalmente no que diz respeito ao posicionamento do espectador e ao diálogo da imagem com o espaço/tempo da obra.

As transformações perceptivas que a máquina eletrônica produz pela experimentação do espaço e do tempo são possibilitadas por algumas operações: jogos de registro ao vivo, alterações simultâneas e sutis do real imediatamente percebido, conexões entre o espaço virtual imaterial eletrônico e os espaços “reais” construídos como cenários da experiência e a exploração do corpo do visitante como dispositivo que ativa a obra. Ao solicitar todos os sentidos do espectador, a instalação o implica globalmente no seu espaço externo e interno. O corpo jamais é confrontado apenas com o dispositivo eletrônico, mas também com um espaço determinado. A partir dessa perspectiva, o aspecto arquitetural do espaço desempenha um papel essencial na concepção das obras interativas, organizando o visível e estruturando as condições de percepção.

Quando o espectador sai da grande sala escura e comunitária e vai para o espaço da instalação interativa, ele toma consciência de sua presença e da presença do outro no momento de recepção, e seu olhar passa a se movimentar não só pela obra, mas também pelas reações dos outros que a estão experimentando e modificando. E assim, a forma final do espaço percorrido passa a depender da ação do espectador.

O tempo da obra contemporânea também se coloca à disposição das interrupções e encadeamentos imagéticos do espectador. Kátia Maciel (2006, p. 71) apresenta o termo “estética da interrupção”. Segundo a autora, o sentido da discussão sobre o dispositivo, abordado inicialmente no experimentalismo cinematográfico, migrou para as experiências visuais, sonoras e sensoriais. Outro termo trazido à tona é o conceito de “transcinema”, no qual a imagem é pensada para gerar ou criar uma construção de espaço-tempo cinematográfico, onde a presença do participante ativa e altera a sequenciação. Nesse tipo de experiência o espectador “produz a própria montagem, define velocidades, cores, diálogos em um fluxo combinatório, experimentando sensorialmente as imagens espacializadas de múltiplos pontos de vista”. Ao contrário do espectador renascentista, que está “diante de”, o espectador vai para o meio da obra, experimentando suas dimensões multitemporais, multiespaciais e descentradas. A “estética da interrupção”

corresponde à possibilidade de acesso de *input* e *output* em tempo real, ou seja, a imagem passa a ter a capacidade, através de dispositivos tecnológicos, de identificar a presença do espectador e responder à sua participação.

Seguindo com as considerações sobre o tempo, podemos destacar a obra *Presente contínuo passado* (1974), de Dan Graham, na qual o espelho funciona como um reflexo do tempo presente, enquanto um efeito retroativo obtido com o uso de vídeos mostra o *espectador performer* em suas ações passadas. Os espelhos refletem o tempo instantâneo sem duração, enquanto os vídeos fazem exatamente o contrário, ligando ambos numa espécie de fluxo duracional de tempo.

O prolongamento de ações que se encadeiam com percepções e percepções que se prolongam em ações é evidenciado por Deleuze (1992, p. 62-75). O autor parte do cinema de ação para identificar as situações sensório-motoras, exercitadas de forma óbvia, como respostas instantâneas a percepções imediatas. Nas instalações interativas, as situações sensório-motoras também são exploradas, mas outro tipo de relação é estabelecido com a imagem e com a recepção da obra em tempo real através, principalmente, destas dobras de tempo possíveis, entre o que foi previamente programado e o que foi instantaneamente percebido.

A partir do momento em que a imagem é um movimento, as imagens se encadeiam e se interiorizam em um todo, exteriorizado em imagens encadeadas. Quando a recepção dessas imagens acontece em uma instalação interativa o encadeamento de imagens se dá de diversas formas, a partir de diversos movimentos de interiorizações e exteriorizações, no processo de experimentação da obra pelos espectadores.

Ivana Bentes (2006, p. 101) coloca a teoria bergsoniana da relação entre percepção e ação como antecipatória à intervenção das novas tecnologias interativas no estatuto da percepção. O ato de ver-se e perceber-se atuando com

sua própria imagem transformada, gerando novas imagens em uma instalação interativa, consiste em um grande estímulo para o espectador criar uma série gestual singular, uma performance personalizada:

Numa cultura em que a metalinguagem vai se tornando um aprendizado de massas e que Alice atravessou o espelho, percebemos uma pedagogia dos dispositivos que vai evidenciando a performance, os meios de construção da subjetividade e explicitando a imagem como construto. Onde somos 'imagem entre imagens' se construindo, experimentando o mundo de muitos lugares, tornados interfaces, mediadores ou ainda figuras do controle.

O modelo da totalidade aberta proposto por Deleuze supõe relações comensuráveis ou cortes racionais entre imagens. É essa a condição para que exista uma totalidade aberta. Se o cinema do pós-guerra rompe com esse modelo, é porque ele faz emergir todo tipo de cortes irracionais, de relações incomensuráveis entre imagens. Relações que, nas instalações interativas, são estabelecidas pelos próprios espectadores, segundo suas referências e orientações perceptivas pessoais.

Deleuze privilegia as ressonâncias, os ritmos, a história, as evoluções e mutações defasadas de cada domínio. Uma arte poderá ter primazia e lançar uma mutação que será retomada por outras, desde que o faça com seus próprios meios. É nesse ponto que a instalação interativa pode ser evidenciada, como uma arte que se coloca como continuidade de experimentações e de relações entre a imagem, o espaço e o tempo. Experiência que no cinema ficou limitada ao confinamento dos espectadores no espaço instituído da tradicional sala de exibição, à necessidade de uma única duração para todos os espectadores e a um encadeamento seqüencial de imagens que efetivamente não pode ser individualizado, interrompido ou alterado no momento da recepção.

Os *espectadores performers* podem se apresentar então como subjetividades livres, colaborativas, que permitem que uma recepção não seja igual à outra. Cada imagem que surge a partir da ação de cada *espectador performer* é singular, ao mesmo tempo em que é parte de um sistema integrado. Isso provoca a contínua metamorfose da instalação. É só no momento da sua experimentação que a obra pode ser reconhecida como obra. Após aprender as leis de ação e perceber de forma quase instintiva a organização dos dispositivos, o *espectador performer* começa seu processo de interação. É importante observar como ele se reconhece na imagem e como ele se vê nessa terceira imagem, resultado de várias relações que se estabelecem nos momentos de recepção da obra:

- 1º. imagem previamente produzida, inalterada;
- 2º. imagem espacializada no ambiente da instalação;
- 3º. imagem alterada pela presença do *espectador performer*;
- 4º. *espectador performer* e imagem;
- 5º. outros espectadores que o assistem.

O *espectador performer* de hoje parece ser o resultado de uma longa preparação para esse novo lugar na recepção artística. Ele agora se coloca como interface, como personagem e como espectador de si próprio, ao mesmo tempo em que se conecta a outros espectadores. Seria uma reconciliação entre o ser, a imagem e a prática?

O movimento de aproximação do espectador com a obra chegou a tal ponto que sua própria imagem passou a ser a imagem da obra, após seu confronto e fusão com os dispositivos. Apresentando-se como espaço que comporta dimensões objetivas e subjetivas, a instalação interativa se constitui não só como lugar da sociabilidade, mas como um lugar propício para a incitação de atos performáticos em seus espectadores.

Hoje nos deparamos com uma ilimitada fonte de estímulos, que espalha seus produtos midiáticos e imagéticos por todos os lados. É nesse contexto que as obras artísticas se encontram, em meio a tantas promessas de experiências e interações. O grande desafio para a instalação interativa é se oferecer como um local legítimo de experiência. O jogo do olhar deve ser estimulado e círculos de movimentos devem ser despertados. Olhares, ações e experiências se instauram em um ambiente que é palco e platéia, onde os espectadores trocam de papéis, transformam-se em *espectadores performers* e se sentem participantes da dinâmica comunicacional contemporânea. Nessa dinâmica, as atividades do olhar se contaminam e se relacionam com todas as ações possíveis, enquanto mergulhamos em um ambiente que também potencializa nosso desejo de inclusão e visibilidade no mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. "Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos." In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 91-108. BOISSIER, Jean-Louis. *La relation comme forme. L'interactivité en art*. Genève: Éditions Du Mamco, 2004, p. 23-45.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Diana. "Desafios da ciberarte: corpo acoplado e sentir ampliado". In: BARROS, Anna & SANTAELLA, Lúcia. *Mídia e artes, os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002, p. 59-78.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LAGNADO, Lisette. "A instauração: um conceito entre instalação e performance". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACIEL, Kátia. "Transcinema e a estética da interrupção". In: BRUNO, Fernanda & FATORELLI, Antônio. *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p.71-76.

ROKEBY, David. "Espelhos transformadores". Tradução de Giselle Mantovani. In: DOMINGUES Diana (org.). *A arte no século XXI – A humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997, p. 67-68.

SANTAELLA Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

Trilhas sonoras¹: uma sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica

Fábio Freire da Costa (FANOR)

Duas indústrias e uma sinergia

O cinema deve muito à música *pop*². E a música *pop* deve muito ao cinema. É graças à sinergia entre as indústrias cinematográfica e fonográfica que cenas memoráveis como a de Matthew Broderick enlouquecendo uma multidão em pleno centro financeiro de Chicago, em *Curtindo a vida adoidado* (1986), ou a de Ewan McGregor “viajando” depois de um baque de heroína, em *Trainspotting: sem limites* (1996), e a de Renée Zellweger se lamentando, bêbada e carente, em *O diário de Bridget Jones* (2001), fazem parte do imaginário *pop* de toda uma geração. Sem *Twist & shout*, dos Beatles, *Perfect day*, do Lou Reed, e *All by myself*, de Jamie O’Neal, ao fundo, provavelmente, essas cenas não teriam o mesmo impacto e magia.

Hoje, a relação entre a música *pop* e o cinema é tão comum que é difícil apontar algum artista que não tenha, pelo menos, uma de suas músicas fazendo parte da trilha sonora de algum filme, ou mesmo que não tenha composto canções originalmente para o cinema. Ícones *pop* do porte de Madonna, Prince e Rolling Stones. Bandas alternativas como os escoceses do Belle & Sebastian, a cantora islandesa Bjork e o duo francês Air. Todos já emprestaram suas vozes e composições para “a sétima arte”, dando continuidade a uma prática que nasceu

com o próprio surgimento das duas indústrias. O reflexo de uma longa história de afinidades artísticas, econômicas e tecnológicas:

Ambas foram estimuladas por inovações tecnológicas no final do século XIX e por uma série de constantes aprimoramentos durante o século XX; ambas foram e são dependentes da existência de um novo tipo de público massificado que compartilha interesses comuns mesmo quando os membros dessa audiência são largamente desconhecidos entre si; de meras novidades as duas se tornaram grandes indústrias internacionais com várias mudanças anuais; as duas são constantemente acusadas de contribuir para o aumento de comportamentos antissociais, criminosos e irresponsáveis (principalmente entre os mais jovens); e ambas também têm sido percebidas e consumidas desde perspectivas que estabelecem seu *status* intelectual de produtos de cultura de massa até como exemplo de alta cultura (INGLIS, 2003, p. 1).³

Além desses pontos, a indústria cinematográfica e a indústria fonográfica desfrutam de outras características peculiares às duas. Uma delas é que ambas têm como um de seus pilares o fracasso, desde que a grande maioria de seus produtos não rende o suficiente para cobrir seus gastos. Tanto o cinema como as gravadoras de discos só conseguem sobreviver financeiramente graças aos poucos lançamentos bem-sucedidos que lucram o suficiente para cobrir as demais perdas (FRITH, 2001, p. 33). Outras duas práticas em comum são a criação de um *star-system* – que busca garantir o sucesso de alguns produtos pela “construção” da imagem de grandes astros (músicos e bandas, na música, atores e diretores, no cinema) – e a categorização desses produtos em gêneros, que funcionam como uma espécie de bússola, indicando qual o mercado mais indicado para a divulgação de um determinado filme ou banda. Enquanto o gênero opera como uma cartografia de convenções e marcas estilísticas que devem ser seguidas para agradar a um público específico, o *star-system* diminui os riscos de fracasso ao apostar na imagem de astros já consagrados para divulgar determinado produto (FRITH, 2001, p. 35).

Muito mais do que um intercâmbio ou contribuição mútua entre o cinema e a música, a sinergia entre as duas indústrias é um reflexo do próprio contexto capitalista no qual elas se desenvolvem, que tem como uma de suas doutrinas um processo de produção industrial estandardizado com o objetivo de aumentar ao máximo os lucros dos produtos. É esse contexto, inclusive, que induz à convergência entre as próprias indústrias, tornando-as grandes conglomerados multinacionais (Time/Warner, Sony/Columbia) que operam um sistema de distribuição global e combinam seus interesses nas indústrias cinematográficas e fonográficas, redes de televisão, transmissões a cabo ou via satélite, editoras de livros e revistas, *sites* da internet, tendo, dessa forma, seus produtos consumidos em escala global⁴.

É a partir desses conceitos de maximização dos lucros que surge o principal fruto dessa sinergia: os álbuns⁵ de trilha sonora, que servem como um elemento a mais na divulgação de um filme, aumentando a bilheteria – já que a trilha sonora chama a atenção do público para a produção – e, de quebra, o lucro dos estúdios, que capitalizam, também, em cima da venda dos discos.

Compilações *pop*: os álbuns de trilha sonora

A prática da comercialização de álbuns de trilha sonora não é nenhuma novidade. Já em 1937, por exemplo, o longa-metragem de animação dos estúdios Disney, *Branca de Neve e os sete anões*, teve um álbum com sua trilha sonora lançado. Mas é com a “invasão” da música *pop* no cinema, a partir do surgimento do *rock'n'roll*, na década de 1950, que o lançamento de álbuns de trilha sonora feitos de compilações de canções *pop* virou mania, principalmente os de filmes com grande apelo junto ao público jovem.

A partir da década de 1970, as trilhas sonoras baseadas em compilações *pop* ganham cada vez mais mercado. Uma das razões para essa proliferação foi o surgimento de um novo tipo de filme, os chamados *blockbusters*, produções de altíssimo custo que pretendem atingir uma fatia de mercado

mais ampla possível, usando todas as formas disponíveis para chamar a atenção do público. Graças a dois diretores, Steven Spielberg (*Tubarão*, 1976) e George Lucas (*Guerra nas estrelas*, 1977), esse tipo de filme se difundiu de tal forma, nas décadas de 1980 e 1990, que, mais e mais, o cinema deixou de ser percebido como uma indústria isolada.

As trilhas sonoras *pop* são, assim, um elemento a mais de *marketing*, geralmente o principal, desse cinema *fast-food* que quer, a todo custo, atrair o interesse de uma audiência cada vez mais diversificada e “inundada” por novos lançamentos toda semana. A evidência clara das convenções comerciais entre as indústrias cinematográfica e fonográfica pode ser percebida, a partir de então, na quase obrigatoriedade do lançamento de um álbum de trilha sonora que funcione tanto como uma espécie de prévia do filme, quanto como um produto a mais vinculado a ele. Esses álbuns cumprem, também, um papel menos louvável, o de aumentar o potencial de filmes ditos “sérios”, com menor apelo junto ao público jovem e que não têm a possibilidade de lucrar com outros produtos relacionados a ele, como brinquedos, álbuns de figurinhas, roupas, lancheiras, cadernos, *videogames* e toda uma parafernália de artigos.

A consolidação da música *pop* como mais um elemento lucrativo vinculado aos filmes se dá de uma forma tão agressiva que, hoje em dia, existe o desenvolvimento de uma tendência bastante peculiar: a inclusão nos álbuns de trilha sonora de músicas *pop* que nem mesmo estão presentes nos longas-metragens. Essa é a solução que os produtores encontram para um problema de ordem comercial: de que maneira lançar um álbum de trilha sonora de um filme que tem pouca ou nenhuma música *pop*? “Como resposta a esse dilema, uma solução conveniente é o simples lançamento de compilações de músicas *pop* sob o termo ‘canções inspiradas nos filmes’” (BARROW, 2003, p. 149).

Mas, se os fatores econômicos justificam e explicam o porquê da demasiada presença da música *pop* nos filmes, eles de nada servem para entendermos de que maneira essas canções *pop* são utilizadas e operam dentro

da narrativa fílmica. Uma das funções que a música *pop* exerce, e que nos interessa em particular, é servir como diferencial de um tipo de cinema *pop* que a utiliza, juntamente com uma série de outras citações ao universo da cultura *pop*, para atrair um público específico e interessado na forma como essas referências estão diluídas na narrativa dos filmes.

Que cinema *pop* é esse?

O termo cinema *pop* nasceu junto com a própria música *pop*, em meados da década de 1950. Pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial, um cenário de grandes transformações culmina em uma série de mudanças de ordem política, econômica e geográfica. O surgimento da televisão, um novo meio de comunicação que modificaria em definitivo a rotina e a vida das pessoas, transforma o modo de se fazer entretenimento. Aliada a essas mudanças, o período vivencia o chamado *baby boom*, o nascimento de toda uma nova geração que transformaria a maneira de pensar e os costumes vigentes, trazendo um novo olhar para questões sociais, econômicas e culturais: os adolescentes.

Antes desprezado, o público jovem passou a ganhar voz e a representar um mercado cada vez mais crescente e importante. Se antes as indústrias fonográfica e cinematográfica o ignorava, a partir de então, elas passaram a olhá-lo com mais atenção, voltando seus produtos para essa fatia segmentada. Muda-se, assim, a forma de se fazer música, embalada, a partir de então, como “música *pop*”, e os tipos de filmes que eram produzidos, voltados, desse ponto em diante, para esse nascente público.

Durante a década de 1950 até meados dos anos de 1970, o cinema *pop* esteve mais vinculado a uma série de produções ambientadas em cenários musicais, com participações de artistas *pop* objetivando a divulgação de seus trabalhos, como no caso dos filmes de Elvis Presley e da banda inglesa The Beatles (*O prisioneiro do rock*, 1957, e *Os reis do iê-iê-iê*, 1964, respectivamente).

O público-alvo basicamente eram os jovens consumidores de música *pop* que queriam ver os ídolos nas telonas.

Somente com o aumento da utilização da música *pop* no cinema, nas décadas seguintes, é que o termo “cinema *pop*” ganha novos significados, deixando de ser aquele cinema ligado apenas ao mundo da música e passando a ser vinculado a um tipo de filme que busca um público ligado em referências à cultura *pop* de modo geral, ou seja, à televisão, à moda, às histórias em quadrinhos, aos *videogames* e ao próprio cinema e à música.

Fazendo uso do conceito de “dialogismo intertextual”⁶, cunhado pelo semioticista italiano Umberto Eco (1989), podemos afirmar que o público desse tipo de cinema enxerga, na profusão de citações, uma chance de demonstrar conhecimento sobre cultura *pop*, não só procurando identificá-las, mas estabelecendo uma relação entre elas e a narrativa fílmica.

Os filmes *pop* funcionam, assim, como um “sistema de comunicação dupla” que atinge simultaneamente dois públicos distintos, conforme argumenta Noel Carroll (*apud*: SMITH, 1998, p. 167-168). Se, para um espectador comum, esses filmes são apreciados apenas em virtude de suas narrativas e tramas, para esse espectador mais “antenado”, tudo pesa para a construção dos sentidos dessas produções – a música, as narrativas intrincadas, as referências *pop*, a trajetória dos diretores, em suma, os aspectos plásticos e mediáticos que as envolvem.

A música *pop* funciona, então, graças ao uso de alguns gêneros musicais específicos nas trilhas sonoras (bandas e nomes do *rock* alternativo ou de grande aceitação junto à crítica e ao público), como uma espécie de “unificadora” desse tipo de cinema que não se vincula a nenhum gênero cinematográfico, trazendo a esses filmes um “valor agregado”⁷ (CHION, 1994, p. 5) que enriquece as suas imagens.

Dessa forma, para esses consumidores, são importantes tanto os aspectos comerciais que influenciam na utilização da música *pop* pelo cinema, como as

questões estéticas, o gênero das canções empregadas, a biografia dos artistas que as interpretam e todo o contexto *pop* que as cerca. Muito mais do que para que elas funcionam, enfatizando o sentimento de determinadas cenas, caracterizando as personagens ou fazendo comentários irônicos, o espectador do cinema *pop* está preocupado com os cenários que essas canções evocam e como elas criam, estrategicamente, uma aura de autenticidade ao emprestar aos filmes um sentido de identidade, pelo menos junto a esse público mais especializado, fã de cinema, música e da cultura *pop* em geral.

O uso de determinados gêneros musicais assume, assim, um papel fundamental nesse tipo de filme, que apela diretamente à questão de “gosto musical” e ao poder que a música tem para estabelecer um senso de pertencimento a determinadas comunidades. Partimos do princípio de que, de acordo com Simon Frith (1996, p. 90) se o que as pessoas querem ouvir é determinado por quem elas são, o gosto musical vai exercer um papel de diferenciação, funcionando como um tipo de declaração de quem somos. A música *pop* funciona, dessa forma, especialmente, para demarcar o público específico desse cinema de referências, interessado em determinados cenários e sonoridades inscritas nas músicas que compõem a trilha sonora desses filmes.

Trilha sonora: uma tipologia

O que é um álbum de trilha sonora? Uma ferramenta de marketing que tem como atrativo, talvez, músicas sem relação nenhuma com o filme? Quem se importa. Na pior das hipóteses, um álbum de trilha sonora é uma lembrança de um filme.⁸

A representação de uma sinergia entre duas antes distintas indústrias culturais. Uma mera recordação de um filme que contém uma coletânea de

canções presentes na narrativa do longa-metragem. Uma ferramenta de *marketing* a mais na hora de atrair um público específico que tem uma relação diferenciada com a música *pop*. Um álbum de trilha sonora é tudo isso e muito mais. Ele pode estar em perfeita sintonia com o conceito do filme e representá-lo por meio de uma seleção de canções que remetam diretamente a cenas-chave da produção em questão. Ele pode trazer uma série de músicas que não estão presentes na película, mas que, de alguma forma, representam o conceito e a ideia do filme.

Um álbum de trilha sonora pode recorrer a um grupo de artistas vinculados a um mesmo gênero musical, criando uma aura específica para o filme. Pode usar apenas um nome importante da música *pop* para compor músicas originais para o filme e ganhar, de quebra, uma propaganda gratuita em rádios, videoclipes e outros veículos que usam a música como produto. Pode criar um grupo fictício composto por integrantes de bandas famosas. Ou, ainda, ser composto totalmente por regravações, chamando artistas diversos para fazer releituras em cima da obra de um nome *pop* que esteja de, alguma forma, ligado ao longa-metragem.

As possibilidades são várias. Algumas são bem-sucedidas. Outras morrem na praia, apesar das boas intenções. O que importa é que cada trilha sonora lançada acaba representando uma nova maneira de a música *pop* ser utilizada como recurso narrativo ou apenas comercial. Enquanto algumas buscam, de modo bem claro, a inovação, outras não se envergonham de não fugirem ao convencional.

A intenção deste trabalho é, apenas de maneira inicial e sem grandes pretensões, fazer um pequeno mapeamento de como uma trilha sonora pode ser comercializada agregando valor a um filme e chamando a atenção do público para o álbum e longa-metragem ao mesmo tempo.

Antes de partirmos para a tipologia sugerida, é preciso atentar para o fato de que as trilhas sonoras de musicais e/ou produções que têm temática, de algum modo, relacionada com música ou com a indústria fonográfica são percebidas

de maneira diferente daquelas de filmes que utilizam a música apenas como um recurso narrativo e estético a mais, sem nenhuma contextualização com a trama dos longas-metragens. Sendo assim, esse trabalho propõe duas grandes categorias de álbuns de trilhas sonoras a partir de como a música é utilizada nos filmes: trilhas sonoras de musicais e/ou produções sobre música; e trilhas sonoras de filmes de outros gêneros sem uma relação tão próxima com a música.

Na primeira categoria, o álbum mais comum é aquele dos musicais. Geralmente, estes recorrem aos próprios atores para cantar as músicas presentes no álbum. Canções ora originais, como *Chicago* (2002), *Os produtores* (2004) ou *O fantasma da ópera* (2003). Em alguns casos, os álbuns, seguindo o raciocínio comercial dos filmes, pegam carona na publicidade de artistas *pop* que participam do longa-metragem como atores ou bandas que, de algum modo, estão em consonância com o conceito da película. No primeiro caso, podemos citar os musicais *Evita* (1996), no qual a trilha sonora foi vendida como mais um CD da carreira da cantora Madonna, protagonista do filme; *Dançando no escuro* (1999), que segue proposta semelhante utilizando como chamariz a cantora alternativa Björk; *Across the universe* (2007) e *Mamma mia!*, musicais inspirados nas canções do Beatles e ABBA, respectivamente, mas trazem nos álbuns de trilha sonora as músicas cantadas pelos atores em novos arranjos.

Um musical que recorre a uma estratégia diferente é o moderno *Moulin Rouge* (2001), que, em ritmo de videoclipe, mistura várias canções *pop* contemporâneas para narrar uma trágica história de amor no início do século XX, nos subúrbios de Paris. *Rock* e baladas são misturados em um caldeirão *pop* que pode ser conferido também nos dois álbuns de trilha sonora do filme, mescla de versões originais das músicas e das versões entoadas pelos próprios atores e que embalam as cenas da produção.

Filmes que não são musicais no sentido clássico do gênero, mas que recorrem de forma maciça à música, são as cinebiografias de artistas *pop*. Enquanto os álbuns de trilha sonora de *Ray* (2004) e *Johnny & June* (2005)

trazem uma coletânea de sucessos dos cantores Ray Charles e Johnny Cash, respectivamente biografados pelos filmes, *Não estou lá* (2007), cinebiografia não convencional de Bob Dylan, recorre a artistas variados cantando novas versões de músicas consagradas por Dylan.

Caso semelhante é da trilha sonora de *Os cinco rapazes de Liverpool* (1994). O filme retrata o início da carreira dos Beatles e para a trilha sonora do longa-metragem foram reunidos integrantes de bandas importantes como REM, Nirvana, Soul Asyleem e Soundgarden cantando sob a alcunha de “Backbeat” regravações de *covers* que a banda de John Lennon e Paul McCartney tocava em seus primórdios. Já *Control* (2007), filme que retrata a curta vida de Ian Curtis, vocalista do Joy Division, divide sua trilha sonora entre algumas canções originais e *covers* da banda e músicas da mesma época retratada pela película.

Longe de ser um musical, *Quase famosos* (2000) recorre a estratégia semelhante. Usando o sucesso/declínio de uma banda fictícia como pano de fundo para uma história sobre rito de passagem, o álbum de trilha sonora faz uso de algumas das músicas dessa banda fictícia mescladas com grandes sucessos da música *pop* do início dos anos 1970, época retratada pelo filme. Outras bandas fictícias que viraram atração dos álbuns de trilha sonora de suas produções cinematográficas foram o The Wonders, protagonista de *The Wonders: o sonho não acabou* (1996) e o The Commitments, do filme *Loucos pela fama* (1991).

A festa nunca termina (2002) não retrata a trajetória de nenhuma banda, mas sim o cenário musical de uma época na Inglaterra. A trilha sonora, obviamente, segue o conceito do filme e traz, no álbum, músicas representativas de bandas que compuseram o cenário musical da época narrada pela produção. *Magnólia* (1999) também não é um musical, mas faz uso constante de canções da cantora Aimee Mann que costuram a narrativa de todo o longa-metragem e estão presentes de forma maciça no álbum de trilha sonora do filme.

Apesar de não recorrerem de forma tão marcante e fundamental à música como os musicais e filmes sobre bandas ou artistas *pop*, os longas-metragens que

usam a música como elemento estético e/ou narrativo de maneira menos radical também possuem suas estratégias de *marketing*. O filme *A bruxa de Blair* (1999) quase não possui nenhuma música, diegética ou não diegética⁹, mas, ainda assim, teve um álbum de trilha sonora lançado. O som pesado e cheio de *rocks* do álbum casava com o conceito do filme, voltado para um público mais jovem e que tem o *rock* como referencial de trilha sonora para produções do gênero terror.

Tática igualmente comum é o lançamento de dois álbuns de trilha sonora para o mesmo filme. Geralmente um contém as músicas incidentais originalmente compostas para a produção e os outros, as compilações de canções *pop* – originais ou preexistentes –, caso de filmes como *Batman* (1989), *Quatro casamentos e um funeral* (1994), *Forrest Gump* (1994), entre outros.

Casos mais convencionais são os álbuns de trilha sonora que trazem uma mera compilação das músicas presentes no filme: músicas antigas revitalizadas pela trama; músicas originais compostas com as cenas em questão como mote; ou mesmo canções contemporâneas preexistentes e utilizadas no longa-metragem para alavancar a carreira de determinados artistas ou porque “casavam” com a proposta das cenas. Tipo mais comum de trilha sonora, pode ser exemplificado com álbuns de filmes como *Tudo acontece em Elizabethtown* (2005), *Encontros & desencontros* (2004) e *Alta fidelidade* (1998).

Ainda assim, alguns desses álbuns recorrem a gêneros musicais específicos ou compilações inusitadas para se destacar entre os lançamentos. Se *Trainspotting* (1996) recorre ao *britpop* e música eletrônica para chamar a atenção de um público específico e fã dessas sonoridades, *Pulp fiction* torna-se peculiar pela sonoridade antiquada da *surf music*, que destoa do clima de violência defendido pelo filme. Já *Lição de amor* (1998) destaca-se por, mais uma vez, apelar para os Beatles, trazendo uma série de regravações de canções da banda por nomes tão díspares quanto Aimee Mann, Sheryl Crow, Rufus Wainright e Stereophonics. Sendo que a única relação do filme com a banda é a paixão que o protagonista detém pelo quarteto de Liverpool.

Conclusão

As indústrias do cinema e da música estão interligadas desde o início de ambas. Uma das práticas mais comuns dessa sinergia é o lançamento de álbuns de trilha sonora, que, além de reforço comercial, funciona, mais especificamente no caso do cinema pop, como elemento de atração para o filme de um público fã de cinema, música pop e cultura pop em geral. Neste trabalho, procuramos, de forma tímida, fazer um breve mapeamento de como uma trilha sonora pode funcionar como elemento de marketing. Ou ela busca uma tática de diferenciação e que chame a atenção do público para o álbum e para o filme em questão. Ou procura se enquadrar em uma categoria já convencional de trilha sonora, sem necessariamente buscar inovar, mas, nem por isso, deixando de lado o desejo de se sobressair diante dos outros álbuns de trilha sonora. De uma forma ou de outra, os álbuns de trilha sonora são itens quase obrigatórios na campanha de divulgação de um filme.

Referências bibliográficas

- BARRON, Lee. "Music inspired by...": the curious case of the missing soundtrack". In: INGLIS, Ian (org.). *Popular music and film*. London: Wallflower Press, 2003, p. 148-161.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos. A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.
- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- COSTA, Fábio Freire. *Poética do pop: a música como recurso narrativo no cinema contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2007.
- CREEKMUR, Corey K. "Picturizing American cinema: Hindi film songs and the last days of genre". In: KNIGHT, Arthur & WOJCIK, Pamela Robertson (org.) *Soundtrack available: essays on film and popular music*. Durham-London: Duke University Press, 2001, p. 375-406.
- DONNELLY, K.J., *Pop music in British cinema: A chronicle*. London: BFI, 2001.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Havard University Press, 1996.
- FRITH, Simon. "The popular music industry". In: FRITH, Simon, STRAW, Will & STREET, John. *The Cambridge companion to pop and rock*. Edinburgh: Cambridge University Press, 2001, p. 26-52.
- INGLIS, Ian (org.). *Popular music and film*. London: Wallflower Press, 2003.
- REAY, Pauline. *Music in film: soundtracks and synerg*. London-New York: Wallflower Press, 2004.
- ROMNEY, Jonathan & WOTTON, Adrian (org.). *Celluloid jukebox*. London: BFI, 1995.
- SMITH, Jeff. *The Sounds of commerce. Marketing popular film music*. New York: Columbia University Press, 1998.

-
1. Apesar de o artigo girar em torno de trilha musical, não focando outros elementos sonoros como diálogos e efeitos sonoros, decidimos manter o termo mais utilizado e mais conhecido pelo público em geral para designar os CDs de trilha dos filmes: álbuns de trilha sonora.
 2. A expressão "música pop" surgiu em meados da década de 1950 para designar um tipo de música dirigido ao mercado adolescente e bastante diferente do estilo então vigente, caracterizando uma música que prima pela mistura de tradições e influências musicais de gêneros como o *blues*, o *jazz* e o *gospel*, como aponta o estudioso de música Roy Shuker (1999, p. 8-9). Dessa forma, a música *pop* abrange uma gama de gêneros e subgêneros musicais, sendo os mais difundidos o *rock*, *pop*, música eletrônica, *reggae*, *rap*, *funk*, *hip-hop* etc. Nessa pesquisa, a expressão "música pop" é utilizada de acordo com a acepção desenvolvida pelo Grupo de Mídia & Música Popular Massiva, coordenado pelo professor Jeder Janotti Jr. A música *pop* é, então, "ligada às expressões musicais surgidas na segunda metade do século XX e que, a partir do rock, se valeram do aparato mediático contemporâneo, ou seja, instrumentos eletrificados, técnicas de gravação e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento" (JANOTTI, 2005, p. 1).

3. Todas as traduções dos textos listados em outras línguas são de nossa responsabilidade.
4. Não por acaso, os álbuns de trilha sonora são uma prática comum em todo o cinema mundial, passando pelo cinema oriental, europeu e, inclusive, o brasileiro, a música *pop* fazendo-se presente em produções de diversas nacionalidades, como o chinês *Amores expressos* (1994), o dinamarquês *Ondas do destino* (1996) e o brasileiro *Amores possíveis* (2002). Nesse trabalho, decidimos abordar essa relação tendo como base o cinema americano e inglês porque é, nos Estados Unidos e na Inglaterra, que a sinergia entre o cinema e a música *pop* pode ser mais bem percebida, bem como as origens da cultura e música *pop*, entendidas.
5. A ideia de álbum remete ao conjunto das canções, da parte gráfica, das letras, da ficha técnica e dos agradecimentos lançados por um determinado intérprete, ou vários deles, no caso das coletâneas, com um título, uma espécie de obra fonográfica.
6. Quando o autor do texto recorre ao uso de "citações entre aspas", se estabelece uma espécie de intertextualidade na qual o leitor não está apenas preocupado com a referência em si, mas como ela é reaproveitada, "de modo que o leitor não presta atenção ao conteúdo da citação, mas sim ao modo pelo qual a citação é introduzida na trama de um texto diferente, e para dar lugar a um texto diferente" (ECO, 1989, p. 131). Dessa forma, o que importa, por exemplo, não é apenas a utilização de uma música dos Beatles ou da Madonna na trilha sonora de um filme, mas, também, como elas são inseridas dentro da narrativa do filme. Texto e leitor são utilizados, aqui, como qualquer forma de mensagem significante e seu respectivo apreciador.
7. Para o pesquisador Michel Chion (1994, p. 5), "valor agregado é o expressivo e informativo valor com que o som [no caso específico desse trabalho, a música] enriquece uma dada imagem a ponto de criar uma impressão definitiva [...] de que esta informação ou expressão emana 'naturalmente' daquilo que é visto, ou seja, já está contida na imagem propriamente dita". Apesar de Chion usar o conceito de "valor agregado" tomando a relação de sincronismo entre a imagem e a música, nesse trabalho, ampliamos o conceito para a utilização da música não só a partir de seu uso em determinada cena específica, mas na forma como ela agrega valor à narrativa fílmica como um todo, bem como ao álbum de trilha sonora no qual ela está inserida.
8. Texto retirado do encarte do álbum da trilha sonora de *A festa nunca termina* (2002).
9. A música diegética é entendida como aquela presente na realidade espaciotemporal do filme, ou seja, as personagens as escutam, juntamente com o espectador, através de aparelhos de rádio, televisão, performances ao vivo etc.; já a música não diegética só é ouvida pelo público, não fazendo parte da realidade das personagens.

A videodança sob o ponto de vista audiovisual

Ana Paula Nunes (UFF, mestranda)

Os filmes musicais voltam a figurar nas listas das grandes premiações cinematográficas, após a considerável ausência dos festivais de cinema internacionais na década de 1990. Em 2000, o Festival de Cannes premiou *Dançando no escuro* (Lars Von Trier) como melhor filme e, em 2001, indicou *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann) para a mesma Palma de Ouro. Em 2002, foi a vez de *Chicago* (Rob Marshall) ganhar o Oscar de melhor filme. Em 2006, *Dreamgirls* (Bill Condon) ganhou o Globo de Ouro para melhor filme musical ou comédia, enquanto, em 2008, *Mamma mia* (Phyllida Lloyd), concorreu ao mesmo posto. No Brasil, considerando musicais para público adulto e que contenham dança coreográfica, temos um longo hiato entre o musical *Ópera do malandro* (Ruy Guerra, 1985) e os recentes *Ó pai, ó* (Monique Gardenberg, 2007¹) e *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008).

Também vemos ganhar força cinematografias diversas que têm em comum o desejo de privilegiar o sensorial em vez da narrativa. Em geral, esses filmes contam com uma relação câmera-corpo muito forte, potencializada pelas câmeras digitais. O espectador se projeta no filme através de uma câmera móvel, instável, ativa, que dança. Cinema da imperfeição, que imprime uma revalorização da experiência perceptiva, como o cinema do corpo de Karim Aïnouz.

Ao mesmo tempo, a nova febre entre adolescentes e jovens (alguns nem tanto), pelo menos no Brasil, é realizar e postar vídeos de dança no YouTube e

sítes afins. Assim como no início do cinema, a possibilidade de qualquer cidadão² registrar o movimento (com as câmeras de celular ou com câmeras digitais de baixo custo) anda encantando muitos jovens, que passaram a gravar seus amigos fazendo danças engraçadas, ousadas, inusitadas ou simplesmente dançando músicas da moda. Alguns exemplos são os fenômenos brasileiros *Dança do Quadrado* e *Dança do Créu*, bem como os angolanos Kizomba e Kuduro.

Por último, intensifica-se o movimento de formação de um novo campo artístico: a videodança. Haja vista o calendário de atividades em torno do assunto: a multiplicação de festivais, mostras, *workshops* e publicações. Trata-se de uma nova manifestação artística, que não é só vídeo, nem só dança, muito menos o somatório simplesmente do vídeo com a dança, é um hibridismo das duas linguagens no novo contexto tecnológico e cultural em que vivemos.

O que essas situações têm em comum? São quatro possibilidades de interação da dança com as imagens em movimento, cinematográficas ou não. Após séculos do dualismo corpo/mente e da supremacia da razão sobre o sensível, estamos vivendo um período de transformações, em que a ampliação das tecnologias da informação e da comunicação permite o surgimento de novas sensibilidades, uma revalorização da experiência, uma nova “visão de mundo”, que implica em uma nova percepção de corpo e em um grande paradoxo.

De um lado, a desconstrução da ideia preexistente de corpo a partir de uma apropriação criativa, mobilizadora, questionadora. De outro lado, a desconstrução enquadrada nas leis do mercado, em que o corpo é visto como mais um produto a ser consumido e que deve seguir certos “padrões de qualidade”, assim como a ampliação da percepção e das experiências sensoriais. O limite entre os dois lados é muito tênue.

As práticas audiovisuais apontadas evidenciam o momento em que vivemos de revalorização do corpo, por conseguinte da dança, em um contexto de superprodução e exposição de imagens. Portanto, precisamos refletir sobre

quais funções queremos exercer com esse corpo na combinação do universo das imagens em movimento com a dança, especificamente, na videodança.

Destacando-se como um “gênero” da videoarte, a classificação de videodança começou na década de 1970, logo após a entrada do vídeo no campo da dança como principal instrumento de análise e registro do movimento. O primeiro festival competitivo foi o *Dance on Camera*, nos Estados Unidos, em 1971. A nova expressão ganhou força nas décadas de 1980 e 1990 na Grã-Bretanha, na Bélgica, na Alemanha e na França, à medida que passou a ser financiada pelas televisões públicas, para preencher a programação sobre dança.

No Brasil, nesse mesmo período, houve apenas projetos pontuais: a Mostra Gradiente de Filmes de Dança, em São Paulo (1992-1993), com curadoria de Helena Katz, exibindo no MASP cópias da *Cinémathèque de La Danse*, de Paris, e da *New York Public Library for the Performing Arts*; e a Mostra Internacional de Vídeos de Dança, projeto Dança Nova, em 1993 (SPANGHERO, 2003). O primeiro evento brasileiro inteiramente dedicado ao duo vídeo e dança foi criado em 2003, no Rio de Janeiro, o Dança em Foco, que cresce progressivamente. Em 2007, a Faculdade Angel Vianna, no Rio de Janeiro, criou o programa de pós-graduação “Estéticas do Movimento: Estudos em Dança, Videodança e Multimídia” e, em 2008, houve o I Fórum de Dança e Vídeo³, na UFRJ, em que se refletiu sobre a inserção da videodança na educação fundamental.

Na América Latina, em geral, a videodança demorou a tomar fôlego, mas atualmente cresce em dimensões consideráveis. Em 2004, formou-se o Circuito Videodança Mercosul (CVM), uma associação entre o Festival Internacional de Vídeo & Dança – Dança em Foco, no Brasil, o *Festival Internacional de Videodanza del Uruguay* (FIVU) e o *Festival VideoDanzaBA*, na Argentina. Em 2005, foi lançada a primeira compilação em DVD do CVM, com obras de videodança do período de 1993 a 2005. Em 2007, realizou-se o II Encontro do Fórum Latino-Americano de Videodança, com a participação de Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai.

Mas afinal, o que é videodança?

Na verdade, não há um consenso nem sobre o nome ou o gênero – a videodança, o vídeo-dança, dança para câmera, filme de dança, *screendance*, dentre outras possibilidades. O problema de identidade começa, na verdade, no vídeo:

ele é usado mais frequentemente como um complemento nominal (ou como uma partícula de algum modo associada a um nome) do que como um substantivo propriamente dito. Falamos em “câmera de vídeo”, “tela de vídeo”, “videocassete”, “imagem de vídeo”, “trucagem de vídeo”, “sinal de vídeo”, “videogame”, “documento em vídeo”, “videoclipe”, “videoinstalação” etc. (DUBOIS, 2004, p. 70-71).

Destarte, esse termo sempre é usado como prefixo ou sufixo, mas não como raiz, como o centro gerador do conceito. Por outro lado, etimologicamente, a palavra *video* vem do latim *videre* e significa “eu vejo”. Trata-se de um verbo “que engloba toda ação constitutiva do ver: *video* é o ato mesmo do olhar” (DUBOIS, 2004, p. 70-71), o olhar de alguém, pois implica um sujeito, a primeira pessoa do singular. É a ação de olhar de um sujeito, um olhar que está em processo, no presente.

A crise de identidade continua no vídeo como fenômeno, pois sua natureza ambígua permite associá-lo tanto com uma técnica, quanto com uma linguagem, processo e obra, mídia e arte. A sugestão de Dubois (2004, p. 100) é “considerá-lo como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo e os dispositivos que as acompanham)”. Um estado-imagem que fica em um intervalo, dançando entre a linguagem do cinema e as novas tecnologias digitais.

E para complicar ainda mais a compreensão deste objeto, acrescenta-se que,

embora pareça um contra-senso, existe videodança “sem vídeo” e “sem dança”. Muitas peças são filmadas com apoio cinematográfico, ou são realizadas em vídeo, mas com um idioma estritamente fílmico. Em outras, ninguém “dança”, e não existe nenhum movimento que possamos identificar como sendo “dança”. Às vezes, é a edição o que gera uma coreografia a partir de imagens estáticas; em outros casos, é o foco no olhar em determinados movimentos o que os transforma em “dança”. (ALONSO, 2007, p. 48)

De acordo com o conceito, videodança é uma combinação de todas essas possibilidades de criação, o que é extremamente amplo e fugidio. Não há uma data de nascimento, nem nome registrado. Seu maior conflito é sua crise de identidade.

Por exemplo, podemos considerar até que foi amor à primeira vista, que a videodança surgiu com o filme *A dança da borboleta* (Thomas A. Edison, 1895), com a dançarina Anabelle Moore (VIEIRA, 1996, p. 337), reproduzindo a experiência da bailarina Loïe Fuller⁴, com duas varas de bambu nos braços cobertos por um figurino que lhe permitiu brincar com o movimento, criando formas no espaço sob cores pintadas diretamente na película.

Na “vanguarda histórica”, podemos pensar nos filmes franceses *Entreato* (René Clair, 1924), exibido como um interlúdio no balé dadaísta *Relâche*, e *Balé mecânico* (Fernand Léger, 1924). Ambos representam realizações do cinema abstrato que tangenciam a dança (ROSINY, 2007). Assim como a videodança *Birds* (David Hinton, 2000)⁵, que causou a maior polêmica entre os agentes do campo da videodança, visto que ganhou prêmio de melhor videodança no *Festival Dance Screen 2000*, nos Estados Unidos, sem ter nenhum bailarino, apenas pássaros!

Na década de 1940, a bailarina e cineasta ucraniana Maya Deren se

destacava ao dirigir filmes em 16mm como *A study in choreography for camera* (1945)⁶, no qual dá ênfase aos elementos fundamentais e comuns ao cinema e à dança: movimento, espaço e tempo. Deren foi a primeira cineasta a receber o *Guggenheim Foundation Fellowship* e tinha vários interesses diferenciados (ciência política, dança, antropologia, rituais religiosos etc.), que se complementavam na experiência da artista que deixou, além dos filmes, alguns textos sobre seu processo criativo, como *An anagram of ideas os art, form and film* e *Choreography for camera*. Uma das mulheres mais reconhecidas na história do cinema, hoje é chamada de mãe da videodança, quando ainda nem havia as facilidades de experimentação do vídeo.

Como alguns “antecedentes” cinematográficos da videodança demonstram, nosso objeto de estudo é muito fluido. Ao fim e ao cabo, talvez seja mais apropriada a observação da prática da videodança e a transformação da pergunta inicial.

O que pode a videodança?

Pode ser um filme narrativo com dança? Sim. Pode ser uma animação abstrata? Pode. Pode ser um documentário sobre métodos coreográficos? Pode. Pode ser a adaptação de uma coreografia de palco? Claro. Pode ser um filme etnográfico sobre uma dança tribal? Também pode. Afinal, pode tudo?

Para a concepção artística, a ausência de uma definição do seu objeto é libertadora. Como diz a bailarina e *videomaker* uruguaia Tamara Cubas em entrevista (BELING, 2004): “O contemporâneo se caracteriza por algo que não tem parâmetros, não tem limites, você pode pegar o que precisar para dizer o que deseja. Com a videodança ocorre o mesmo, o que importa é se você tem algo a dizer”. No entanto, para a conformação de um campo, a ausência de limites não é tão acalentadora assim. Na prática, as instâncias de legitimação precisam de parâmetros e acabam por criá-los.

Segundo o *Festival Internacional de Video-danza de Buenos Aires*, em 1995, foram consideradas videodanças: 1) documentários e registros de espetáculos; 2) coreografias feitas especialmente para a câmera; 3) a dança multimídia.

Em seu livro, *A dança dos encéfalos acesos*, Maíra Spanghero (2003, p. 140) articula três classificações semelhantes: 1) registro em estúdio ou palco, como os vídeos do Grupo Corpo; 2) adaptação de coreografia preexistente para o audiovisual, como os filmes da Companhia DV8; 3) *screen coreography*, uma dança para a tela, com novos conceitos, com um corpo do vídeo e para o espectador que vê TV, vídeo e cinema, citando o exemplo dos trabalhos da brasileira, pioneira na videodança, Analívia Cordeiro. Ou seja, ela reduz o primeiro item, excluindo os documentários e substitui a dança multimídia pela coreografia adaptada.

No artigo, *Videodança a caminho*, para a revista eletrônica *Idança*, Brisa MP (2007) aponta três níveis semânticos novos para videodança: 1) uma colaboração estreita entre coreógrafo e cineasta, originando vídeos, que, em geral, mantêm um fluxo narrativo contínuo, por meio de uma história ou tema, valorizando, assim, a construção do roteiro; 2) os recursos técnico-estéticos próprios dos meios (o audiovisual e a dança) são assumidos como o próprio tema – a velha questão arte/ tecnologia, dando ênfase, assim, para a criação na pós-produção, isto é, coreografia dependente da montagem; 3) uma obra que privilegia um discurso, um conceito, um posicionamento crítico, instaurando relações com a dança, mas sem necessariamente dançar, aproximando-se da videoperformance, da arte conceitual. MP fechou mais ainda o recorte sobre a videodança: nele não se inserem as possibilidades de dança multimídia, nem de registros ou documentários sobre dança.

Verifica-se que, ao longo dos anos, o vídeo foi perdendo seu caráter utilitário, suporte para experiências no palco, registros e transmissão de informações, ou melhor, as instâncias de legitimação da videodança procuraram distanciá-la desse perfil; se há atualmente algum consenso sobre videodança, ele está na exclusão dos registros de coreografias, por mais ambígua que esta classificação possa ser⁷.

No artigo de MP, as três categorias remetem à criação com o vídeo diretamente, como se fossem subcategorias da *screen coreography*, isto é, como se a última fosse sinônimo de videodança. Ademais, observamos que o campo possui três filiações – no primeiro item da classificação de MP, há uma clara aproximação com o cinema, enquanto o segundo tangencia a videoarte e o terceiro está mais ligado à performance.

Um exemplo da primeira categoria é *Fora de campo* (2007), da coreógrafa Claudia Müller e da cineasta Valéria Valenzuela⁸. A videodança começa com vários *closes* em rostos de mulheres e de um homem, de diferentes idades e classes. Nós, espectadores, acompanhamos os olhares atentos, ora para cima, ora para baixo, ora para o lado. E ouvimos o som de respiração ofegante e do deslocamento no espaço de um corpo ligeiro. Na seqüência seguinte, numa estação de trem, graças a uma montagem dinâmica com vários planos curtos, vemos uma mulher entrando rapidamente em um dos vagões. A câmera se posiciona em suas costas e lemos em sua camisa “Entrega”, seguida de um número de telefone. Baseada em uma performance anterior, que parte da ideia “de entregar a dança como se fosse um produto em locais que você não espera receber” (MÜLLER, *in*: MÜLLER & VALENZUELA), *Fora de campo* utiliza uma premissa básica da linguagem cinematográfica, o fora de campo, como seu eixo narrativo. A proposta é uma videodança, em que a dança só vai aparecer no corpo do espectador (diegético e não diegético), ou seja, uma forma de desconstruir o binômio campo/contracampo, “estratégia de embarcar o espectador na ‘viagem imóvel’ típica da estética da transparência” (PARENTE, 2008, p. 39) do cinema hegemônico. Em relação à dança, *Fora de campo* inova ao se voltar para um público que está “fora de campo” da dança, pede dele a reconstrução do que aconteceu, propõe a “dança contemporânea como um lugar que não está ligado a uma especialização do corpo para uma obra artística enquanto algo a ser contemplado, mas algo para te levar a mobilizar questões, refletir” (MÜLLER, *in*: MÜLLER & VALENZUELA). Uma proposta simples e subversiva, de uma forma democraticamente generosa.

Na segunda classificação, podemos citar *Por onde os olhos não passam* (2003), da coreógrafa e intérprete Andrea Maciel e do diretor Paulo Mendel⁹. Aqui, a coreografia não existe sem os efeitos de edição. Há efeitos gráficos, em geral a imagem é “borrada”, fora de foco, com muita câmera na mão, movimentos rápidos e efeitos de velocidade. Tentamos ver os movimentos enérgicos e fugidios da intérprete, que começa a se desintegrar, ora como se estivesse se despedaçando em diversos *pixels*, ora se dividindo em pequenas janelas com temporalidades diferentes. O som também tem efeitos de edição e a música é eletrônica, contrastando com a paisagem natural. *Por onde os olhos não passam*, portanto, segue uma linhagem que atravessa a estética cinematográfica, mas é predominante na videoarte. A obra explora a espessura da imagem do vídeo e seus efeitos plásticos junto à dança, além de usar a linguagem audiovisual como coautora da coreografia à medida que esta intensifica as qualidades de movimento do corpo a um grau inatingível pelo corpo humano.

O terceiro nível semântico abarca obras como a argentina *Kiss me* (2002), da artista multimídia Andrea Racciatti, com imagem e pós-produção de Alejandro Areal Vélez. O cenário é um cubo vermelho com um homem nu em seu centro. Uma mulher, também nua, se aproxima e começa a investigar o homem, a olhá-lo de perto, de baixo, de cima, sentir seu cheiro, até que passa um batom vermelho e começa a beijá-lo. A composição plástica rigorosa cede espaço a uma montagem fragmentada, com cortes rápidos e descontínuos, em sintonia com o ritmo em que a mulher beija aquele corpo nu, deixando sua marca vermelha. Trata-se de uma videodança claramente “conceitual”, no terreno da performance, “mais uma arte de intervenção do que de fruição”, “uma ação consciente de questionamento através da arte. A performance propõe novas experiências perceptivas e questiona aspectos de nosso cotidiano, da comunicação e da cultura, com fins de mudança” (GONÇALVES, 2004, p. 90). *Kiss me* aborda a relação homem/mulher de uma maneira extremamente agressiva, sufocante.

Assim, a videodança começa a se definir como uma obra híbrida, fruto do diálogo entre a dança e o vídeo, com diferentes abordagens (cinematográfica,

videográfica e performática). Na verdade, cada uma das três filiações apontadas contém uma gama enorme de possibilidades de criação, além do possível atravessamento das três.

O objetivo deste artigo não é decretar limites para o conceito, longe disso; sempre haverá brechas não exploradas, criações inapreensíveis. O que pretendemos é compreender como está se dando a apropriação da estética cinematográfica por esse novo campo artístico, focando na primeira categoria que apontamos em consonância com MP – uma colaboração estreita entre coreógrafo e cineasta/videasta, originando obras que mantêm um fluxo narrativo contínuo, por meio de uma história ou tema. Não se trata de contar uma história simplesmente, mas de emanar uma história, comunicar emoções, transcender as ações. Como diz Alonso (2007, p. 50):

Muitos realizadores incorporam histórias ou fragmentos de histórias, multiplicando o potencial semântico das coreografias. Essa capacidade narrativa permite transcender a atratividade estritamente audiovisual da videodança e explorar seu potencial para encarnar história, explorar acontecimentos ou refletir sobre a realidade social, política ou cultural.

Um exemplo de videodança que segue o caminho descrito por Alonso é o média-metragem *The cost of living* (2004), de Lloyd Newson¹⁰, diretor da companhia britânica *DV8 Physical Theatre*. A narrativa apresenta Eddie e David, dois amigos *performers* de rua, desiludidos, no final do verão em uma cidade litorânea do norte da Inglaterra. Eddie é um brigão tagarela e David é um dançarino sem pernas, que não permite que a sociedade o subjogue. Os dois amigos andam pela cidade passando por situações inusitadas e muitas vezes desconcertantes, mas sempre com um discurso crítico por meio do corpo, da dança, da câmera e dos diálogos. A Companhia que defende a clareza para realizar questionamentos e despertar sentimentos na maior quantidade de

pessoas possível, consegue ser sucesso de crítica e de público. Dentre os quinze prêmios internacionais que *The cost of living* (uma produção para o *Channel 4 Television UK*) recebeu, encontra-se o de júri popular na Mostra Internacional de Filmes Dançando para a Câmera 2005, em Brasília.

Berenice (2000) é um exemplo de adaptação literária do conto homônimo de Edgar Allan Poe. A videodança dirigida por Eduardo Sanchez, com coreografia e dança de Nilaya, equilibrou os planos mais abertos com outros bem fechados, valorizando os movimentos pequenos, construiu cinematograficamente um cronotopo intimista e resguardou o caráter simbólico da dança. É uma produção do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, realizada em película, que mostra como o cinema, a dança e a literatura podem andar juntos, rendendo belos frutos.

A videodança *Assente* (2005), proposta do jovem Thiago Alixandre e realização do coletivo de dança *Quadra Pessoas e Idéias*, começa com a frase do propositor Thiago: “Corpo, um resultado da educação. Preciso ser literal e redundante”. Em menos de dez minutos de vídeo, vemos um corpo sendo aprisionado, enrijecido, contorcido, em locações dentro de uma escola que mais parece um reformatório – grades, trancas, carteiras de ferro, refeitório cimentado. O som também é muito bem explorado, quando Thiago dança em silêncio, sendo que esse silêncio é quebrado com os fortes ruídos de carteira sendo arrastada, tranca sendo fechada e campainha a tocar (frequente nas escolas atuais, que mais parecem sirenes terroristas dando o toque de recolher). Não há música, não há conforto, apenas o incômodo com o som, que nos faz doer os ouvidos e o corpo, que nos aflige a visão.

Um último exemplo é a produção da argentina *Dois ambientes* (2004), de Rodrigo Pardo e Guiye Fernández. A narrativa aborda os problemas de comunicação existentes em um relacionamento entre um casal e a dificuldade de se “enquadrar” no desejo do outro, adotando para isso várias estratégias simbólicas e elementos da linguagem audiovisual e da dança cênica de forma metafórica. Toda a narrativa

é desenvolvida sem diálogo, as cenas são todas coreografadas e com profunda pesquisa na gestualidade cotidiana. Percebe-se um perfeito domínio de ambas as linguagens na construção diegética, a partir de todos os materiais expressivos disponíveis: o corpo, a iluminação, os sons, a decupagem, o ritmo etc. E ainda se utilizam textos poéticos, de autoria de Lucía Bianco, e intertextualidade, com antigas séries televisivas de ação americanas. Um destaque dessa videodança é uma seqüência de tango, extremamente decupada, dentro de um limitado banheiro, onde o personagem principal se imagina dançando com uma exímia dançarina, evocando o extracotidiano de forma bastante divertida.

Alonso (2007) aponta que um elemento bastante frequente na videodança é o abandono da cena teatral, buscando relações com a natureza ou com espaços arquitetônicos. Mas, enquanto a produção europeia ou norte-americana procura grandes espaços para o desdobramento da dança, a produção latino-americana prefere os ambientes domésticos, íntimos, a tal ponto que a (re)incidência de banheiros nas videodanças salta aos olhos.

Quatro exemplos de como o cinema e a dança traduziram, com seus códigos específicos, a noção de narrativa em cada videodança, sabendo que aqui relacionamos narrativa a uma ideia central que permite o desenvolvimento da videodança, um eixo temático, uma organização das ações, e não uma estrutura clássica baseada na causalidade. Em *The cost of living*, temos uma decupagem formal, com a estabilidade do ponto de vista como propulsor da montagem, uma estética cinematográfica que integra a obra com o público, ampliando o alcance daquilo que se quer transmitir. A linguagem usada em *Berenice* resguarda e potencializa o caráter simbólico da dança e o estado emocional da literatura de Poe. *Assente* se utiliza dos códigos cinematográficos (principalmente a escolha dos planos, montagem, som e construção do espaço) junto ao corpo que fala, para construir e enfatizar o discurso sobre a educação. E *Dois ambientes* mistura estilos de cinema para desenvolver o tema subjetivo da relação do casal de forma ora engraçada, ora tensa, como *The cost of living*.

Em suma, trata-se de uma relação amorosa entre o cinema/vídeo e a dança, que pode gerar uma expressão artística equilibrada, criando uma imagem-dança que nem a dança e nem o filme podem fazer sozinhos. A videodança pode e deve utilizar a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para colocar em discussão quais funções queremos exercer com esse corpo contemporâneo e com a produção de imagens que dançam, ou seja, pode criar um contraponto com as imagens de massa, mas também é importante que não vire um gueto artístico, que não esqueça que arte também deve ser comunicação, troca, comunhão.

Referências bibliográficas

ALONSO, Rodrigo. "Videarte e videodança em uma (in)certa América Latina". In: BRUM, Leonel & CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco – v. 2: videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 44-50.

BELING, J. J. X. "O corpo como matéria de novas investigações: entrevista com Tamara Cubas". *A Notícia*, 27 nov. 2004. Disponível em: <http://www1.an.com.br/2004/nov/27/0ane.htm>. Acesso em: 3 mar. 2006.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. "Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação". *Logos 20 – Corpo, arte e comunicação*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 20, 2004, p. 74-93.

MP, Brisa. "Videodança a caminho". *Revista eletrônica Idança*. 21 jun. 2007. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/06/21/videodanca-a-caminho/4285/>. Acesso em: 22 nov. 2007.

MÜLLER, Claudia & VALENZUELA, Valéria. Entrevista das realizadoras no DVD da Mostra Rumos do Itaú Cultural, São Paulo.

PARENTE, André. "Cinema em contracampo". In: MACIEL, Katia (org.). *Cinema sim: narrativas e projeções: ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 36-47.

ROSINY, Claudia. "Videodança". In: BRUM, Leonel & CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco – v. 2: videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 18-33.

SPANGHERO, Maíra. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

VIEIRA, João Luiz. "Cinema e performance". In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 337-351.

-
1. Transformado em série televisiva da Rede Globo em 2008.
 2. No início do cinema, ainda não havia a profissão "cineasta", um campo artístico constituído que "desautorizasse" um "amador qualquer" de produzir e exibir suas experiências, como ocorreu durante muito tempo na história do cinema. Atualmente, com o vídeo digital rompendo as fronteiras midiáticas (perpassa o campo do cinema *mainstream*, do cinema experimental e da arte contemporânea em geral, graças à videarte, às videoinstalações, à videodança etc.) e com o estreitamento das fronteiras entre o público e o privado, de forma semelhante à passagem do século XIX para o XX, a produção e a exibição de experiências audiovisuais está na mão de todos que tiverem acesso a uma câmera digital e um computador com internet.
 3. Realizado pelo Grupo de Pesquisa Projetos e Estudos – PEC DAN, coordenado pela Profª Katya Gualter.
 4. Segundo a Cinemateca Francesa, Loïe Fuller fez sucesso entre os poetas simbolistas, com seu número *Serpentine Dance*, no *Folies Bergère*, em 1892.
 5. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ReDT7mXwimE>

6. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=jh_srK8jJqQ.
7. Alonso (2007, p. 48) chama a atenção para o fato de que a mera inscrição em vídeo praticamente não existe, considerando a diversidade de pontos de vista e a edição cada vez mais frequente em vídeos de espetáculos, enquanto algumas videodanças trabalham justamente com a reconstrução de coreografias de palco, quase sem "perturbá-las"..
8. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=AayDB7j5TDw>.
9. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TTI14adFbhk>.
10. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=itDRZlc7d8U>.



Cinema, televisão e outras mídias: interlocuções



História(s) do cinema, vista(s) pela televisão

Renato Luiz Pucci Jr. (UTP)

A série *Histoire(s) du cinéma* foi realizada por Godard entre 1988 e 1998, em quatro partes, cada uma com dois capítulos. A primeira parte foi veiculada simultaneamente em vários canais europeus de televisão; posteriormente a série inteira foi transmitida em circuitos mais restritos, inclusive no Brasil (em São Paulo, na TV Cultura). Como bem se percebeu à época, o título é evidentemente capcioso ou irônico, ao sugerir um didatismo que não existe, pois a série foi construída de modo a exigir conhecimento prévio da história do cinema. Quem já não o tiver, dificilmente terá um mínimo acréscimo de informação após assistir à série.¹

Trata-se de um olhar sobre o cinema, a partir do vídeo, suporte em que foram criados os capítulos. Philippe Dubois (2004, p. 311) escreveu que as *Histoire(s)* “englobam o próprio cinema, para tomá-lo por inteiro em todas as suas dimensões”. Exagero de Dubois, com certeza, pois muito ficou de fora, uma vez que, na série, quase se tem a impressão de que o cinema acabou em torno de 1965: não há uma palavra sobre cineastas como Scorsese, Kieslowski, Tarkovski, Almodóvar, Spielberg, Lucas, Woody Allen, Wenders, Lynch e inúmeros outros, e nenhuma imagem de seus filmes. De qualquer modo, há alusões a múltiplas histórias do cinema, que não são narradas de acordo com as expectativas do público televisivo habitual, da Europa ou daqui.

Para o senso comum cinefílico, que tem Godard como homem de cinema, talvez tenha parecido estranho que ele realizasse um programa de televisão com esse tema. Adivinha-se uma pergunta que deve ter sido formulada muitas vezes:

as *Histoire(s)* poderiam ter sido um filme? Este teria mais de quatro horas de duração, cerca de 260 minutos, provavelmente demais, porém Godard já havia realizado coisas mais estranhas em película.

Na crítica a questão se transforma obsessivamente em: “Por que em vídeo? Por que na TV?”. Essas questões têm em geral o pressuposto de que as *Histoire(s)* não poderiam ter sido feitas em película e exibidas nos cinemas. O mesmo Dubois (2004, p. 27, 115-116, 282) afirmou que “o vídeo é uma maneira de ser de Godard, um modo de respirar as imagens para refletir sobre o cinema”. E que, nas *Histoire(s)*, trata-se de “pensar o cinema por meio do vídeo”. Mais ainda: “segundo Godard, só em vídeo ver é pensar e pensar é ver” e “o vídeo não é tomado só como instrumento, mas também como forma de pensamento”.

Na edição de um colóquio argentino sobre as *Histoire(s)*, David Oubiña (2003, p. 20) disse, na mesma linha de Dubois, que “ver é a condição do pensar, mas também que o vídeo é o instrumento dessa reflexão e que o vídeo é o pensamento do cinema”...

No mesmo livro, Jorge La Ferla (*in*: OUBIÑA, 2003, p. 57-62) formulou a questão com todas as letras: “Por que utilizar o vídeo para fazer uma história do cinema?”. A resposta não é tão clara. Ele concluiu que as *Histoire(s)* são uma reflexão sobre os meios audiovisuais, a tecnologia e as linguagens, e que o vídeo é trabalhado como “uma forma de palimpsesto”, “impossível de fazer em celulóide”. La Ferla não fornece nenhuma explicação a respeito.

Em contraposição, ainda no mesmo livro, Rafael Filippelli (*in*: OUBIÑA, 2003, p. 65-67) afirma que “não há nada nas *Histoire(s)* que não se possa fazer por meio da técnica cinematográfica: todos os procedimentos utilizados são citações”: íris e intertítulos do cinema mudo, câmera lenta e acelerada do impressionismo francês dos anos 1920, montagem de atrações da vanguarda soviética, ações alternadas e paralelas do cinema clássico norte-americano, imagens congeladas, fusões, *fades*, sobreposições etc. Então por que fazer em vídeo? A resposta

dele não poderia ser mais direta: “Por que é mais rápido e barato do que em película”, resposta, digamos, com conseqüências filosóficas: empreende-se o uso potencializado de procedimentos cinematográficos para experimentação em vídeo, até que “deixam de funcionar como efeitos sensório-motores para se converter em uma forma de pensamento”. Há enfim uma convergência do mote “vídeo é forma de pensamento”.

Alguns críticos lembram que Godard tem um longo passado de ligação com a TV, mais exatamente desde o final dos anos 1960, quando recebeu encomendas de emissoras de vários países (Inglaterra, Alemanha, França) e realizou *British sounds*, *Pravda*, *Lotte in Italia* e *Vladimir et Rosa*, todos recusados pelas emissoras sob a alegação de “razões técnicas”. Na verdade, eram trabalhos com uma proposição estética e ideológica inviável para a televisão da época. Na década de 1970, houve mais realizações para a TV: *Numéro deux* (1976), *France tour détour deux enfants* (1978), que foram realmente exibidas. Esse período foi chamado “*Les années vidéo* (1975-1980)”, título de um capítulo de uma coletânea de textos de Godard (1991).

Ressalto outra linha de interpretação da carreira de Godard, inversa à interpretação cinefílica. Jean-Pierre Fargier (2007, p. 309-310) escreveu nos *Cahiers du Cinéma*, em 1990, que “Godard sempre fez TV com seu cinema”, que “os planos-sequências de Godard ao longo da carreira foram técnicas exploratórias que tentaram rivalizar com a filmagem sem interrupção da TV”, característica tida por alguns como específica deste último meio devido à transmissão ao vivo. Há críticos, como o já citado Jorge de la Ferla (*in*: OUBIÑA, 2003, p. 48-49), que declaram que o Godard mais importante é o da produção em vídeo.

Jean-Michel Frodon (2006, p. 101), também nos *Cahiers*, assinalou a fascinação sociológica de Godard pelo grande número de espectadores que não está nas salas de cinema, mas diante da TV. Esse crítico poderia ter-se apoiado num trecho de *Introdução à verdadeira história do cinema* (originalmente publicado em 1980), em que Godard (1989, p. 48, 136, 83) comentou o enorme

poder da televisão, meio pelo qual declara interesse, não só pelo perigo latente de todo mundo ter um aparelho e pode ver ao mesmo tempo uma programação idêntica, mas também porque nele se poderia ver tudo o que há de péssimo ou de bom. No mesmo livro, Godard lamentou ter sido acusado de fazer filmes para trinta ou duzentas pessoas, e disse que o direcionamento para públicos reduzidos ou imensos depende da proposta em jogo, ou seja, não de menosprezo ou supervalorização do grande número. Tanto que se perguntava: “Haverá algo em mim que possa interessar a quatro milhões de pessoas?”.

Pierre Sorlin (2005, p. 152) é apenas mais um dos que ainda apontam limitações da televisão devido ao público gigantesco e sem referências culturais e expressão comuns, tendo como resultado a aversão do meio ao novo e ao trabalho dos materiais. Note-se que esse tipo de acusação foi feito inúmeras vezes ao cinema no princípio do século XX, provocando reação dos que acreditavam no cinema como um meio de expressão artística. Quando a vanguarda e os modernistas se voltaram para a produção cinematográfica, tornou-se mais difícil desqualificar o cinema como um todo, como bem se sabe pelo que decorreu no século XX. É plausível pensar que um processo semelhante esteja ocorrendo com a TV, muito lentamente.

Assinalo, portanto, o enfrentamento das condições da televisão apontadas por Sorlin, sem que Godard tenha renunciado a valores modernistas que, há décadas, vêm alimentando seu trabalho. Pois as *Histoire(s)* constituem um trabalho intrincado, a operar com estruturas de agressão (na expressão de Noël Burch), recurso típico do modernismo. Para comprovar, basta citar a utilização simultânea e sem unidade óbvia dos canais audiovisuais disponíveis. É possível dizer que esse método não era novidade em Godard, pois um dos traços centrais de sua produção, desde o início dos anos 1960, é o uso de todos os registros possíveis: fluxo de consciência, paródia do musical americano, pesquisa sociológica, sempre por meio dos vários canais do cinema. Ocorre que nas *Histoire(s)* a radicalidade é maior. A seguir, uma descrição sumária de um segmento de pouco menos de quatro minutos do primeiro capítulo, “Toutes les histoires”:

Tempo	Campo visual	Som	Vozes
0:04:38	Godard à máquina de escrever elétrica, livros ao fundo, em PP movimentada-se um microfone semelhante ao dos interrogatórios de <i>Alphaville</i> . Surge o <i>lettering</i> : “ <i>Le cinema</i> ”	Ruídos da máquina. Música extradiegética de suspense. Batidas extradiegéticas de máquina, disparadas, quando Godard parece refletir.	<i>Over</i> (de Godard): “ <i>Histoire(s) du cinéma, chapitre 1</i> ”.
0:05:33	Fusão para plano de gângster disparando metralhadora, em PB, em câmera lenta. Permanece o <i>lettering</i> . Dois <i>frames</i> de filmes antigos, intercalados pela imagem do gângster e a metralhadora.	Permanece a música de suspense.	<i>Over</i> (de Godard): “ <i>Histoires du cinéma, avec un ‘s’</i> ”.
0:05:40	Godard à máquina de escrever. Tela negra.	Idem. Batidas extradiegéticas na máquina.	<i>Over</i> (de Godard): “ <i>Histoires du cinéma, avec un ‘s’</i> ”.
0:05:48	Godard à máquina de escrever.	Permanecem as batidas extradiegéticas na máquina e a música de suspense. Ruídos da máquina.	<i>Over</i> (de Godard): “ <i>Tout les histoires qui il y aurait, que il y aura et que il y aurait, que il y a eu</i> ”.
0:05:59	PPs de jovem espantada com olhos azuis, intercalados por telas brancas.		
0:06:00	Cena em PB de um carro consumido por labaredas. <i>Lettering</i> : “ <i>Le cinema substitue</i> ”. Cena de homem sentado à maneira da ioga, enquanto outro acorda no chão.	Música clássica, lenta.	

0:06:11	<p>Permanece o <i>lettering</i>: "<i>Le cinema substitue</i>".</p> <p>Fusão para Cyd Charisse num balcão de bar (cena dos gângsteres de <i>Band wagon</i>).</p> <p>Fusão para o plano anterior, que continua.</p> <p>Fusão para Cyd Charisse dançando em torno de Fred Astaire (<i>Band wagon</i>).</p> <p>Fusão para o plano anterior, que continua.</p> <p>Tela negra.</p>	Música clássica.	Diálogo de filme antigo, não sincronizado com as imagens que estão sendo exibidas.
0:06:39	<p>Cena da caçada aos coelhos de <i>A regra do jogo</i>.</p> <p>Cena de mulher japonesa num bosque (<i>Os amantes crucificados</i>).</p> <p>Continua a cena de <i>A regra do jogo</i>.</p> <p>Mulher japonesa cai no chão.</p> <p>Tela negra.</p> <p>Ela briga com um homem.</p> <p>Continua a cena de <i>A regra do jogo</i>.</p> <p><i>Lettering</i>: "<i>À notre regard</i>"</p>	Idem.	Idem.
0:06:56	<p>Cena de homem ensinando menino a nadar. Cena de <i>Inimigo público</i>, com homem de <i>smoking</i> e mulher com estola de pele, em PB.</p> <p><i>Lettering</i>: "<i>Un monde</i>".</p> <p>Cena do homem e do menino na água.</p> <p>Continua a cena de <i>Inimigo público</i>, em que surgem James Cagney e Jean Harlow, que dançam. Tela negra.</p>	Idem.	Idem.
0:07:15	<p>Cena de filme mudo com moça andando sozinha na rua, em PB. Tela negra.</p>	Idem.	Idem.

0:07:17	Cena de mulheres sentadas em homens que se fazem de cavalos de corrida. <i>Lettering</i> : "qui s'accorde".	Tiro.	Alarido.
0:07:21	Continua a cena da moça na rua (agora é possível identificar Lillian Gish, em <i>Lírio partido</i>). <i>Lettering</i> : "à nos – desirs". Continua a cena da corrida de mulheres sobre homens. Continua a cena com Lillian Gish.	Música clássica, lenta.	Vozes em francês de diferentes filmes antigos, sobrepostas.
0:07:36	Imagem dos cavaleiros teutônicos de <i>Alexander Nevski</i> , em <i>slow motion</i> . Cena do baile de <i>O leopardo</i> . Continua a cena de <i>Alexander Nevski</i> . Etc. Tela negra.	Idem.	Idem.
0:08:02	Godard em plano mais fechado que o primeiro do trecho, livros atrás. A sua imagem pisca com uma tela branca intercalada.	Ruídos ritmados da máquina. Música mais rápida.	
0:08:10	PP da mãe, de negro, de <i>Encouraçado Potemkin</i> , baleada nas escadarias de Odessa.	Silêncio súbito. Retorna a música.	

Esse trecho continua por mais dois minutos, no mesmo ritmo de edição, até dar lugar ao segmento destinado a Irving Thalberg. Já é suficiente, porém, para fornecer uma ideia da composição das *Histoire(s)*. Repare-se que a tabela acima está simplificada, porque cada coluna deveria ser subdividida em duas ou três, pois há múltiplos canais em jogo. Por exemplo, na coluna de Som há ruído ambiente, ruído extradiegético e trilha sonora. Na coluna Campo Visual, há imagens de Godard, cenas de filmes, *letterings*, por vezes tudo em sobreposição.

Como se não bastassem as infinitas referências a filmes antigos, há sobrepostos ou justapostos ao longo dos capítulos: pinturas, ruídos da máquina de escrever, voz-over de Godard, trilha sonora deslocada, textos sobrepostos etc.

David Bordwell (2006, p. 121-138) chamou de “continuidade intensificada” o sistema atual do cinema narrativo clássico, que não perde a coesão griffithiana (por isso, permanece clássico), mas a intensifica com a montagem hiperacelerada, a câmera na mão, o movimento constante, a mudança freqüente na distância focal das lentes. É o caso de *Batman – o cavaleiro das trevas* (Christopher Nolan, 2008), apenas para citar um filme recente. Em vista desse conceito, eu chamaria o processo compositivo das *Histoire(s)* de *descontinuidade intensificada*. Não que a descontinuidade fosse atenuada ou frouxa no cinema modernista de Godard, mas agora recursos eletrônicos facilitam uma radicalidade que, se em outros tempos não era impossível, criaria problemas de difícil solução. Tendo, portanto, a concordar com a explicação de Rafael Filippelli, acima indicada, sobre o uso do vídeo nas *Histoire(s)*.

No entanto, não é um caos. O método de composição não pode ser visto hoje como dos mais complexos, mesmo porque já fora utilizado ao menos desde o cinema experimental: o associacionismo. Não é, evidentemente, a forma do raciocínio lógico. A cada momento, o telespectador pode-se perguntar o que virá, sem ter a mínima segurança na resposta. São imprevisíveis as imagens, sons e textos que sobrevirão, mas o fio condutor pode ser reconhecido *a posteriori*. No início do segmento descrito na tabela, há sem dúvida a recorrência de cenas violentas intercaladas com imagens de gângsteres (*Inimigo público*, *Band wagon*), o que produz um elo de sentido.

Outro exemplo, colhido ao acaso na vastidão das *Histoire(s)*; no segundo capítulo, “Une histoire seule”, em cerca de um minuto e quinze segundos, tem-se: **1)** o *frame* de um homem carregado numa liteira, com o céu ao fundo, formado por nuvens e rasgos de azul; sobreposto, o *lettering* “*Le vent*”; **2)** tela negra, som de tempestade; **3)** Lilian Gish com roupa e cabelos esvoaçando, em *O vento* (Victor

Sjöström, 1928), *lettering* “– écrit sur du vent”; 4) mulher loira à beira de um rio, em cena de um filme de Douglas Sirk; *lettering* “*Written on the Wind*” (título do filme); *lettering* “*Gone With the Wind*”; 5) foto de Vivian Leigh, a estrela de *E o vento levou*. Que é sobreposta por imagens de *Sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, e por *frames* invertidos de um faroeste.

Em outras palavras, a associação linear do princípio do segmento é sucedida pelo recurso mais complexo da sobreposição de imagens, mas sem deixar de guardar relação com a linha que vinha se desenvolvendo: vento e paixão.

No trecho posterior: fogo, vela e o desfecho de *Duelo ao sol* (ou seja, a morte do casal de amantes, interpretados por Jennifer Jones e Gregory Peck). Em suma, passou-se do núcleo temático da turbulência do vento para o do fogo e da paixão, que também agita e queima.

Nenhuma associação é óbvia, ao contrário do que pode parecer pela minha descrição sumária, que omite elementos não tão diretamente ligados à linha desenvolvida. Há trechos das *Histoire(s)* que requerem perspicácia e enorme repertório cinematográfico para que se encontre o fio condutor. No entanto, o princípio geral de construção é o indicado: o associacionismo, explicitado numa fala de Godard dos últimos minutos do oitavo e último capítulo, “Les signes parmi nous”: “Uma imagem não é forte porque é brutal ou fantástica, mas porque a associação de idéias é distante. Distante e justa”. Essa citação² ecoa o ideal modernista de originalidade, que, se por um lado possibilitou a realização de obras extraordinárias, por outro cortou a comunicação com o público que não tinha repertório ou treinamento suficientes para acompanhar experiências mais ousadas. Wolfgang Iser (1999, p. 162-163, 169) já apontava a crescente desorientação do leitor em face da complexidade dos textos modernos, de Conrad a Joyce, pois não conseguia normalizar o que lia, ou seja, produzir uma avaliação uniforme dos acontecimentos, uma atitude consistente quanto às posições no texto ou uma história que daria um determinado significado à interação dos protagonistas. Por consequência, o texto perdia sentido ou se tornava abstruso.

Ao que se pode acrescentar que o mesmo aconteceu com espectadores diante do cinema moderno, de Welles ao último Godard.

A adesão de Godard ao princípio da associação entre ideias distantes e justas poderia significar a rejeição de uma mídia de alcance planetário, mas evidentemente não é o caso. É verdade que nas *Histoire(s)* há alusões negativas como: “A TV reduziu o cinema ao tamanho do Pequeno Polegar” (ao citar Moisés abrindo o Mar Vermelho, o que é pertinente pela perda visual da cena na televisão) e “filmes vistos na TV não são nem mesmo cópias de reproduções”. Ainda assim as *Histoire(s)* concretizam um incontestável ato afirmativo, em sintonia com teorias que sustentam que a mídia é hoje um meio ambiente total, o que torna impossível sua negação autônoma, proposta, por exemplo, da Escola de Frankfurt.

De novo Pierre Sorlin (2005, p. 8), por sinal destoando um pouco da citação anterior: “É impossível ignorar hoje o desafio da TV e lhe atribuir apenas o consumo desatento”. O que estariam fazendo Godard, além de Peter Greenaway, Samuel Beckett e outros artistas modernistas que se voltaram para a televisão, caso pressupusessem que seriam assistidos com a atenção fugaz definida pelo modelo teórico vigente até há pouco tempo?

A televisão é instrumentalizada a partir de seu interior. Não que o modernismo seja a única forma de realizar esse objetivo. Existe, não de hoje, uma opção intermediária, chamada de pós-modernista e que pode ser exemplificada no Brasil com os programas de Guel Arraes, a partir de *Armação ilimitada*. Cito Arraes não para equipará-lo a Godard, o que não faria sentido, mas, em primeiro lugar, porque Arraes teve influência do primeiro Godard, aquele de *Uma mulher é uma mulher*, filme de 1961, que combinava paródia lúdica pós-modernista, recursos modernistas de distanciamento e, paradoxalmente, a busca da comunicação com o grande público (PUCCI Jr., 2006, p. 378-384). Em segundo lugar, menciono Arraes também para contrastar a via pós-modernista com a das *Histoire(s) du cinéma*, em que Godard não realiza o procedimento mais típico do pós-modernismo, isto é, a alternância em alta frequência entre naturalismo e antinaturalismo, ou

seja, entre parecer real de acordo com as normas do estilo narrativo clássico e não parecer real. Nas *Histoire(s)*, nunca se estabiliza a narração, como o senso comum supõe que deva acontecer com uma representação fiel do mundo. Se não é em todos os momentos que a exploração dos múltiplos canais se efetua com a radicalidade do primeiro trecho mencionado, jamais se chega próximo do que seria um documentário convencional.³

Por outro lado, a penetração na TV mundial de um programa modernista dificilmente poderia realizar-se sem um mínimo de preocupação com o público. As *Histoire(s)* não foram concebidas para um público de trinta ou duzentas pessoas. O seu próprio objeto, o cinema, constitui uma fonte inesgotável de pontes para o repertório de um público nada desprezível. Nesse ponto, não posso concordar com os que afirmam que os fragmentos fílmicos que aparecem nas *Histoire(s)* estão desnarrativizados, mortos, o que geraria um aspecto mórbido de passeio num cemitério (MANEVY, 2004, p. 217)⁴. Ora, talvez não haja um único telespectador no planeta capaz de, sem um guia à mão, reconhecer, à primeira vista, todas as citações; entretanto, a profusão de referências é tão grande que se pode dizer, sem muito risco, que um número considerável de pessoas é capaz de reconhecer aqui e ali elementos de *Encouraçado Potemkin*, *Metrópolis*, *Branca de Neve*, *A roda da fortuna*, *Psicose*, *Um corpo que cai*, *Ladrões de bicicleta*, *Rastros de ódio*, *Alphaville*, *O homem errado*, *O gordo e o magro* etc.

Além do mais, segmentos como o do final de *Duelo ao sol*, que é mostrado várias vezes, em câmera lenta, com a personagem de Jennifer Jones se arrastando ferida para o corpo do seu amado, talvez até seja entendido, por quem desconhece o filme, como uma micronarrativa, com começo, meio e fim, nessa ordem.

É certo que as *Histoire(s)* combinam essas referências com uma extraordinária profusão de citações de pinturas, livros e filosofia, assim como de referências a fatos históricos. No entanto, as citações de pinturas, da forma como foram feitas, não deve causar o estranhamento que provocavam em outros tempos, uma vez que aquelas telas, como *Guernica*, são infinitamente

reproduzidas na mídia contemporânea. Fatos históricos, como a Segunda Guerra Mundial, são também de conhecimento público (inclusive graças ao cinema). E não são apresentados de forma que fiquem irreconhecíveis.

Portanto, apesar da descontinuidade intensificada e da veia modernista, a série é provavelmente apreciável por um público maior do que o de uma paróquia.

Poderia não ser assim. Até hoje, Godard é citado como exemplo de modernista hermético, como num livro recente de Noël Burch, (2007)⁵. Em outras palavras, as *Histoire(s) du cinéma* poderiam ter sido feitas no espírito de realizações que torturam o público, mesmo aquele mais esclarecido, cinéfilo, com certa formação cultural. Bastaria que se eliminassem as pontes de comunicação, que as estruturas de agressão não fossem contrabalançadas pela dinâmica do programa (a que, na verdade, o espectador comum está habituado), por seu tom afetuoso para com o cinema, às vezes lírico (em especial no último capítulo) e pela alusão a uma história bastante divulgada, tanto do cinema, como das artes e do século XX.

Se, como diz Burch, o Alto Modernismo é a arte oficial na França desde Pompidou (ou seja, desde o final dos anos 1960), com todas as consequências elitistas que daí advêm, então as *Histoire(s) du cinéma* fogem ao padrão e mostram que o modernismo, esse ideal que já ultrapassa um século de existência, pode ser nuançado a ponto de ser assistido na televisão.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Londres-Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2006.

BURCH, Noël. *De la beauté des latrines: pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Paris: L'Harmattan, 2007.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARGIER, Jean-Paul. "Le théâtre de l'instant". In: JOUSSE, Thierry (org.). *Le goût de la télévision: anthologie des Cahiers du Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

GODARD, Jean-Luc. *Godard: des années Mao aux années 80*. Paris: Flammarion, 1991.

_____. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.

MACCABE, Colin. *Godard: a portrait of the artist at seventy*. Nova York: Faber and Faber, 2003.

MANEVY, Ranulfo Alfredo. *Jean-Luc Godard e o cinema clássico americano de Acossado a Made in USA*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

OUBIÑA, David. (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine – Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

PUCCI Jr., Renato Luiz. "De Godard para Guel Arraes: o cinema moderno como matriz para a TV pós-moderna?". In: MACHADO JR., Rubens et alii. *Estudos de Cinema – Socine VII*. São Paulo: Annablume-Socine, 2006, p. 377-384.

SORLIN, Pierre. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 2005.

-
1. Eis os títulos dos capítulos: 1A) Toutes les histoires; 1B) Une histoire seule ; 2A) Seul le cinéma ; 2B) Fatale Beauté; 3A) La monnaie du absolu; 3B) Une vague nouvelle ; 4A) Le contrôle de l'univers; 4B) Les signes parmi nous.
 2. De *Le gant de crin*, de Pierre Reverdy, segundo MacCabe (2003, p. 314).
 3. Penso que as *Histoire(s)* podem ser chamadas de documentário, poético no caso, segundo a aceção de Bill Nichols (2005).
 4. A bem da verdade, é preciso ressaltar que essa descrição das *Histoire(s) du cinéma* está numa tese em tom laudatório para com a obra de Godard, inclusive a série em questão.
 5. Diga-se, de passagem, que *De la beauté des latrines: pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs* se abre com um *mea culpa* de Burch (2007, p. 10), que, em outros tempos, foi o grande defensor do vanguardismo cinematográfico. Ele confessa que mentia aos seus alunos quando dizia sentir prazer estético ao assistir a filmes de vanguarda que achava insuportáveis: "descobrir, numa tarde de junho, que os filmes de Straub/Huillet me entediavam e que sempre me haviam entediado, não importa o que eu tivesse tido a meus alunos". Em suma, elogiava-os em vista da "causa".

Conta-me como foi: a ficção histórica e o serviço público de televisão em Portugal¹

Gabriela Borges (Universidade do Algarve)

Introdução

Este texto discute a produção de programas ficcionais de qualidade no mercado audiovisual português e concentra-se na análise de aspectos narrativos e históricos que estão a ser explorados na série televisiva *Conta-me como foi* (2007), cuja segunda temporada está a ser exibida no canal de serviço público RTP1 (Rádio e Televisão de Portugal 1).

Os programas ficcionais de carácter histórico têm sido produzidos pelos canais de serviço público europeus há vários anos, principalmente pela rede de televisão pública britânica BBC e pelo Channel 4, que promoveu, nos anos 1990, uma convergência entre a chamada televisão de qualidade e o cinema de arte.

Desde os anos 1980, o serviço público de televisão português, nomeadamente o canal RTP1², apresenta uma contínua produção de adaptações de textos literários e de telenovelas, tendo sido responsável pelo maior volume de produção nacional do mercado audiovisual português até os anos 1990. A primeira novela a ser exibida foi *Gabriela*, no ano de 1977.

Nos anos 1990, com a abertura do mercado e a entrada dos canais privados SIC (Sociedade Independente de Televisão) e TVI (Televisão Independente),

houve uma mudança no panorama televisivo e, principalmente, de produção e transmissão de programas de ficção. Em 1994, a SIC assinou um contrato de exclusividade para a exibição das telenovelas da TV Globo (que eram anteriormente exibidas pelo canal público) e manteve, assim, a liderança do mercado até 1999. Por sinal, a Globo detém 15% do capital desse canal. Com isso, o mercado foi dividido praticamente entre a RTP e a SIC durante a década de 1990. No entanto, durante esse período, o canal público começa a apresentar sérios problemas financeiros e o governo resolve empreender uma primeira reestruturação do setor público de televisão, criando a empresa autônoma Formas e Conteúdos, subsidiada em 30% pelo Estado, com o objetivo de assegurar a produção de conteúdos, principalmente de ficção.

No final da década de 1990, surgem também duas organizações, a Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual (1997) e a Plataforma do Audiovisual, a fim de fomentar a produção de conteúdos em português. Nesse sentido, a SIC, por meio da SIC Filmes Lda., assina um protocolo com o Ministério da Cultura/ ICAM para cofinanciar trinta telefilmes nos três anos seguintes.

Ferin e Burnay (s.d., p. 3) assinalam que

em 2000, diversos factores importantes alteram o mercado, tais como, a crise da nova economia, na qual o grupo proprietário da SIC tinha investido grande parte dos lucros arrecadados com o canal; a compra da TVI, até aí na posse maioritária da Igreja Católica, pelo grupo Media Capital; o início da crise financeira do Estado português, que obrigou a uma contenção de gastos na gestão da RTP. Foi então que a nova direção da TVI introduziu um novo conceito de televisão, apostando numa programação diversificada baseada na produção de séries e telenovelas nacionais (oscilando entre formatos importados e originais) e em *reality shows* como o Big Brother.

Nesse cenário, o canal público estava passando por sérias reestruturações, inclusive com a entrega do segundo canal para entidades da sociedade civil, e

os dois canais privados entram numa guerra acirrada pela audiência e pela captação de recursos publicitários, apostando principalmente em programas de ficção. No entanto, a parceria com o setor cinematográfico não se mostra muito significativa. A maioria dos filmes produzidos são dedicados à exibição cinematográfica e não necessariamente são exibidos na televisão. Mesmo assim, a RTP ainda assina um protocolo com o ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, atual ICA) para a produção de longas-metragens, curtas-metragens, ficção, documentários e animação.

Em 2003, a ficção foi o gênero com o maior número de horas de emissão nos canais privados, enquanto nos canais públicos predominaram os programas de informação. Em 2004, os programas de ficção representaram quase 24% da emissão total dos quatro canais abertos e cerca de 31% da audiência³. Nesse ano, assinala-se ainda o acordo assinado entre o Governo e a Portugal Telecom Multimédia para a criação do Fundo de Investimento para o Fomento e Desenvolvimento das Artes Cinematográficas e do Audiovisual, aberto a todas as entidades e empresas privadas, com o objetivo de aumentar e melhorar a oferta e o valor potencial das produções cinematográficas, audiovisual e multimídia.

Nesse contexto, a produção da série *Conta-me como foi* levanta uma série de questões bastante pertinentes em relação ao funcionamento do mercado audiovisual do país. Entre estas, destaca-se a importância do papel a ser desempenhado pelo serviço público de televisão, no sentido de informar, bem como discutir, o *modus vivendi* de um período da história recente do país ainda pouco explorado audiovisualmente.

Análise da série

Em 2007, *Conta-me como foi* foi eleita como a melhor série exibida pela RTP na opinião da Associação dos Telespectadores. Com um *share* de audiência que variou entre 18 e 24% nas duas primeiras temporadas, o que significa mais de 750.000 telespectadores por episódio.

A análise dos aspectos narrativos e históricos da série *Conta-me como foi* será realizada a partir de três aspectos distintos e complementares: em primeiro lugar, será discutido o modo a partir do qual as características principais do gênero, a ficção histórica, são articuladas com uma narrativa naturalista, realista e intertextual. Em segundo lugar, será abordada a função pedagógica da televisão, no sentido em que contribui para a reflexão sobre um período importante e ainda pouco explorado audiovisualmente da história portuguesa. E, em terceiro lugar, pretende-se promover o debate sobre o que o filósofo José Gil, no seu livro *Portugal, hoje: o medo de existir*, afirma ser o país da não inscrição.

Sinopse

A série tem lugar num bairro de classe média baixa de Lisboa, no ano de 1968, período em que Portugal passa por profundas mudanças, as quais antecedem o fim da ditadura salazarista em 1974. Foi um período denominado Primavera Marcelista, em que Marcelo Caetano estava no cargo de Primeiro-ministro sucedendo ao ditador António Oliveira Salazar.

A história da família Lopes é narrada através da lembrança do filho mais novo, Carlos, que, em 1968, tinha oito anos e que, no momento em que narra a história, tem trinta e oito anos.

Os personagens

A família é composta pelo pai, pela mãe, pelos três filhos e a avó. O pai, António Lopes (representado por Miguel Guilherme), é funcionário público e trabalha no Ministério das Finanças, tem um emprego fixo mas o seu salário é curto, o que o obriga a ter um segundo emprego numa tipografia, o que é proibido por lei. A mãe, Margarida Lopes (representada por Rita Blanco), é doméstica e faz

trabalhos de costura em casa, com a ajuda da sua mãe, D^a Hermínia, ajudando assim no orçamento familiar. Ela abrirá a primeira loja de “pronto a vestir” (ateliê) do bairro. A filha mais velha, Isabel Lopes (representada por Rita Brütt), tem vinte anos e é cabeleireira. Não estudou, mas aspira a fazer teatro. Suas atitudes mostram que balança entre o conservadorismo do papel social da mulher da época e a ambição de se tornar independente e de conhecer melhor o mundo e a vida. O filho do meio, Toni Lopes (representado por Fernando Pires), tem dezoito anos e acabou de entrar para a faculdade de Direito, onde tem contato com a resistência à ditadura, ao se apaixonar pela primeira vez, e acaba sendo preso. O filho mais novo, Carlos Lopes (representado por Luís Ganito), é o narrador da história e tem oito anos. É irrequieto e inventivo, um líder de brincadeiras, cheio de ideias e de espírito de iniciativa.

O enredo é desenvolvido a partir das ações das personagens centrais da série entremeadas pela narração de Carlos. As cenas narradas por Carlos se passam na escola, em casa, no quiosque do seu Camões, no café do Fanán e num carro abandonado em que Carlos brinca com os seus dois amigos fiéis e inseparáveis, o Luís e o Marinho. O seu discurso evidencia as contradições da vida dos adultos (os seus familiares, os habitantes do seu bairro e os seus professores), assim como as mudanças no seu modo de vida, das quais ele ainda não tinha consciência. Outras cenas não são narradas por Carlos e se passam no trabalho do pai, na universidade, nos ensaios de teatro de que sua irmã participa na Igreja e na loja da mãe. Essas cenas são intercaladas na história e a narração de Carlos aparece apenas como consequência, ou seja, como ele sabe que os seus familiares estão envolvidos nessas outras atividades, algumas vezes as comenta como reflexo da sua observação do comportamento dos seus familiares em casa.

Num segundo plano, a série relata os valores sociais, os tabus e o modo de vida da época, bem como a censura e os contornos políticos dos relacionamentos sociais, econômicos e profissionais. Em termos de ideologia, durante a ditadura salazarista, os portugueses deviam ser vistos como pobres, honestos

e trabalhadores. O Estado e a Igreja Católica ensinavam um só ponto de vista, contido num manual único de ensino escolar. A sociedade era fechada, não havia muitos estrangeiros, praticava-se apenas a religião católica, os partidos estavam proibidos e falava-se apenas a língua portuguesa. A polícia secreta, denominada PIDE, controlava desde as cartas enviadas pelos correios até a imprensa, a televisão, o cinema e o teatro, censurando os diálogos que eram considerados inapropriados nesses diversos modos de expressão. Com isso, a vigilância fazia parte do cotidiano das pessoas. Poucas mulheres trabalhavam, as professoras estavam proibidas de usar maquiagem e, tal como as enfermeiras, necessitavam de autorização do governo para se casarem. As aeromoças, por sua vez, não podiam se casar. Os namorados que se beijassem na rua recebiam multas. Não havia muita manifestação pública de afeto. Os sentimentos eram socialmente reprováveis, sendo que o divórcio era uma das principais interdições nesse terreno. Os empregos públicos dependiam de certificados de bom comportamento passados pelos Governadores civis em que se afirmava: “declaro por minha honra que estou integrado na ordem social estabelecida pela constituição política de 1933 com activo repúdio do comunismo e de todas as ideias subversivas”.

Até os anos 1960, vivia-se com muito medo. Foi quando as coisas começaram a mudar, devido ao grande crescimento econômico, aos empregos gerados nas cidades e ao consumo de massa. Os estrangeiros começaram a visitar o país trazendo novos comportamentos, as mulheres começaram a trabalhar, as classes médias quiseram dar mais educação aos seus filhos. Começou a haver mais consumo e mais lazer. Muitos portugueses emigraram para o exterior e outros tantos voltaram da África após a guerra da descolonização.

Nesse contexto, a série retrata a vida pacata de uma família (que não era nem de direita, nem de esquerda), durante um período em que muitas coisas estavam mudando na sociedade, mas as quais ainda afetavam as famílias de modo periférico. A família Lopes nunca se atrevia a falar o que quer que fosse da ditadura. A maioria das pessoas vivia com tanto medo naquela época que, mesmo que não concordassem com o sistema, nunca falavam a respeito.

Por exemplo, Toni, um dos filhos do casal, entra para a universidade e, ao se apaixonar por uma moça, se envolve com os movimentos de resistência à ditadura. Ele era pouco politizado e não tinha ainda despertado a atenção para esse problema, mas com a influência dos colegas, se envolve e acaba sendo preso, para desgosto da família, que nunca tocava no assunto da ditadura em casa.

Numa outra cena que analisei, um dos colegas de António, o pai, lhe pede para guardar um pacote, que este descobre conter panfletos contra a ditadura. A cena, apesar de um tanto tensa, acaba sendo cômica porque António descobre o conteúdo do pacote e quer se livrar dele, mas não sabe como. O medo é tamanho que ele não consegue raciocinar direito, tentando de diversas formas jogar o pacote no lixo. Como não consegue, porque um policial se aproxima, resolve deixá-lo guardado debaixo do tanque na laje em cima da sua casa. O que acontece é que venta muito à noite, de modo que o pacote se abre e todos os panfletos que diziam “Abaixo a Ditadura” se espalham pelas ruas do bairro. Com isso, eles acabam agindo contra o sistema mesmo sem querer.

A vida pacata da família e dos habitantes do bairro é retratada de forma naturalista e bastante linear, na busca de uma melhor caracterização da vida da época. Os homens trabalhavam e se encontravam no café no final da tarde, as mulheres trabalhavam em casa e ficavam nas janelas a comentar as novidades do bairro, as crianças permaneciam na escola. A família Lopes (apesar de ser de classe média baixa), conseguiu algum sucesso social, pois comprou uma televisão e uma máquina de lavar roupa, mas o grande sonho ainda continuava a ser a compra de um carro. A filha foi a Londres para conhecer a metrópole e o filho entrou para a universidade, para o orgulho do pai. Ao ser retratada nos anos 1960, a série prima pela reconstituição dos decorados e dos figurinos, que dão credibilidade e verossimilitude ao enredo.

A série faz uso ainda de imagens do arquivo da RTP, inserindo na narrativa os programas e os anúncios publicitários exibidos na emissora estatal nos anos 1960. As imagens de arquivo dialogam com as cenas da série de tal modo que

podemos afirmar que estas desempenham um papel metalinguístico na narrativa, porque a narrativa da série se imbrica e dialoga com a narrativa das emissões das imagens do passado histórico e audiovisual do país, criando uma nova produção de sentido que é contemporânea e recontextualiza o modo de vida de uma época.

A inscrição da memória

Nesse sentido, gostaria de ressaltar um último aspecto que está relacionado com o papel do serviço público de televisão, com o intuito de contribuir para o resgate do passado histórico, a inscrição da memória e a afirmação da identidade de uma nação. Na obra *Portugal, hoje. O medo de existir*, o filósofo e professor da Universidade Nova de Lisboa, José Gil, tece uma severa crítica à sociedade portuguesa contemporânea quanto ao que denomina ser uma falta de inscrição dos cidadãos no sentido de agirem e atuarem efetivamente sobre os destinos do seu país.

Com a frase “Em Portugal, nada acontece”, José Gil (2005, p. 15) afirma que se nada acontece quer dizer que nada se inscreve, seja na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico. Um dos pontos nevrálgicos da não inscrição, na opinião do filósofo, encontra-se na denominada Revolução de 25 de Abril, que se recusou a inscrever no real os quarenta e oito anos de autoritarismo salazarista. Ou seja, a dita revolução ocorreu, mas não houve uma mudança no modo de vida e no modo de pensar e perceber as relações sociais. O mesmo já havia acontecido com a queda do antigo regime. Não houve julgamentos, nem dos responsáveis da PIDE, nem dos responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, “um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora e humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação ‘afirmativa’ da Revolução pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro”. Dessa forma, o autor chama a atenção para o fato de que todos os crimes, assim como a guerra colonial e a

cultura do medo e da pequenez medíocre engendradas pelo salazarismo, se apagaram das consciências e da vida das pessoas. Quer dizer, no fundo não se apagaram, porque continuam de certa forma reprimindo a inscrição e a atuação dos cidadãos na sociedade.

Outro aspecto que o autor ressalta está relacionado com a criação e a existência de um espaço público de troca e discussão de ideias. Na época do salazarismo, o espaço público foi reduzido ao mínimo, tendo desaparecido com a censura e a supressão da liberdade de expressão e de associação. O clima de anestesia gerado nesse período continua a persistir. O autor indaga como funciona o espaço público em Portugal trinta anos depois do estabelecimento da democracia e constata que o país continua a não ter esse espaço aberto de discussão e troca de ideias, que é essencial para que a liberdade e a criação circulem no campo social. Nem mesmo na televisão.

Nesse sentido, por exemplo, não há debate político. Os debates presenciados na mídia limitam-se às trocas de opiniões e de argumentos entre políticos, sempre de um partido, ou de comentaristas, os pretensos formadores de opinião que dialogam entre si. Além disso, muitos políticos são também comentadores, ou seja, fazem o discurso e o metadiscurso. Em outros campos, como nas artes e na literatura, acontece o mesmo, não há espaço público de troca de opiniões, os artistas, os críticos e os acadêmicos vivem nos seus casulos e não dialogam de forma mais ampla, por meio, por exemplo, de publicações, exposições e conferências.

Se, por um lado, a televisão e a imprensa estão abertas ao país e ao mundo, por outro, filtram tudo o que transmitem pela sua especificidade enquanto meios de comunicação. A função da mídia consiste em

abrir o espaço da comunicação social, que difere do espaço público, mas nem mesmo nesse nível se edificou um sistema que desse voz aos “sujeitos coletivos da enunciação”, sempre

enquadrados [...] em fórmulas expressivas de representação que pervertem o que deveria ser [...] um fórum em que os cidadãos pudessem discutir problemas, levantarem questões, pensar e agir sobre a sua sociedade. (GIL, 2005, p. 33).

Com isso, a própria mídia contribui para essa situação geral da não inscrição. O autor defende que, pela sua aparência de espaço público, o espaço midiático dá-se como anônimo, ou melhor, como uma realidade anônima, uma espécie de elemento pertencente ao aparelho de Estado, como os tribunais e as escolas. Sendo assim, como pertence a todos e a ninguém, a mídia não promove nem a participação nem a discussão.

Por outro lado, a mídia deveria ser um dispositivo essencial do poder público dos cidadãos e, neste sentido, deveria diferir dos aparelhos do Estado. Na opinião de José Gil, a televisão, a rádio e a imprensa têm vocação para construir o real cotidiano das comunicações concretas, não apenas das “notícias”.

Nesse sentido, a série *Conta-me como foi* pode ser vista como uma contribuição da própria mídia para repensar um período importante da história do país, ao resgatá-la e recontá-la audiovisualmente, por meio das imagens de arquivo. Mas não só. Considerando que as narrativas ficcionais promovem um espécie de laço social entre as pessoas (como argumenta Dominique Wolton), no sentido em que fazem parte das conversas do dia a dia e geram um certo hábito no público de seguir e comentar a história que está sendo contada, essa série discute as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais do país nos últimos quarenta anos e contribui, à sua maneira, e pontualmente, para que as mentalidades mudem e para que se saia da inércia da não inscrição.

Gil (2005, p. 55) afirma que

conversar, dialogar são maneiras de construir um plano de inscrição de falas e pensamentos. Por vocação interna a fala

inscreve o espaço público e, enquanto tal, ela é, por si só, uma pré-inscrição (como expressão de um afecto, de uma obra, de um pensamento). O plano da inscrição das falas constrói-se como plano de forças com uma independência própria: só a partir da sua existência a conversa pode desenvolver-se, fluir sem esforço, como que movida por uma mola interior.

Ao gerar, potencialmente, o debate a respeito de uma época e de um modo de vida, a série retrata

sem espírito saudosista, sem abordagens moralistas, sem juízos de valor, sem tomar partido por nenhum lado da história, sem aspirações documentalistas; com a ambição de entreter, com a vontade de mostrar e dar a conhecer o passado, com a certeza de ser uma oportunidade descontraída de recordar, rever e reviver um tempo que faz parte da história pessoal de milhões de portugueses⁴.

Sendo assim, podemos considerar que a televisão pública cumpre um papel essencial não apenas de resgate de um modo de vida, mas também de inscrição; não apenas do passado mas que tem, também, repercussões no presente. Quiçá a produção e a exibição de programas como esse, que recriam e repensam o passado histórico do país, não possam contribuir para que as pessoas, por meio do entretenimento e de uma narrativa linear e, até mesmo, leve, tenham um outro olhar sobre o passado e também comecem a atuar no sentido em que José Gil reivindica a inscrição.

Referências bibliográficas

BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: Edusp, 2002.

FERNANDES, Ana Paula. *Televisão do público. Um estudo sobre a realidade portuguesa (1993-1997)*. Coimbra: Minerva, 2001.

FERIN, Isabel & BURNAY, Catarina. *Ficção televisiva em Portugal: 2000-2005*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 20 set. 2008.

GIL, José. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

NELSON, Robin. *TV drama in transition. Forms, values and cultural change*. Londres: MacMillan Press, 1999.

THORNHAM, Sue & PURVIS, Tony. *Television drama. Theories and identities*. Londres: Palgrave & MacMillan, 2005.

-
1. Pesquisa financiada com bolsa de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ministério de Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Portugal.
 2. Os atuais canais abertos da televisão portuguesa são: RTP1, RTP2, RTP Madeira, RTP Açores, de serviço público, e os canais comerciais SIC e TVI; os canais por cabo são: RTP Internacional, RTP África, RTP Notícias e RTP Memória, públicos, e SIC Mulher, SIC Notícias, SIC Comédia e SIC Radical.
 3. MediaMonitor, Marktest.com, 18 de janeiro de 2005.
 4. Disponível em: www.rtp.pt/wportal/sites/tv/conta_me/index.php. Acesso em: 14 mar. 2009.

***Lost* e a ficção televisiva transmídia**

Afonso de Albuquerque (UFF)

No dia 22 de setembro de 2004, o voo 815, da Oceanic Airlines, terminou de forma inesperada quando o avião, procedente de Sidney, na Austrália, se despedaçou sobre uma remota ilha do Pacífico. Apesar da violência do acidente – o avião se partiu em dois pedaços ainda no ar –, um grupo de passageiros conseguiu sobreviver e se organizou para esperar um resgate. Em vão. Dessa forma, teve início *Lost*, uma das séries de televisão mais marcantes de todos os tempos. Nos episódios que se seguiram, a trama não cessou de ganhar complexidade. Os espectadores foram apresentados ao passado – quase sempre sombrio – dos personagens principais. Vieram a saber que um outro grupo de passageiros também sobrevivera à queda em uma outra parte da ilha. Descobriram indícios de uma ocupação humana anterior, inicialmente na forma de complexas e misteriosas construções e, em seguida, pelo do contato com um grupo hostil – os “Outros”. Depararam-se com fenômenos aparentemente inexplicáveis, como a presença de ursos polares em uma ilha tropical, por exemplo. Pouco a pouco, foram descobrindo pistas – um cabo submarino aqui, uma escotilha acolá, uma segunda ilha, um submarino... – que exploraram junto com os personagens. E o fizeram por meio de uma narrativa bastante complexa, que se vale recorrentemente de *flashbacks* e, a partir do final da terceira temporada, de *flashforwards*. O que, certamente não acontece por acaso, dado que, a partir da quarta temporada, as viagens no tempo assumem um papel central na trama.

A história de *Lost* e os recursos narrativos utilizados para contá-la são suficientemente interessantes em si mesmos, para merecer uma análise sistemática.

Meu trabalho, porém, pretende considerar essas questões a partir de um ângulo muito específico, à luz da mutação por que passa a televisão – e a produção audiovisual, de modo geral – em um contexto de crescente convergência, tecnológica e de linguagens, com outros meios de comunicação. Dito de outro modo, trata-se de discutir *Lost* como um exemplo particularmente marcante de ficção transmidiática (EVANS, 2008; PERRYMAN, 2008).

A ficção seriada constitui um gênero-padrão da programação televisiva que, contudo, se desenvolveu segundo diferentes fórmulas em diferentes países. No Brasil, como, de resto, em toda a América Latina, a telenovela constitui o formato canônico da ficção televisiva, transmitida em um regime de exibição diária durante um longo período. As séries americanas desenvolveram formatos diferentes, tanto no que diz respeito à narrativa quanto ao seu regime temporal, estruturado em torno de temporadas, geralmente com um pouco mais de vinte episódios anuais.

Nos últimos anos, as séries – no passado, detratadas como “enlatados” de má qualidade – ganharam um considerável apuro no que diz respeito à narrativa e aos recursos técnicos utilizados. Essa transformação tem muito a ver com mudanças mais amplas no âmbito da própria televisão, tanto como “tecnologia” quanto como “forma cultural” (WILLIAMS, 1990). A multiplicação de canais pagos, com a transmissão por cabo ou via satélite, estimulou o surgimento de produtos diferenciados de televisão, tais como a série *Família Soprano (The Sopranos)*, analisada por Newcomb (2007). Por outro lado, o DVD propiciou às emissoras de televisão a oportunidade de explorar novos mercados, com os pacotes de séries. Finalmente, o desenvolvimento da comunicação mediada pelo computador e, particularmente, da internet favoreceu o desenvolvimento de novas formas de relacionamento entre espectadores e as séries de televisão, caracterizadas por uma participação mais ativa daqueles em fóruns dedicados ao debate, pesquisa de informações e *fan fiction* (SÁ, 2004; GOMES, 2007).

Este texto explora as características da narrativa de *Lost* sob um triplo ponto de vista. Em primeiro lugar, discuto algumas questões relativas às características do espaço narrativo da série, um espaço imersivo, que se abre

à exploração do espectador da trama. Desse ponto de vista, o espaço é bem mais do que o cenário no qual se desenrola a trama; ele é, em boa medida, o problema fundamental e mesmo um personagem central da trama. A segunda parte discute questões relativas à temporalidade da narrativa, particularmente no que diz respeito à não linearidade que a caracteriza em aspectos fundamentais. A terceira parte tem como foco o tipo de relacionamento que a série busca cultivar com os seus espectadores. Diferentemente da atitude passiva que geralmente se associa ao telespectador, o público de *Lost* é instigado a assumir um papel ativo na busca e compartilhamento de informações em comunidades de fãs e através de diversos outros suportes midiáticos.

O espaço em *Lost*

Um dos aspectos distintivos mais consideráveis de *Lost* é a importância que o espaço assume na sua narrativa. Mais do que o cenário no qual as ações da trama se realizam, o espaço – inicialmente uma ilha, aparentemente deserta e inteiramente isolada do resto do mundo – constitui um problema fundamental, um território a ser explorado pelos personagens e pelos espectadores. Tal concepção do espaço diegético não é originada da televisão, mas deriva do modelo de espaço-informação inaugurado pela interface gráfica do computador (JOHNSON, 2001). Essas transformações ajudaram a promover uma mudança fundamental no sentido do termo “meio de comunicação”: de *intermediário* na relação entre sujeitos emissores e receptores (como um canal) ou entre sujeitos e o mundo (como um quadro ou uma janela), ele se torna um *meio ambiente* (ALBUQUERQUE, 2002) dotado de profundidade e de regras próprias, um espaço que se pode explorar ou “navegar”. Tal modelo de espaço prontamente se apresenta como um campo pleno de possibilidades estéticas, como sugere Murray (1997).

Em termos concretos, podemos estabelecer analogias interessantes entre o espaço dramático de *Lost* e o de alguns *games*, como por exemplo *Myst*, um clássico da década de 1990 e o primeiro CD-ROM a obter um disco de platina

(MILES, 1999). Lançado em uma ilha misteriosamente desabitada, visto que dotada de muitas construções, o jogador é instado a explorar o território em busca de respostas para o mistério. Ao longo da sua trajetória, o jogador depara-se com a questão fundamental – Atrus, pai de dois filhos, SIRRUS e ACHENAR, foi aparentemente aprisionado por um deles, ambos também presos dentro de livros – e com sua missão: cabe a ele soltá-lo e descobrir a verdade sobre seus dois filhos. A experiência do jogo é opressivamente solitária: não há ninguém para ver ou conversar na ilha. O mundo de *Myst* é composto apenas por espaços (paisagens tão belas quanto desoladas), sons e objetos, alguns dos quais manipuláveis. Ela é também profundamente claustrofóbica, dado que a movimentação do jogador se vê, a todo momento, restrita por obstáculos. Ele se movimenta livremente dentro de espaços restritos, mas se quiser explorar novos espaços (e avançar no jogo), deve ser capaz de resolver inúmeros e complexos quebra-cabeças.

Como em *Myst*, a lógica de *Lost* é profundamente estruturada em torno do binômio exploração/restrrição espacial. Passado o choque inicial, os sobreviventes aguardam um resgate que julgam iminente, mas nada acontece. Logo descobrem que há algo na ilha que impede a sua comunicação com o mundo exterior. Tudo indica que a permanência na ilha duraria mais tempo do que o previsto inicialmente. Por isso, os passageiros do voo se veem obrigados a se estruturar como grupo e lidar com seus conflitos, de modo a garantir a sua sobrevivência em um ambiente hostil. Às dificuldades naturais que se poderiam esperar da situação, outras vêm-se acrescentar. A ilha é habitada por criaturas inusitadas e medonhas, como um monstro de fumaça e ursos polares, e por um conjunto de habitantes tão misteriosos quanto hostis, os Outros. Inicialmente restritos à área da praia, os sobreviventes do voo 815, pouco a pouco, exploram o interior da ilha e encontram novos ambientes, como um conjunto de cavernas, que proporcionam o acesso à água fresca, e indícios de uma presença humana “civilizada”, tais como a escotilha de uma construção subterrânea e um cabo submarino. Os personagens se dividem quanto aos seus propósitos. Para a maioria, a ideia de deixar a ilha se transforma em uma obsessão. Para outros, como John Locke – um paraplégico que foi curado pelas propriedades misteriosas da ilha – permanecer talvez não pareça uma ideia

tão ruim assim. Os mais desejosos de abandonar a ilha constroem uma jangada, enquanto Locke busca meios de abrir a escotilha, a qual, acredita, esconde a chave para os mistérios da ilha. A sua longa e, muitas vezes, adiada tentativa de abrir a escotilha lembra, em muitos aspectos, a frustrante experiência que constitui a tônica da experiência de *Myst*.

No final da temporada, as esperanças longamente alimentadas pelos personagens parecem tornar-se factíveis. A jangada fica pronta e quatro sobreviventes – Jin-Soo Kwon, James “Sawyer” Ford, Michael Dawson e seu filho Walt – se lançam ao mar; ao mesmo tempo, Locke consegue, com a ajuda de outros *losties* (Jack Shephard, Kate Austen, Hugo “Hurley” Reyes) obter explosivos e destruir a escotilha. A descoberta de novos espaços traz algumas recompensas e promete novas esperanças, mas abre também um mundo inteiramente novo de problemas e frustrações. A jangada consegue fazer contato com um barco, o que parece abrir caminho para a salvação de todos. Contudo, o barco é tripulado pelos “Outros”, que abordam a jangada, sequestram Walt e deixam os demais para morrer no mar. Assim, termina a primeira temporada. Na temporada seguinte, os naufragos eventualmente conseguem voltar à ilha, mas ao fazê-lo se deparam com um outro grupo de sobreviventes do voo 815, que os confundem com os “Outros”, e os aprisionam. Quanto à escotilha, ela abre caminho para uma estação habitada por um novo personagem, Desmond David Hume. Do ponto de vista material, a nova estação apresenta inúmeros benefícios para os sobreviventes. Eles podem contar com suprimentos básicos e mesmo confortos impensáveis em uma ilha deserta, como uma ducha e chocolate. Porém, a descoberta traz um novo compromisso, quase uma escravidão: os sobreviventes recebem de Desmond a incumbência de, a cada 108 minutos, digitarem uma seqüência de números – 4, 8, 15, 16, 23, 42 – sob pena de uma catástrofe acontecer.

A forma como *Lost* articula a transição de uma temporada para outra lembra bastante a lógica que rege a mudança de fases nos *games*. A descoberta de novos espaços abre caminho para novos universos dramáticos e reconfigura inteiramente a relação que os personagens mantêm uns com os outros. Assim, a

segunda temporada termina com um plano de ataque surpresa ao acampamento dos “Outros”, cujo fracasso resulta na captura de três dos mais importantes líderes dos *losties* (Jack, Kate e Sawyer) pelos “Outros”, o que permite ao espectador conhecer diversos aspectos sobre a sua infraestrutura e seu modo de vida, ambos muito mais sofisticados do que pareciam a princípio. Na passagem da terceira para a quarta temporada, os *losties* parecem obter uma vitória decisiva contra os “Outros”, em dois confrontos na praia. Em um gesto heróico, Charlie Pace sacrifica a sua vida para desativar os dispositivos da estação Espelho (*Looking Glass*), que impediam a comunicação da ilha com o exterior. Os sobreviventes do voo 815 finalmente conseguem se comunicar com o mundo exterior. Um navio, situado próximo à ilha, responde ao chamado. Finalmente todos parecem estar salvos. Contudo, nada é o que parece... A missão do navio nada tem a ver com o salvamento dos *losties* e, de fato, alguns dos seus ocupantes parecem ser ainda mais perigosos do que os “Outros”. Na transição entre a quarta e a quinta temporadas, o telespectador é apresentado à estação Orquídea, um portal multidimensional que permite aos personagens viajar para fora da ilha. Portais com essas características são comuns em games com formato de RPG como, por exemplo, os da série *Diablo* (BARROS, 2002).

Outro elemento oriundo da lógica dos *games* ajuda a configurar a experiência espacial do espectador de *Lost*: os “ovos de páscoa”, objetos ocultos no cenário que estimulam o jogador a explorar o universo diegético, muito além do que seria necessário, para dar prosseguimento à trama e atingir o objetivo do jogo¹. Diversas pistas se encontram ocultas na trama e muitas delas somente podem ser percebidas pelos espectadores mais atentos. Um exemplo é o logotipo da misteriosa empresa Dharma, gravado na cauda do tubarão que ataca Michael e Sawyer, quando estes estão à deriva, no início da segunda temporada. Outro é a primeira aparição, na escuridão, do não menos misterioso Jacob, supostamente um dos líderes dos “Outros”, dentro de uma cabana abandonada. Em ambos os casos, o telespectador deve usar recursos suplementares à televisão como, por exemplo, “congelar” a imagem. Outro exemplo se refere à onipresença dos números

da sequência mencionada acima ao longo da trama (um exemplo, o número do voo, 815, combina os números 8 e 15; o voo saiu). Esses detalhes fornecem pistas sobre os personagens e suas motivações, seja no sentido de esclarecer dúvidas dos telespectadores ou de fomentar outras. A presença desses detalhes induz o espectador a explorar o território diegético de *Lost* em sua profundidade, o que introduz, de certo modo, uma terceira dimensão à experiência da tela.

O tempo e a narrativa de *Lost*

Do mesmo modo que o espaço, o tempo da narrativa de *Lost* também apresenta características que remetem a formatos oriundos de outros meios de comunicação. Isso é particularmente verdadeiro em relação ao caráter não linear da narrativa da série. Originadas no campo da literatura – a lista de seus precursores inclui, entre outros, Jorge Luis Borges e Italo Calvino –, as experiências com a narrativa não linear adquiriram a sua maioridade com a teoria do hipertexto (LANDOW, 1997), estruturada a partir das novas possibilidades que o computador apresentava para a produção textual. Experiências com formatos não lineares de narrativa foram feitos também no cinema, como demonstram filmes como *Feitiço do tempo* (*Groundhog day*, 1993), *Corra, Lola, corra* (*Lola rennt*, 1998), *Amnésia* (*Memento*, 2000), apenas para ficar com alguns exemplos. Contudo, a estrutura temporal das séries, organizadas em temporadas anuais, cada uma delas composta por diversos episódios, oferece oportunidades mais radicais a esse respeito.

A cada temporada, a estrutura temporal da série se tornou mais complexa. Ao longo das duas primeiras temporadas, *flashbacks* (analepses) confrontavam o presente dos personagens na ilha com o seu passado, por vezes surpreendente: a doce Kate assassinou seu padrasto e era perseguida pela justiça; Sayid atuou como interrogador (isto é, torturador) da Guarda Republicana durante a Guerra do Golfo; o hábil caçador Locke era paraplégico antes de o avião cair na ilha. Outras vezes, nem tanto surpreendente: Jack era um médico com tendências heróicas e

Sawyer um golpista sedutor. A partir do final da terceira temporada, a série passa a recorrer também a *flashforwards* (prolepses) que mostram a vida de alguns personagens após deixarem a ilha. Em ambos os casos, a estrutura temporal da narrativa se insere no esquema das anacronias proposto por Genette (1980), no qual o tempo da história, suposto uma constante, tem a sua ordem modificada pelo tempo da narrativa. Na quarta temporada, o problema se torna ainda mais complexo, uma vez que o personagem Desmond passa a viver o passado e o futuro alternadamente. Na quinta temporada, as coisas se tornam ainda mais complexas, dado que a própria ilha começa a viajar no tempo e os personagens se veem diante de situações que aconteceram no passado. Nesse caso, não apenas o tempo da narrativa é não linear, mas também o da própria história.

Naturalmente, o foco deste texto não recai sobre a não linearidade da narrativa em si mesma, mas no modo como ela se articula com um tipo de ficção transmidiática. A esse respeito, considerarei aqui duas ordens de problemas. O primeiro se refere à disponibilização de material ficcional complementar através de outros meios de comunicação, como no caso dos *mobisódios* e dos *Alternate Reality Games* (ARG); a segunda diz respeito ao tratamento informativo (desnarrativizado) dispensado à trama por uma enciclopédia *wiki* especialmente dedicada à série (*Lostpedia*).

O termo “mobisódio” designa um conjunto de treze episódios, denominado *Missing pieces*, com duração entre um ou dois minutos, os quais foram exibidos inicialmente em telefones celulares e, em seguida, disponibilizados no *site* da ABC. Em alguns episódios, os personagens principais interagem com personagens (até então desconhecidos) em situações aparentemente banais ou cômicas. Outros episódios preenchem elipses importantes da narrativa – o episódio *The deal*, por exemplo, mostra como Michael foi convencido pelos “Outros” a trair seus amigos em troca da devolução do filho. Nenhuma dessas cenas foi exibida na televisão. O ARG, por sua vez, é um tipo de jogo derivado dos *Role Playing Games* (RPG), e “acontece em um universo ficcional que usa o mundo real como pano de fundo” (ANDRADE, 2008, p. 6). Foram desenvolvidos até o momento três ARGs – *Lost*

experience, *Find 815* e *Dharma initiative recruiting project* – que desempenham um papel importante em assegurar o interesse dos fãs de *Lost* no intervalo entre as temporadas. O ARG apresenta alguns dados sobre a Fundação Hanso, a força por trás da iniciativa Dharma que construiu as diversas estações e realizava experiências na ilha.

Lostpedia, a enciclopédia virtual sobre o universo de *Lost*, constitui outro tipo de recurso que afeta a experiência temporal da série. Produzida de modo colaborativo por aficionados da série, no modelo *wiki*, e disponível em diferentes línguas (inclusive em português), a *Lostpedia* dispensa um tratamento informativo, antes que narrativo aos personagens, objetos, lugares, acontecimentos e mistérios que fazem parte da trama, organizando-os em verbetes específicos. Exaustivos tanto em sua abrangência quanto no nível de detalhamento dispensado a cada item: na categoria “objetos”, por exemplo, há um verbete, com dois parágrafos, dedicado à pasta de amendoim que o personagem Charles Pace ofereceu a Claire Littleton, para convencê-la a se mudar da praia para a (suposta) segurança das cavernas descobertas no interior da ilha. *Lostpedia* desnarrativiza a trama na medida em que define o seu compromisso fundamental antes com a lógica da *história* (os acontecimentos que supostamente teriam ocorrido) do que com a da *narrativa* (a maneira pela qual eles são relatados). Por outro lado, os verbetes de *Lostpedia* patrocinam um outro tipo de narrativa em torno dos personagens, cuja lógica é antes de tudo biográfica: trata-se de, tanto quanto possível, construir uma trajetória coerente e ordenada para os personagens que fazem parte da série.

O espectador de *Lost*

O terceiro aspecto a se destacar em *Lost*, quando consideramos a sua dimensão transmidiática, se refere ao modo como ela patrocina uma nova concepção do papel reservado ao público das séries de televisão: os telespectadores deixam de ser recipientes grandemente passivos de conteúdos previamente formatados para eles e se tornam agentes dinâmicos na busca

da informação. Dessa forma, a série ajuda a redefinir a própria substância do que constitui a experiência de assistir à televisão. Em muitos casos, ela pode dispensar o próprio aparelho de televisão e se realizar através da internet. De fato, uma recente matéria publicada na versão *online* da *Folha de S. Paulo* parece indicar que, ao menos no Brasil, a série *Lost* tem sido mais assistida na internet do que na televisão paga². Essas duas formas de assistência não dão conta de todas as possibilidades existentes. Além delas, há a tradicionalíssima televisão aberta – a Rede Globo transmite os episódios de cada temporada, concentrados, durante o período de férias de verão – e os conjuntos de caixas de DVDs, organizados por temporadas.

Os conjuntos de caixas de DVDs constituem um objeto pouco explorado pela pesquisa acadêmica, mas sua importância não pode ser menosprezada. Como bem observa Kompare (2006), as caixas de DVDs representam um passo revolucionário para a indústria da televisão. Graças a eles, pela primeira vez, ela pôde explorar comercialmente, segundo a lógica da *publicação* – entendida como a venda ou aluguel de um produto diretamente para o consumidor –, um tipo de material que, até então, se estruturava em torno da lógica do *fluxo*, isto é, a comercialização da audiência para os anunciantes, pelos exibidores de programas³. Porém, essa mudança somente se torna viável em face de uma mudança da atitude dos telespectadores que, de audiência casual, se convertem em colecionadores e constituem comunidades de fãs.

As comunidades de fãs influem na lógica do consumo de *Lost* de diversas maneiras. Em primeiro lugar, eles mediam o acesso de muitos dos espectadores à série. Transmitidos à noite, nos Estados Unidos e no Canadá, os episódios são disponibilizados para os fãs na manhã do dia seguinte, já com legendas, produzidas por equipes especializadas (como, por exemplo, a equipe *Psicopatas*). Os arquivos com os episódios são postados em repositórios especializados (*rapidshare*, *megaupload*, *filefactor* etc.) e seus *links* podem ser obtidos de diversas maneiras, inclusive em comunidades do *site* de relacionamento Orkut (“Lost Brasil”, por exemplo). Na comunidade “Lost Brasil”, o acesso aos arquivos

é fortemente ritualizado. Um tópico (denominado “Virgilha”) é aberto pelos moderadores do tópico um dia antes da exibição do episódio, nos Estados Unidos, e os aficionados passam a noite conversando sobre suas expectativas em relação ao episódio. Outros tópicos são destinados a comentários sobre episódios já exibidos e *spoilers* (informações sobre episódios ainda não exibidos).

Sites e *blogs* especializados veiculam várias informações extras sobre a série, incluindo entrevistas com os seus produtores, *trailers*, cenas “vazadas” etc. Eles também abrem espaço para que os fãs da série debatam suas teorias sobre o mistério de *Lost*, em um processo que pode ser caracterizado nos termos de uma “inteligência coletiva” (LÉVY, 1999), sem o tom açucarado que o termo obtém na obra desse autor, naturalmente. Trata-se de um processo intensamente colaborativo e competitivo, no qual a disponibilização de informações e interpretações se faz objeto de uma intensa disputa por *status* (GOMES, 2007). Quanto mais material disponibilizado ou mais balizadas forem as informações fornecidas pelo fã, maior o seu *status* na comunidade⁴. Muito frequentemente, a dinâmica coletiva das comunidades de fãs tem sido contraposta à exploração comercial dos produtos ficcionais, nos termos de uma atividade anticapitalista. Essa concepção simplifica uma realidade muito mais complexa. A disputa por *status* constitui uma forte motivação para a aquisição comercial de recursos dotados de valor simbólico ou capazes de proporcionar vantagem competitiva no acesso a informações sobre o universo diegético em questão⁵.

Conclusão

Para o espectador comum, a ilha de *Lost* esconde muitos segredos: ursos polares, um monstro de fumaça, curas extraordinárias e viagens no tempo são apenas alguns deles. Para os que se interessam pelo estudo dos meios de comunicação na contemporaneidade, há outros mais. Este trabalho trata de um deles: de que maneira *Lost* ajuda a reconfigurar a experiência televisiva na

contemporaneidade, em convergência com outros meios de comunicação? Que tipo de televisão é este, a que se assiste na internet? Para dar conta dessas questões, este trabalho se estruturou em três partes. Na primeira delas, exploramos a dimensão espacial da narrativa e sugerimos que sua concepção é fortemente influenciada pela lógica espacial dos *games* eletrônicos. Na segunda parte, detivemo-nos na dimensão temporal da narrativa, tendo em vista particularmente o modo como a série se vale de recursos de narrativa não linear, em convergência com outros meios (episódios para celular e ARGs, por exemplo). Finalmente, discutimos o modo como a série estimula uma mudança de comportamento do público de televisão. Diferentemente da figura passiva geralmente associada a ele, *Lost* estimula uma atitude ativa por parte dos seus espectadores, na busca de pistas que ajudem a desvendar os segredos da série. Mais do que uma série popular ou inovadora, *Lost* aponta para os novos caminhos que a ficção audiovisual poderá trilhar em tempos de convergência midiática.

Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Afonso de. "Os desafios da comunicação mediada pelo computador". *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, v. IV, nº 2, 2002, p. 29-45.
- ANDRADE, Luiz Adolfo. "Realidades alternadas ou revelações de *Lost* sobre *games* e ficção seriada". Texto apresentado no "Colóquio Internacional Televisão e Realidade", PPGCOM/UFBA, 2008.
- BARROS, Glaucio Aranha. *Comunicação e narrativa nos jogos eletrônicos*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2002.
- BJARKMAN, Kim. "To have and to hold. The video collector's relationship with an ethereal medium". *Television & New Media*, ano 5, nº 3, 2004, p. 217-246.
- DE VANE, Ben & SQUIRE, Kurt D. "The meaning of race and violence in Grand Theft Auto". *Games and Culture*, ano 3, nº 3-4, 2008, p. 264-285.
- EVANS, Elizabeth Jane. "Character, audience agency and transmedia drama". *Media, Culture & Society*, ano 30, nº 2, 2008, p. 197-213.
- GENETTE, Gérard. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- GOMES, Laura Graziela. "Fansites ou o 'consumo da experiência' na mídia contemporânea". *Horizontes Antropológicos*, nº 28, 2007, p. 313-344.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da interface. Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- JORDAN, Tim. "The pleasures and pains of Pikachu". *European Journal of Cultural Studies*, ano 7, nº 4, 2004, p. 461-480.
- KOMPARE, Derek. "Publishing flow: DVD box series and the reconception of television". *Television and New Media*, ano 7, nº 4, 2006, p. 335-360.
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- MIÈGE, Bernard. *La société conquise par la communication*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- MILES, David. "The CD-ROM novel *Myst* and McLuhan's fourth law of media". In: MAYER, Paul (org.). *Computer media and communication*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck. O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp-Itaú Cultural, 2003.
- NEWCOMB, Horace. "'Isto não está al dente': Família Soprano e o novo significado da 'televisão'". *Cadernos de Televisão*, nº 1, 2007, p. 67-82.
- PERRYMAN, Neil. "Doctor Who and the convergence of media. A case study in 'transmedia storytelling'". *Convergence*, ano 14, nº 1, 2008, p. 21-39.
- SÁ, Simone Pereira de. "O que os fãs de Arquivo X podem nos revelar sobre a comunicação mediada por computador?" In: SÁ, Simone Pereira de & ENNE, Ana Lucia (org.). *Prazeres digitais: computadores*,

entretenimento e sociabilidade. Rio de Janeiro: E-Papers. 2004, v. 1, p. 7-26.

_____. *O samba em rede. Comunidades virtuais, dinâmicas identitárias e carnaval carioca*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and cultural form*. London: Routledge, 1990.

-
1. A série Grand Theft Auto (GTA) tem-se destacado pela possibilidade que oferece ao jogador de transitar livremente pelo universo dos seus jogos. Em sua análise do game GTA, San Andreas, De Vane e Squire (2008) constatam que grupos de jogadores distintos se engajam em diferentes experiências de jogo, que não necessariamente priorizam os seus objetivos "oficiais".
 2. "Lost é mais visto na web do que na tv paga". Disponível no endereço: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1302200904.htm. Embora outras séries também tenham seus episódios disponibilizados pela internet, nenhuma delas parece obter tanto sucesso, neste meio, quanto Lost. Enquanto House, a série mais assistida da TV paga brasileira, registrava cerca de 22 mil downloads do seu episódio mais procurado no site Legendas.tv, Lost batia a casa dos 70 mil (em contraste com uma audiência média de 38 mil espectadores por minuto na tv paga; as reprises não são contabilizadas neste cálculo). É importante ter em vista que a internet proporciona diversos outros recursos para baixar episódios de seres, o que sugere que o público que assiste à série, na internet, é na verdade muito maior. Devo esta informação a Marcel Vieira e Marcelo Gil Ikeda.
 3. A distinção entre as lógicas da publicação e do fluxo no sistema midiático foi originalmente proposta por Miège (1989).
 4. Um processo semelhante foi observado por Sá (2005), em sua análise das listas de discussão sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro.
 5. Jordan (2004) apresenta uma análise interessante sobre a exploração comercial de um dos universos diegéticos de grande apelo entre o público infantil – o "universo pokémon" – através de inúmeros suportes: games, álbum de figurinhas, cards etc. Em boa medida, o sucesso da série estava em permitir que seus fãs se colocassem no lugar dos treinadores de pokémons da história, e empreendessem suas próprias jornadas de conhecimento sobre os poderes de cada tipo específico de pokémon.

***Globo Repórter*, de cineastas a jornalistas: uma história das mudanças de formato**

Igor Sacramento (UFRJ, doutorando)

A consagração de um formato

Em 4 de abril de 1973, em sua primeira edição, o *Globo Repórter* apresentou quatro reportagens. Todas contavam com a narração em *off*, uma exigência da direção da emissora para o programa, pois era uma maneira de facilitar o entendimento do público. Além de apresentar o programa, Sérgio Chapelin se tornou o narrador oficial, dando lugar, por vezes, a Cid Moreira.¹

Inicialmente, a equipe fixa do programa era formada por dez profissionais, entre redatores e cinegrafistas, comandada por Paulo Gil Soares e supervisionada por Moacir Masson, diretor do departamento de reportagens especiais da emissora. Sobre o formato do programa, Paulo Gil contou a Paula Muniz as dificuldades enfrentadas para manter o legado da série *Globo-Shell Especial* na produção de documentários brasileiros sobre o Brasil. A direção da emissora preferia que fosse adotado como modelo o programa jornalístico estadunidense *60 Minutes*, da CBS News, criado pelo produtor Don Hewitt, em 1968, e que foi pioneiro na realização de reportagens investigativas centradas na experiência do repórter no vídeo – a sua visão dos acontecimentos e das personagens:

Em 1973, foi programado um novo jornalístico e numa reunião [Boni] me pediu para ver um cassete do programa americano *60 Minutes* [...]. A partir da experiência do *Globo-Shell*, insisti se poderia fazer um programa de jornalismo aprofundado com formato de documentário. Boni topou a idéia e pediu que se fizesse um piloto. Fizemos, mas ele não se convenceu de que aquele formato deveria ser usado de imediato e ordenou que, nas primeiras experiências, num programa de 43 minutos úteis e quatro intervalos comerciais, desenvolvêssemos 4 temas diversos [e fazendo uso do repórter].

Por sua vez, Washington Novaes (2007) explicou que, a partir dessa decisão, o programa passou a ter um princípio básico:

Não podia haver repórter diante das câmeras. **O Paulo Gil costumava dizer que a linguagem era da câmera e que não era uma coisa que dependia da presença do repórter, não era o que importava.** [...] Era um formato mais do documentário, do cinema mesmo. O nome era *Globo Repórter*, mas o repórter não era a estrela; o sentido de reportagem era outro, o que importava era o fato e mais nada .²

Sendo assim, num primeiro momento, prevaleceu o formato pretendido por Paulo Gil e não o preferido por Boni. O documentário tomou a dianteira em relação à reportagem, assim como os cineastas em relação aos jornalistas.

Quando conversei com Walter Lima Júnior, em 3 de janeiro de 2008, ele comentou que o formato de documentários exigido pelo diretor do programa era baseado nas diferentes possibilidades da linguagem cinematográfica, mesmo mantendo certas características da reportagem televisiva: “O diretor podia apostar numa certa relação com o entrevistado, podia tirar o *off* e deixar o povo falar, mas tinha que trazer alguma coisa. Tinha que trazer alguma notícia. Tudo tinha que ser factual e atual”. A proposta era, portanto, sobrepor a informação à opinião.

De modo complementar à opinião de Walter Lima Júnior, quando rememorou o formato do *Globo Repórter*, Maurice Capovilla (2007) opôs o documentário da reportagem a partir da inscrição temporal:

O que a gente fazia era diferente de jornalismo. No jornalismo, você tem uma pauta e um conhecimento prévio do real e se situa nele. O fato é temporal e não atemporal como no documentário. A reportagem tem que ir para o ar. Tem que ir pro ar no tempo que derem. O que entrava na TV em termos de informação era o jornal das oito horas e nós entramos com um negócio que eles nunca imaginaram que fosse possível. [...] Era algo que passava a informação, mas que não tinha um locutor, que não usava o repórter. **Cadê o repórter? O repórter só atrapalha no nosso caso. Essa idéia de que o repórter é fundamental é uma visão jornalística do mundo e nós rompíamos com isso.**

As declarações dos cineastas fazem lembrar uma distinção. De modo geral, os documentários investem na relação entre o diretor e o entrevistado e num certo engajamento do primeiro em relação ao conteúdo dos relatos e dos documentos utilizados (NICHOLS, 2007, p. 47-71). Por outro lado, as reportagens nas suas variadas formas de construção trabalham as notícias (*news of the day*) como “os registros da realidade”, destinadas à rápida absorção pelas estruturas de continuidade que regem a temporalidade cotidiana e a exorcizar o que há de novo ou de ruptura no acontecimento, porque “a ‘novidade’ já é um singular estaticamente esperado (o atropelamento, o crime passional, o ato de um governante, a decisão econômica etc.)” (SODRÉ, 2001, p. 131-151).

“A Associação de Críticos de Arte do Estado de São Paulo acaba de concluir que não há melhor programa jornalístico na televisão brasileira que *Globo Repórter*”. Foi o que se leu, em 21 de julho de 1974, na matéria do *Rio Show* de *O Globo*, “*Globo Repórter* (e seus orgulhosos repórteres)”. Entrevistado, Paulo Gil

tratou do projeto desejado pelos primeiros organizadores do *Globo Repórter* e do que estava sendo praticado à época:

A gente pensou em fazer um enfoque cinematográfico da realidade brasileira e em trazer o pessoal do cinema para fazer esse negócio na televisão. Nós considerávamos, então, a tevê apenas como veículo e nem tínhamos linguajar específico de televisão. Aí, fomos alargando para focar a realidade mundial e fomos forçados a criar uma linguagem, ao mesmo tempo, original e perfeitamente identificada com o meio de que nos servíamos (*O Globo*, 21 jul.1974).

Identificado como um “orgulhoso repórter”, Paulo Gil Soares assumiu outra posição. Com vontade de realizar um “enfoque cinematográfico” para a televisão, o então diretor do *Globo Repórter* notou que havia um “linguajar específico” em virtude do qual foi “forçado” a criar “uma linguagem original e perfeitamente identificada com o meio”. Mesmo tendo que mudar a proposta inicial – o programa chegou a contar com a presença de repórteres em frente às câmeras e não só na função de pesquisadores, com reportagens e não exclusivamente com documentários (SACRAMENTO, 2008) –, Paulo Gil havia conseguido, em alguma medida, desenvolver um formato de documentário para o programa. Sendo assim, o diretor do *Globo Repórter* e equipe arquitetaram um “novo esquema” que pudesse atrair o público, obter sucesso de crítica e, enfim, dar lucro para a emissora.

Washington Novaes (2007) contou-me que havia um convívio tranquilo entre cineastas e jornalistas. Para ele, as funções eram divididas e não havia distinções. “Dependendo do formato do programa, eu ficava com a edição, eles cuidavam da direção das gravações, mas era uma relação muito tranquila, tanto com o Coutinho ou com o Walter, como com os de fora”, disse ele. Comentando essas particularidades da produção, Eduardo Coutinho (2007) contou:

Fazia tudo que mandavam, fazia versões, roteiros, adaptações de filmes estrangeiros, edições. [...]. Em cinco ou seis dias tinha que estar tudo pronto para ir pro ar. Em geral, além disso, eram trabalhos feitos num padrão de orçamento muito mais rígido. [...] **No meu caso, em alguns momentos, era possível fazer alguma coisa que parecia documentário, mas eram raros os momentos.**

Existe, aqui, de certa maneira, uma concepção idealizada do *status* do documentário como arte e, portanto, relacionado à liberdade, à autenticidade e à criatividade. Desse modo, num extremo oposto, estaria a reportagem televisiva. Assim, a arte (o cinema documentário) é tomada como contraponto – e como resistência – à indústria cultural, particularizada na reportagem televisiva. Por isso, deveriam ser buscados os “momentos de documentário” e se livrar dos de reportagem.

No entanto, tanto o documentário como a reportagem são produtos da indústria cultural. O que os distingue são os diferentes processos de legitimação social a que estão submetidos, de que fazem parte e por meio dos quais existem. Pensando nisso, o que também chama a atenção nessa declaração é que, mesmo com aquela idealização – ou até por causa dela –, houve uma luta pelos momentos de documentários, ainda que raros. Vendo assim, a oposição entre os formatos não se torna tão rígida. Documentário e reportagem impregnavam-se.

Todavia, esse processo não invalida a distinção social que é feita entre arte e mercadoria, entre documentário e reportagem, para usar as impressões implícitas no relato de Coutinho. Então, por tudo isso, considero que, quando o cineasta, assim como os outros, foram trabalhar no *Globo Repórter*, eles buscaram de modo ousado e difícil conjurar uma estética politicamente engajada a partir de dentro da própria indústria cultural.

No dia 22 de agosto de 1978, foi exibido *Theodorico, o imperador do sertão*, um documentário sobre o major, latifundiário e deputado federal Theodorico

Bezerra, “um típico representante do coronelismo ainda vivo e atuante”, que foi narrado pelo próprio entrevistado (*O Globo*, 22 ago.1978). Na sua coluna, Artur da Távola (1978a) festejou a veiculação de uma “obra-prima do cinema documental” pela televisão:

O imperador do sertão, dirigido por Eduardo Coutinho e fotografado por Dib Lufti, é uma obra-prima do cinema documental [...], retrato de uma realidade do Nordeste do país [...]. Narrativa exemplar como técnica de cinema documental, sem uma palavra sequer do diretor do filme, toda ela (a narrativa) feita através da própria voz do “Imperador do Sertão” [...]. Parabéns a Eduardo Coutinho, a Dib Lufti, ao pessoal do som e da montagem, e aos responsáveis pelo *Globo Repórter*.

Coutinho (2007) explicou a dificuldade de fazer um programa sem a narração em *off*. Para ele, o programa estava arraigado numa concepção tradicional de documentário, com propósitos didáticos e em que a narração era oferecida como guia da leitura e como “a” verdade para o telespectador³. Para fazer algo novo, o cineasta revelou a estratégia para fazer o que queria e comentou que a semelhança de Theodorico com Chacrinha, que, na época fazia sucesso na TV Bandeirantes, também foi usada como argumento para o documentário ser exibido sem problemas:

Eu previ que ia ter locutor e, no último dia, eu botei ele [Theodorico] sentado na frente da fazenda e pedi que ele se apresentasse e se despedisse, porque, assim, o filme ficaria fechado, não teria espaço para mais nada, para intromissão nenhuma, entende? [...] Então, eu nem escrevi a cabeça, nem escrevi o texto para o narrador na cabeça para apresentar nada e o filme ficou sem locução. [...] Curiosamente, a maior concorrência era o programa do Chacrinha. E ele é a cara do Chacrinha! Isso é sensacional! Eles eram parecidíssimos, aquele nariz, aqueles óculos, aquele jeitão de nordestino. [...] É surpreendente, porque só isso já tornava o filme competitivo.

No dia 28 daquele mês, Artur da Távola (1978a), no artigo “A boa briga das terças”, comemorou o fato de o *Globo Repórter* ter vencido a disputa pela audiência. Mesmo concorrendo com “a linha de shows de extremo apelo popular” das outras emissoras, venceu “a qualidade e o bom gosto” da obra-prima, como escreveu o jornalista.

Um formato em crise

Em 30 de abril de 1980, em uma entrevista ao jornal *O Globo*, preocupado com a sucessiva perda de audiência do *Globo Repórter* para a *Buzina do Chacrinha*, da TV Bandeirantes, o diretor da Central Globo de Jornalismo contou que estava implementando uma nova proporção entre a produção de documentários e a de reportagens, com utilização de novas tecnologias:

Temos a preocupação de aperfeiçoar e balançar esse equilíbrio. A reportagem na TV tende a crescer, a meu ver, cada vez mais. Sobretudo quando o telejornalismo tiver a seu alcance equipamentos ainda muito mais sofisticados do que existem. Ou seja, equipamentos portáteis, que permitam a reportagem investigativa, uma das mais fascinantes. Por enquanto, os equipamentos são muito ostensivos, o que não permitem ainda o trabalho de realizar plenamente a documentação de denúncia. Por enquanto, o repórter de TV ainda é um agente secreto com crachá no peito.

Desde o início de 1982, por conta das sucessivas crises de audiência, o *Globo Repórter* passou a ser exibido sem regularidade. O programa não foi transmitido entre janeiro e março daquele ano. Em 11 de março de 1982, o *Globo Repórter* voltou à grade da TV Globo junto com o lançamento da nova programação da emissora. Um de seus destaques foi o retorno de Chacrinha com o programa *Cassino do Chacrinha*.

O *Globo Repórter*, criado para superar os programas popularescos, estava, em outro momento, perdendo audiência para eles, e a TV Globo, procurando reconquistar a identificação com o gosto popular. A contundência desse retorno não se encerra, porém, numa estratégia da TV Globo de reconquista da audiência, incorporando aquilo que fazia sucesso na época, aquilo que ameaçava a sua liderança até então inabalada. Essa incorporação é também uma derrota; é a prova de que algo escapava, de que a “fabricação” do gosto do público não é estável, não é controlável, mas é, de certo modo, imprevisível.

Além disso, deve-se lembrar que essa nova apropriação do popular constituiu o quadro de esvaziamento do Estado militar e de seu sistema de “moral e bons costumes”, num momento de redemocratização. Eram tempos propícios para a reconfiguração da ribalta televisiva⁴. Com aquela (nova) aquisição, a TV Globo não teria mais ameaças à garantia de sua liderança folgada e poderia continuar investindo no desenvolvimento de uma “televisão de qualidade”, embora *contendo* a “televisão do grotesco”.

Nesse contexto, no *Globo Repórter*, não haveria mais espaço para o cinema. O programa deveria se renovar, tomar a aparência de novo e buscar uma linguagem ágil e investigativa, mais jornalística. A linguagem deveria ser do repórter e não mais da câmera – a reportagem e não mais o documentário. A câmera tinha de atuar em função do estilo do repórter, do posicionamento dele em frente a ela e não a partir dos personagens e dos fatos narrados. A linguagem do cinema não era mais novidade. Imprimi-la à televisão havia se tornado algo obsoleto e oneroso. Com a popularização do uso da tecnologia do *videotape* (VT), na década de 1980, surge uma alternativa mais barata. Sua principal inovação era permitir maior rapidez no processo de gravação e de edição das imagens, eliminando a perda de tempo com a revelação de filmes e com a moviola. Em 1976, a TV Globo inaugurou o *Electronic News Gathering* (ENG), pequenas unidades móveis, dotadas de câmeras leves e de fácil manuseio (substitutas das câmeras de 16mm, do cinema), transmissores de micro-ondas, *videotapes* e sistemas de

edição, que possibilitavam o envio de imagens e sons diretamente do local dos fatos em “tempo real” e “em cima do lance”.

O uso de tais inovações tecnológicas permitiu ainda ao jornalismo televisivo a consolidação de um formato narrativo centrado na *performance* dos repórteres. Antes, quando era usada a tecnologia do cinema, o repórter pouco podia aparecer no vídeo, uma vez que era necessário economizar película, material bastante caro na época. Com essa nova estrutura de produção, os jornalistas passaram a não se limitarem basicamente a apurar informações, mas puderam gravar *passagens*⁵. Com isso, também, criava-se uma ideia de onipresença da TV Globo (especialmente encarnada pelo *Jornal Nacional*), já que por meio de seus repórteres a emissora se mostrava apta para estar simultaneamente em diferentes regiões do país e do mundo. Era uma possibilidade de demonstração de eficiência e de poder (BARBOSA & RIBEIRO, 2005, p. 216-217).

O significado da passagem do repórter para frente das câmeras no *Globo Repórter* não se encerrou na transição do formato do documentário para o da grande reportagem, mas correspondeu a uma ressignificação da autoria no programa. Nesse sentido, menos do que uma posse estilística, um dom natural, na acepção romântica, a autoria estava sendo disputada como um lugar de visibilidade e de reconhecimento dos profissionais em relação a seus pares, ao público e ao mercado de bens culturais. Assim, mais do que o mestre de cerimônia dos acontecimentos, o repórter passou a ser o protagonista da história, e também seu *autor*.

Um artigo de Artur da Távola, intitulado “Haverá estilos pessoais na reportagem de televisão?”, publicado em *O Globo*, de 5 de abril de 1982, reconheceu que a mudança no formato do *Globo Repórter* estava garantindo um frescor de novo a um antigo produto e exaltou o fato de o programa permitir uma instância experimental na qual o repórter poderia estilizar as matérias e colocar-se como pessoa, com temperamento, como criador, investindo em seus estilos próprios.

Na televisão, como indústria cultural, não pode existir fórmula consagrada e repetida sem fim. Mesmo assim, a inovação surge destinada a um particular tipo de padronização que confere ao mesmo tempo uma aparência de “entidade singular” a produtos amplamente e repetidamente consumidos e conhecidos (os documentários dirigidos por cineastas e, posteriormente, os repórteres no vídeo). Cria-se constantemente, entretanto, a sensação de que se está diante de algo único, de um formato nunca antes realizado. Faz-se necessária, ainda, a produção de estímulos que provoquem permanentemente a atenção do consumidor, rompendo qualquer tipo de resistência possível e criando um hábito de consumo (ADORNO, 1987). Se a linguagem da câmera não estava mais em voga, a linguagem do repórter era o mote para novas estratégias de reposicionamento do programa no mercado televisivo (depois da queda de audiência) e para o agenciamento de novos gostos no público com a oferta de padrões estéticos atualizados para garantir a vitória na briga pelo lugar mais alto – e mais destacado – do pódio.

A partir de junho de 1982, o *Globo Repórter* não foi mais apresentado, e apenas voltou à grade de programação em 22 de setembro de 1983. Com o cancelamento do programa, Paulo Gil Soares, assim como toda a equipe foi dispensada, tanto a de São Paulo quanto a do Rio de Janeiro. Com o desgaste do modelo anterior, a renovação e a reconquista da audiência veio com a adoção do formato do *60 Minutes*, da CBS News, com o repórter no vídeo. O *Globo Repórter* retornava, assim, àquilo que Boni havia imaginado originalmente para o programa.

Em 19 de setembro de 1983, a *Revista da TV* do jornal *O Globo* divulgou o retorno do *Globo Repórter* à programação da TV Globo. Depois de mais de um ano fora do ar, o programa trouxe novidades: “Além de abrir mais espaço para o jornalismo, vai permitir um novo tipo de repórter, que passa a vivenciar os assuntos abordados, num trabalho de campo”. A intenção era consolidar a estrutura – “mais ágil e dinâmica” – de três reportagens por programa, como se imaginou. Para exaltar a nova fase do programa, Miriam Lage preparou a reportagem “A notícia como espetáculo” para o *Jornal do Brasil* do dia 18 de abril de 1984. Lá, ela notou

que, desde a volta do *Globo Repórter*, ele não era mais “um desfile insosso de reportagens compridas” e havia melhorado a sua qualidade.

Depois de 1983, há poucos registros de cineastas na direção de documentários para o *Globo Repórter*, mas há vários sobre as atuações dos repórteres no vídeo. Além de um maior cerceamento à liberdade de criação num momento em que o *Globo Repórter* se renova como produto televisivo, houve outra explicação para a saída dos cineastas do programa. Na segunda metade da década de 1970, houve uma intensa modernização da sociedade brasileira particularizada no cinema, por meio de uma articulação fundamental entre a expansão da produção, do mercado, do público e das propostas culturais estatais (RAMOS, 1983, p. 89-116). Houve, portanto, um recrudescimento e uma ampliação dos financiamentos estatais na produção cinematográfica. Aliado a isso, também começou a haver um processo de distensão política, que permitiu um ambiente mais propício a uma retomada das produções artísticas. Após deixarem de trabalhar para ou no *Globo Repórter*, por exemplo, Eduardo Coutinho (com *Cabra marcado para morrer*, de 1984), Hermano Penna (com *Sargento Getúlio*, de 1983), João Batista de Andrade (com *O homem que virou suco*, de 1980), Maurice Capovilla (com *O jogo da vida*, de 1977) e Walter Lima Júnior (com *A Lira do Delírio*, lançado em 1978) tiveram filmes apoiados pela Embrafilme.

Posso ter causado a impressão de que somente cineastas tenham participado do *Globo Repórter* até 1983 e, depois da saída de Paulo Gil Soares, tenham sido substituídos por repórteres de vídeo, como usualmente o programa tem sido lembrado (MILITELLO, 1997). Não é que não seja verdade, mas essa afirmação produz um conjunto de esquecimentos.

Pela análise das duas tabelas abaixo, avanço na discussão que, por vezes, esteve tacitamente presente. Na primeira, comparo as edições que foram dirigidas por cineastas e jornalistas brasileiros, e a produção estrangeira, de acordo com as informações das sinopses presentes na seção de televisão de *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Na outra, apresento o número de críticas jornalísticas presentes nesses mesmos periódicos e destinadas a edições dirigidas por

cineastas, jornalistas, e às produções estrangeiras. Pelas próprias limitações das fontes utilizadas, considero somente o número de produções e não o de horas produzidas. Além disso, deixo claro que as tabelas são meramente ilustrativas de um conjunto de disputas e não correspondem ao universo de todos os programas exibidos. Assim, quando não havia informação sobre o programa e sua equipe nos periódicos pesquisados, ele não era considerado para a feitura das tabelas.

Tabela 1: Comparação da Produção de Cineastas, Jornalistas e Produção Estrangeira (1973-1983)

Produção/Ano	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Cineastas	9	8	7	7	7	5	3	2	4	-	-
Jornalistas	24	31	33	48	20	22	26	24	11	25	11
Produção Estrangeira	22	28	65	50	25	24	19	13	9	2	1
Total	55	67	105	105	52	51	48	39	24	27	12

Fonte: *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (03/04-18/12/1973; 03/01-09/12/1974; 13/01-30/12/1975; 06/01-28/12/1976; 04/01-27/12/1977; 03/01-26/12/1978; 02/01-25/12/1979; 08/01-30/12/1980; 06/01-24/12/1981; 07/01-10/06/1982; 29/09-29/12/1983).

Tabela 2: Críticas para Produções de Cineastas, Jornalistas e Produção Estrangeira (1973-1983)

Críticas/Ano	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983
Cineastas	4	3	6	7	5	14	2	2	2	-	-
Jornalistas	3	1	1	1	2	2	2	4	2	2	1
Produção Estrangeira	1	-	3	1	1	2	-	-	1	-	-
Total	8	4	10	9	8	18	4	6	5	2	1

Fonte: *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* (03/04-18/12/1973; 03/01-09/12/1974; 13/01-30/12/1975; 06/01-28/12/1976; 04/01-27/12/1977; 03/01-26/12/1978; 02/01-25/12/1979; 08/01-30/12/1980; 06/01-24/12/1981; 07/01-10/06/1982; 29/09-29/12/1983).

Apesar de um pequeno volume de produções dirigidas por cineastas, o número de críticas aponta para o sentido inverso. Ou seja, apesar de serem em menor número, os documentários dos cineastas repercutiram muito mais na imprensa do que as produções dos jornalistas e as estrangeiras. Isso confirma o que venho argumentando: a participação dos cineastas no programa serviu para conferir prestígio à emissora, mas também para aumentar o reconhecimento desses profissionais. Nesse sentido, a imprensa operou como aquilo que Bourdieu (2005, p. 119) chamou “instância de legitimação”, capaz de consagrar por suas sanções simbólicas e, em especial, pela cooptação (princípio de todas as manifestações de reconhecimento). Pensando assim, observamos que foram conferidas posições (dominadas ou dominantes) para dois grupos de profissionais que trabalhavam no *Globo Repórter*. Houve um momento em que os cineastas estavam sendo colocados como em dominância. Os repórteres, desprovidos do “capital cultural” daqueles, estavam sendo colocados numa posição de dominados e sofrendo uma “violência simbólica” pela falta de conhecimento que tinham. Entretanto, a mudança nessa relação, mais do que a vitória dos repórteres sobre os cineastas na busca pela notoriedade que a televisão poderia conferir às suas “personalidades estilísticas”, foi a consagração de um novo produto televisivo.

Não é à toa, portanto, que a crítica televisiva tratou o *Globo Repórter* dos anos 1970 como um programa de cineastas, já que, além de se articular aos desígnios da indústria televisiva, estava legitimando o fato de o Cinema Novo ter ocupado uma posição de destaque no campo da cultura e do cinema brasileiros. Lembrando-se da participação dos cineastas e esquecendo-se das outras produções – dos jornalistas e dos enlatados –, a imprensa estava criando uma imagem da TV Globo como uma emissora de qualidade. Como engrenagens de uma mesma máquina, a imprensa e a televisão não são a mesma coisa e muito menos atuam isoladamente, mas, formando um sistema de produção industrial de cultura, tornaram-se fundamentalmente interdependentes.

Quando o *Globo Repórter* começou a mudar o formato, os críticos também não tardaram em exaltá-lo. Se nos anos 1970, quando eram outras as opções

estéticas do programa, os jornalistas as legitimavam, mesmo com algumas ressalvas quando os documentários não atingiam o padrão de qualidade televisiva, não eram sobre o Brasil ou não contavam com cineastas, na década seguinte, o repórter passou a ser valorizado como fundamental para a renovação formal do programa. Certamente, isso comprova que a crítica televisiva exerce um papel importante na construção do sucesso de determinados produtos e na conformação do que é aceito pelo mercado. Esse papel é o de consagrar aquilo que seria mais apropriado à emissora utilizar para vencer a concorrência de outras organizações midiáticas por maior notoriedade e poder no país, num momento de consolidação do jornalismo eletrônico.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. "A indústria cultural". In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1987, p. 287-295.

BARBOSA, Marialva & RIBEIRO, Ana Paula Goulart. "Telejornalismo na *Globo*: vestígios, narrativa e temporalidade". In: BOLAÑO, César & BRITTOS, Valério Cruz (org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 205-224.

BOURDIEU, Pierre. "O mercado dos bens simbólicos". In: MICELI, Sergio (org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 99-181.

CAPOVILLA, Maurice. Entrevista a Igor Sacramento, 6 fev. 2007.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista a Igor Sacramento, 16 out. 2007.

"*Globo Repórter* (e seus orgulhosos repórteres)". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 21 jul. 1974, p. 10.

LAGE, Miriam. "A notícia como espetáculo". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, *Caderno B*, 18 abr.1984, p. 16.

LINS, Consuelo. "O ensaio no documentário e a questão da narração em *off*". In: FREIRE Filho, João & HERSHMANN, Micael. *Novos rumos da cultura da mídia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p. 143-157.

MILITELLO, Paulo. *A transformação do formato cinedocumentário para o formato teledocumentário na televisão brasileira: o caso **Globo Repórter***. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1997.

MUNIZ, Paula. "*Globo Repórter*: os cineastas na televisão". Disponível em: www.mnemocine.com.br/aruanda/paulogil.htm. Acesso em: 10 out. 2005.

"No jornalismo a volta do *Globo Repórter*". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Revista da TV*, 18 set.1983, p. 6.

NOVAES, Washington. Entrevista a Igor Sacramento, 9 mar. 2007.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

SACRAMENTO, Igor. *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 2001.

TÁVOLA, Artur da. "A boa briga das terças". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 28 ago. 1978a, p. 28.

_____. "*Globo Repórter – Theodorico, o imperador do sertão*". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 22 ago.1978b, p. 40.

_____. "Haverá estilos pessoais na reportagem de televisão?". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 5 abr.1982, p. 26.

"Telejornalismo: a conquista da agilidade eletrônica". *O Globo*, Rio de Janeiro, *Segundo Caderno*, 30 abr.1980, p. 35.

-
1. A expressão *off*, além de usada para a narração feita por uma voz fora do campo visual no documentário, também é consagrada e de uso corrente no telejornalismo, especialmente pela consolidação do esquema “*off* + passagem + sonora” nas reportagens televisivas. Apesar de a expressão mais precisa ser *over*, ela não é de uso corrente no Brasil.
 2. Nesta e nas demais entrevistas, o realce em negrito é do autor.
 3. Lins (2007, p.146) comenta que o modelo do documentário dos anos 1960, que se baseava no modelo do cineasta/intelectual, e que, em *off*, interpretava, apontava problemas e buscava soluções para a experiência popular, é posto de lado. No seu lugar, vigoram filmes baseados em conversas entre cineastas e personagens, sem pretensão a sínteses ou generalizações. Eduardo Coutinho, cujo projeto de documentário se estruturou na afirmação da entrevista e na negação da narração em *off*, buscou, em alguns momentos, modos para subvertê-la, abolindo-a ou deslegitimando-a em favor do depoimento.
 4. Na *TV Globo*, além de *Cassino do Chacrinha* (1982-1988), outros programas de entretenimento foram criados. Na área de jornalismo, a emissora manteve os principais programas (*Jornal Nacional*, *Jornal da Globo*, *Globo Repórter*, *Fantástico*). Como maior inovação, foram lançados, em 1983, os telejornais locais *RJTV*, *SPTV* e *MGTV*. Os novos jornalísticos procuravam conjugar informação e prestação de serviço, acompanhando a fórmula de sucesso desempenhada por outras emissoras em programas como *Aqui Agora* (TV Tupi) e *O Povo na TV* (SBT), classificados como sensacionalistas pela crítica.
 5. No telejornalismo, o termo “passagem” designa o momento em que o repórter aparece no vídeo durante uma reportagem. Tal prática tem a função de reforçar a presença do repórter no local dos acontecimentos, além de ser fundamental para a ancoragem espaciotemporal da narrativa telejornalística e para a construção de credibilidade e de verossimilhança – de *efeito de real* – da notícia, legitimando, assim, o repórter e a emissora.



Os gêneros cinematográficos na américa latina



Danza y humor en la vieja Gaza

Tunico Amancio (UFF)

Introdução

Em 1949, Cecil B. de Mille dirige o drama bíblico *Sansão e Dalila* para a Paramount Pictures, contando a história do gigante cabeludo na Palestina. Em 1954, Carlos Manga dirige para a Atlântida Cinematográfica a “chanchada” *Nem Sansão e nem Dalila*, parodiando a matriz americana e acrescentando uma boa dose de ironia e de crítica social, com o comediante Oscarito no papel principal. Em 1955, Gilberto Martinez Solares dirige *Lo que le pasó a Sansón*, com Tin Tan (Germán Valdés), nos mesmos moldes da chanchada brasileira, porém com um acento totalmente mexicano, movido a chachachá.

Carlos Manga e Gilberto Solares apresentam leituras muito específicas do imaginário de suas respectivas sociedades e serão postos em uma perspectiva crítica, pelo método comparativo, na verificação do humor como arma de crítica social e afrontamento ao sistema hegemônico hollywoodiano.

O veículo

No Brasil, a chanchada já foi devidamente historiografada e se inscreveu no modelo das fórmulas de entretenimento popular que evolui de “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais” da

época de seu apogeu a objeto de culto nas décadas seguintes. Os trabalhos seminais de Afrânio Catani e José Inácio de Mello e Souza, João Luiz Vieira, Sérgio Augusto, suas diluições ou desdobramentos, não deixam dúvida quanto à sua importância na constituição de uma vertente singular de nossa cinematografia, por seus aspectos econômicos (considerado o tripé em que se sustentava a atividade: produção, distribuição e exibição), por suas perspectivas dramatúrgicas, que renderam um intenso diálogo com o público, e por sua composição estética, considerado o processo de apagamento dos traços originais que ligavam ao circo, ao rádio e ao teatro popular e que evoluem para um diálogo claro com o próprio cinema.

A chanchada, em sua definição imprecisa, traz implícita a sua ascendência europeia, segundo João Luiz Vieira, derivada da italiana *cianciata*, um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso que teria chegado a Portugal através da Espanha, por volta do século XVI, quando por lá se expandiu a *chanza*, uma modalidade de fala caricata feita para recrear o espírito e exercitar a criatividade, baseada na falsidade e na mentira.

Esses são os elementos de que nos valeremos para caracterizar a chanchada como uma espécie de comédia escrachada, com incursões musicais, acrescentando-lhe um caráter paródico, irônico e carnalizante, contribuição nacional à cristalização do gênero. Tais elementos são importantes quando se pensa em termos comparativos com as produções similares mexicanas, que tiveram também seus tempos áureos entre as décadas de 1930 e 1960, como no Brasil, mas que foram absorvidas e registradas sob o nome genérico de comédias. A tipificação brasileira permite que lhe observemos os traços específicos com mais rigor e que a partir deles possamos compará-los com os mexicanos, interesse maior desse trabalho. De todo modo, é curioso notar que, embora em muitos de seus procedimentos retóricos, a chanchada brasileira possa ser espelhada na comédia mexicana, tal denominação não chegou a ser cogitada para as comédias que fizeram o sucesso de Cantinflas e Tin Tan, na idade de ouro do cinema

mexicano, em que o máximo de distinção foi entre a comédia *ranchera* e a de *arrabal*, ou seja, entre a comédia rural e a sub(urbana).

Francisco Sánchez (2002, p. 61), historiador, roteirista e crítico de cinema, afirma que o México não é um país musical, é um país ruidoso, e vai chamar a atenção para a coincidência histórica de que a última obra muda que se filmou, já sob a égide do PRI (Partido Revolucionário Institucional, 1929-2000), foi *Que viva México!*, dirigida por Serguei Eisenstein, em 1931, ano de produção também de *Santa*, a primeira película sonora, dirigida por Antonio Moreno. Entre as leituras da revolução e as lágrimas domésticas dos melodramas vai se iniciar a idade de ouro do cinema mexicano, com o empurrão inicial de Lázaro Cárdenas à indústria cinematográfica desde 1934. É naquele momento que a comédia também vai florescer.

As décadas intermediárias do século passado veem a consolidação de um cinema popular na América Latina, baseado na cristalização de um humor peculiar, que parodia e põe em xeque a produção hegemônica norte-americana ou europeia, usando de várias estratégias retóricas. No México, o gênero rendeu cômicos do gabarito de Cantinflas (Mario Moreno): atuando em *Romeo y Julieta* (1943), *Los tres mosqueteros* (1942) e *Ni sangre, ni arena* (1941) e garantindo seu lugar no panteão cinematográfico nacional como representante de uma certa *mexicanidad*. Agora é a vez da redescoberta de Tin Tan (Germán Valdez), em cuja filmografia percebemos títulos como *Duelo en el Dorado* (1969), *Tintanson Cruzoe* (1965), *Fantasma de la opereta* (1960), *Rebelde sin casa* (1960), *Las mil y una noches* (1958), *Viaje a la luna* (1958), *Los tres mosqueteros y medio* (1957), *El visconde de Montecristo* (1954), *El bello durmiente* (1952) e muitos outros.

No Brasil, a música sempre foi um elemento associado ao caráter do brasileiro e não é à toa que os primeiros filmes das primeiras empresas bem-sucedidas de cinema foram filmes musicais, na esteira dos sucessos do rádio ou em época de carnaval. Acrescidos, naturalmente, de uma embalagem humorística. Daí aos conteúdos debochados foi um passo.

A chanchada vai ter seu nascimento, apogeu e declínio entre os governos de Getúlio Vargas (1930) e Juscelino Kubitscheck (1961). É uma época de prosperidade, crescimento da nação, de consolidação de um projeto de identidade nacional. As comédias de ambos os países vão reagir a esses esforços de modernização, criticando-os ou apoiando-os à sua maneira.

Os cômicos

No Brasil, entre muitos tipos ingênuos ou caricaturais, a chanchada gerou uma galeria de astros de enorme popularidade. Entre eles, sem dúvida, o negro Grande Otelo e o branco Oscarito formaram uma dupla que marcou a história da comédia no cinema com alguns dos melhores momentos do humor nacional. Grande Otelo (1915-1993) continuou sua carreira no cinema, no teatro e na televisão por muitos anos depois do auge da chanchada. Oscarito faleceu em 1975, mas é considerado o maior cômico que nosso cinema produziu. E essa parceria foi imortalizada em algumas obras consideradas clássicas.

Oscarito ou Oscar Lorenzo Jacinto de la Imaculada Concepción Teresa Diaz nasceu em Málaga, de uma família circense composta de pai alemão e mãe portuguesa, no ano de 1906, tendo vindo para o Brasil com um ano de idade. Aos cinco anos estreou no circo, onde foi palhaço, trapezista, ator e acrobata, características que iriam marcar a versatilidade de seu trabalho no cinema. Sua estreia cinematográfica foi em 1935 e, depois disso, atuou em quase cinquenta filmes. Seu nome está ligado diretamente às chanchadas, e dentre as mais reconhecidas se encontram *Nem Sansão e nem Dalila* e *Matar ou correr*, ambas dirigidas por Carlos Manga, em 1954, ao lado de *Carnaval Atlântida* (1952), *Esse milhão é meu*, *O homem do Sputnik* (1958) e muitas outras.

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, Germán Valdés, Topillo Tapas ou ainda Tin Tan nasceu em 1915, na cidade do México, segundo de nove irmãos, um dos quais também seria ator no futuro seriado

infantil *Chaves*, fazendo o papel de Seu Madruga, com enorme êxito popular. Germán joga beisebol, faz imitações (especialmente de Agustín Lara), trabalha na rádio, faz paródias, patina, até criar para o teatro um personagem do outro lado da fronteira, um *pachuco* em seu *zoot suit*¹. Passa a trabalhar em dupla com Marcelo Chávez, com quem debuta no cinema em 1943. A partir daí, Tin Tan vai participar de 99 filmes.

Em comum, Oscarito e Tin Tan têm uma farta produção cinematográfica, ambos trabalham boa parte de sua vida artística em dupla, com uma exuberante *performance* física e verbal. Ambos são considerados comediantes impagáveis em suas respectivas sociedades.

Conflitos na velha Gaza

A partir de Hollywood

Cecil B. de Mille especializou-se em dramas bíblicos e históricos e realizou alguns dos mais representativos e espetaculares exemplares do gênero, como *O rei dos reis* (1927), *O sinal da cruz* (1932), *Cleópatra* (1934), *Sansão e Dalila* (1949) e *Os dez mandamentos* (1956). Filmes caros, pretensiosos, exuberantes, de investimento de produção visível.

Sansão e Dalila, estrelado por Hedy Lamar (Dalila), Victor Mature (Sansão), Georges Sanders (o Saran de Gaza), Angela Lansbury (Semadar) e Henry Wilcoxon (príncipe Ahtur), teve suas locações principais na Califórnia, na Argélia e no Marrocos, uma multidão de extras e sofisticados cenários, o que lhe valeu a obtenção, em 1951, do Oscar de melhor direção de arte e a indicação para melhor fotografia, melhores efeitos especiais e melhor música. Assim como a indicação para a melhor fotografia, no Globo de Ouro.

O filme foi um sucesso de bilheteria, confirmando o prestígio das narrativas bíblicas e sua transposição moralista para a tela grande. O filme narra a aventura do

homem mais forte da tribo de Dan, que, enquanto seu povo israelita é escravizado pelos Filisteus, se apaixona pela filisteia Semadar. Ela o trai e ele luta com o apaixonado dela e seu real amor, Ahtur. Semadar morre e sua irmã Dalila, que amava Sansão em segredo, jura vingança. Ela planeja seduzir Sansão, revelando o segredo de sua força a Saran, o líder filisteu. Ela o fará e ele perderá os cabelos e a força, que quando recuperados, serão usados na quebra das colunas do templo, o que soterrará todos.

Uma piada a respeito: diz a lenda que, na estreia do filme, De Mille pergunta ao comediante Groucho Marx o que ele achou do filme: “Bom, mas só há um problema, CB. Nenhum filme me interessa se os peitos do ator principal são maiores do que os da atriz protagonista”. A piada revela a inadequação do tratamento dado ao ator, necessária ao tipo de ação que lhe é exigida. Não é a toa que as duas paródias latino-americanas vão dialogar com essa referência.

A partir do Brasil

Carlos Manga confessa que era um revoltado contra a ditadura de Vargas, aos vinte e dois anos, quando dirigiu o filme *Nem Sansão e nem Dalila*. Ele aproveitou o filme para criticar também a companhia de cinema Vera Cruz, que fora fundada em São Paulo, em 1949, para ser a grande empresa de cinema brasileiro, com técnicos internacionais e capital da burguesia paulista, porque ela só produzia filmes estilo suíço ou sueco.

Os cenários foram construídos em três estúdios. A música, de Luiz Bonfá foi feita nos moldes da trilha sonora original do filme americano. A crítica esnobou, mas o público prestigiou e transformou o filme num êxito comercial.

Espada e sandália

Espada e sandália. Filmes bíblicos ou da antiguidade clássica, da história ou da mitologia são chamados também *péplum*, que era uma espécie de túnica fácil de fazer e muito usada pelos departamentos de arte das grandes companhias produtoras de cinema. Na contramão dos grandes filme épicos com a mesma temática, feitos entre 1958 e 1964 (*Ben Hur*, *Os dez mandamentos*, *Cleópatra*, *O rei Arthur* etc.), são filmes de orçamento bastante limitado, com heróis fisioculturistas, normalmente filmados na Itália antes que Cinecittà se rendesse aos *western-spaghetti*. A produção das chanchadas brasileiras e das comédias mexicanas se parece mais com esse gênero de filmes, acrescidos de um humor devastador, às vezes de canções, não raro de crítica social.

O filme de Hollywood vira *péplum*, que vira chanchada ou comédia barata. Hibridismo, canibalização, apropriação. Assim como de certa forma, Hollywood havia aproveitado a filmagem de *Sansão e Dalila* para um outro filme crítico, *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), de Billy Wilder, no qual o diretor Cecil B. de Mille aparece rodando uma cena de *Sansão e Dalila*, interpretando seu próprio papel. O elemento intertextual já estará presente, atenuado pela seriedade da trama, tratamento respeitoso que as versões cinematográficas latino-americanas farão implodir.

A partir do México

Gilberto Martinez Solares participou em 173 filmes como diretor, fotógrafo, roteirista. Para o papel de Dalila, tinha sido cogitada a italiana Silvana Pampanini, ligada a filmes históricos na velha Europa. Segundo Emilio García Riera (2008, p. 104), é evidente que o argumento dessa paródia pôde ser imaginado sem consultar em absoluto a fonte bíblica. Tin Tan compôs a *Canção do monstro* e *Dalila* e interpreta também *Rico vacilón*, de Rosendo Ruiz, e o tango *Uno*, de Discépolo e Mores.

A versão do filme que foi conservada teve cortadas as sequências iniciais, nas quais Tin Tan e sua noiva ciumenta vão ao cinema para ver *Sansão e Dalila*. Na volta, Tin Tan sonha que ele é Sansão e que Lilá é Dalila. Na versão que restou, o filme começa na Antiguidade e a ação fica reduzida à sua parte “bíblica”. Esse detalhe é importante, porque é no presente que também começa a história de *Nem Sansão e nem Dalila*.

Cotejando os três filmes

Sansão e Dalila é uma modelar representação hollywoodiana do texto bíblico encontrado em Juízes 13-16. O filme se pauta pelas ações lá descritas, condensa e minimiza alguns acontecimentos sem, entretanto, fugir muito do original.

Os principais eventos que nos interessam são o encontro de Sansão com Semadar, prometida do Rei Ahtur, no exercício de lanças, quando ele pula o muro para ver as mulheres que dançam. Dali sairá a sugestão de se matar o leão nas montanhas, o que ele faz sem problema. No jantar, Sansão propõe um enigma. Ela descobre a resposta e o trai antes das bodas. Ela se casa com outro homem e o pai lhe oferece a outra filha, desta vez Dalila, que está apaixonada por ele. Há uma briga, Sansão barbariza, Semadar é morta. Sansão se esconde no campo, mas é descoberto e dizima o exército com uma queixada de burro. Dalila é cooptada para entregá-lo, em troca de que ele fique vivo. Arma-se uma cilada, ele vai à sua tenda, eles têm um momento idílico, ele a pede em casamento. Miriam, de seu povo e apaixonada por ele também, chega ao acampamento, com Saul. Dalila embebeda Sansão e corta seu cabelo. Ele é cegado pelos soldados, a lâmina se dirige para a câmera para registrar o gesto. Fraco, ele é levado a um moinho, onde empurra a mó. O tempo passa, vemos o campo em diferentes estações. Dalila tem visões e pede ao Deus de Sansão que lhe devolva a visão. Ele se recupera.

No templo, durante uma festa, Sansão é humilhado, depois se coloca estrategicamente entre as colunas e as faz desabar sobre a multidão, assim como os ídolos pagãos que adornam o cenário. Dagon, o deus, cai sobre a multidão.

Nem Sansão e nem Dalila parte do princípio dramático de que é tudo um sonho. Nele, a chanchada da Atlântida vai lidar com dois ícones especiais, essenciais à modernidade de então: a expectativa de uma tecnologia eficiente (a máquina do tempo, de tradição consagrada em relatos de viagens por diferentes épocas) e o alcance dos meios de comunicação de massa. O clima de comédia maluca vai envelopar a narrativa.

Na barbearia onde Miriam e Dalila trabalham como manicures, entra o gorila humano Chico Sansão com sua enorme cabeleira, deixando, na porta, o carro da Cia. Fogos de Artificio. Arthur é o gerente que paquera as moças. Horácio (Oscarito), o barbeiro, ao cortar-lhe o cabelo, percebe tratar-se de uma peruca e ali começa uma perseguição que acaba num acidente do carro com fogos invadindo o lugar onde se faz uma demonstração da máquina do tempo. Horácio, Helio (o galã) e o cientista Professor Incógnito von Tempo são levados a 1130 a.C. Logo dizem que o lugar se parece com o bairro de Jacarepaguá (no Rio de Janeiro), lugar real das filmagens. Os dois vão parar nas terras dos filisteus e são presos, enquanto Horácio faz contato com Sansão, o mesmo Chico do presente, trocando sua peruca por um isqueiro.

João Luiz Vieira (1983, p. 22) chama a atenção para o deslocamento que a narrativa opera levando a força do herói bíblico dos cabelos para a peruca, remarcando que se trata de uma metáfora da relação de força entre um sistema econômico assentado e a força simulada de um sistema imitativo. Uma relação que opõe o cinema hollywoodiano ao cinema brasileiro. Nesta constatação, ele define a paródia – procedimento retórico comum a nossos dois exemplos latino-americanos – como um processo de transformação que procura imitar um objeto artístico original de forma cômica. Uma imitação que dá a impressão de algo grosseiro, de segunda mão, apresentando elementos de humor, *nonsense* e ridículo. “Como uma das formas da sátira, a paródia se coloca numa posição sempre crítica do discurso ao qual ela se dirige”. E finalmente, ele sinaliza que, no caso do cinema brasileiro, já que a paródia se transforma numa sátira de si mesma, criticando o próprio cinema brasileiro,

sua intenção primeira passa a ser muito mais a capitalização dos resíduos do modelo original do que a crítica a seu discurso .

Voltando à Gaza de estuque da Atlântida, Horácio com a peruca descobre sua força e vai ser testemunha da dança de Dalila, como no filme original. Sansão é denominado como mais forte que a bomba atômica, qualificação totalmente extemporânea e ganha de presente as duas filhas do rei Tubal, Dalila e Miriam. Depois de muita confusão, os fogos de artifício explodem, provocando “o fim do mundo”. A peruca de Sansão é roubada e quase pega fogo, mas ele consegue resgatá-la e retomar sua força. O rei, assustado, propõe-lhe ser o governador daquela “bagunça”, outra sinalização irônica quanto ao caráter dos representantes de certa política brasileira. Por conta disto e com a ajuda do inventor, Sansão vai fazer uma série de melhoramentos: rádio, televisão, elevador, telefone gigante e uma série de medidas que parodiam as reivindicações trabalhistas da época. Assim surge o lema “todos os dias serão feriado, menos o dia do trabalho”, numa clara inversão do código dominante. Sob o *slogan* “Votai em Sansão, um homem de ação!”, Sansão moraliza a comunidade, propõe castigos e multas, discursa imitando o ditador Getúlio Vargas, com seus gestos e seu bordão favoritos. Por aí o filme assume um aspecto inusitado de sátira social, desvendando a falsidade de alguns procedimentos políticos pela exacerbação de sua *mise-en-scène*. Sansão não para: “Vou criar a indústria do cinema!” e, assim, se expõe uma velha reivindicação da classe, numa situação de absurdo!

Na trama, toda essa exposição de Sansão faz com que o rei queira matá-lo. Tenta com veneno, mas é mal sucedido. Dalila se recusa a colaborar, mas quando ameaçam torturar Helio, seu amado, ela aceita. Ele se confia a ela. Batem à porta: “tele Gaza”, gritam. A peruca é roubada, Arthur assume o poder.

No centro da cidade, trombetas, as invenções são abolidas, Sansão será executado nas bodas de Dalila! Na prisão, os três são libertados por Miriam, que rouba a peruca de Arthur.

No casamento, a cabeleira pega fogo, finalmente, os três fogem, o jipe invade o cenário, o ídolo pagão cai, faz-se a escuridão e voltamos aos dias de hoje. Horácio reconhece todos e vê que os enfermeiros são os seus perseguidores de antes da época de Cristo e sai em disparada.

O filme utiliza um modelo de narrativa que é conhecido, simplifica sua representação diminuindo sua espetacularidade e acrescenta-lhe comentários sobre a sociedade da época que o tornam um exercício de irônica crítica social. Como tudo é feito de um modo mambembe, esculhambado, risível e inesperado, o riso brota de uma comparação com um cinema regrado e pomposo, que faz sua seriedade da cerimônia cultural de acreditar em si mesmo. *Nem Sansão e nem Dalila* estabelece sua própria regra a partir da janela do cinema hollywoodiano, mas seu olhar é, se não de escárnio, ao menos de desqualificação, tanto sobre o modo de representação quanto sobre a sociedade que põe em cena.

Lo que le pasó a Sansón vai repetir de certo modo a mesma fórmula, assentada no carisma de seu protagonista. Como dissemos, a história já começa no passado, porque as partes do presente (com inesperada semelhança com a obra brasileira) foram subtraídas das versões existentes, embora constem das sinopses publicadas na época do lançamento do filme.

De qualquer forma, o registro cômico será o mesmo e se a ordem dos eventos é ligeiramente alterada, isso em nada compromete a percepção da filiação da narrativa. Esta começa, no caso, com o Grande Saran contando o que aconteceu a Sansón e temos o *flashback* precedido pela pergunta de que se foi com uma bomba atômica que Sansão botou abaixo o templo, dez anos atrás. A ameaça atômica aqui também é tematizada, como no filme brasileiro. O Gran Saran, de inusitados óculos escuros, conta que reconstruiu tudo com o auxílio das Nações Unidas e que os corpos de Sansão e Dalila estão desaparecidos. Como no filme brasileiro (quando Sansão dita para Dalila um texto que ela inscreve na pedra e ele lhe elogia a caligrafia), o Saran pede à secretária Arpagona que taquigrafe a crônica dos fatos que terminaram com a destruição do templo. Voltamos no

tempo e vemos Sansão cortando o cabelo, pagando com um porco e recebendo como troco um frango, que acaba dando a um menino de rua. Outro menino é empurrado por um guarda e Sansão ensina o menino a usar o estilingue. Ele o acerta e o derruba. Trata-se de Davi e o clima de *nonsense* já está estabelecido, porque reconhecemos nele o personagem que vai derrotar o gigante Golias em outro episódio bíblico. A associação desses distintos tempos e relatos permite estabelecer um território a-histórico para o desenvolvimento da trama.

Sansão vai subir no muro e ver as dançarinas (como no filme americano) e, no meio delas, Semadar se exercitando com flechas para as olimpíadas. O cumprimento que essas gentes faz é bastante bizarro, batidinhas na cabeça e no queixo com as duas mãos e essa será uma *gag* reiterada, de efeito imediato pela bizarria dos gestos. O príncipe Atur fica enciumado com os salamaleques que Sansão faz para Semadar. Quando Sansão atira a lança, tudo balança, a câmera reproduzindo seu movimento numa operação reflexiva também inusitada.

Sansão explica sua força graças à sua dieta: aveia, ovos, leite, *chili* recheado, contrariando comicamente o preceito bíblico da disposição divina da força. Dalila aparece e sua atitude é logo percebida por Sansão: “a pesar de tu carita eres medio abusadora!” Falam de um monstro que amedronta a cidade e da recompensa que há para quem capturá-lo. Saran vai caçá-lo com dez homens. No salão, antes da partida, a situação cômica é sustentada com um humor físico: Saran fala e bate em Atur (Marcelo Chávez, o *partner* de Tin Tan) várias vezes, provocando uma *gag* de repetição.

No campo, numa biga (como em *Ben Hur*), Tin Tan canta, mas quando vê o monstro, desmaia. Chegam Saran e o cortejo e ele cumprimenta o gorila: “Cheiras a nenúfares putrefatos!”. Sanson e o monstro vão ter toda uma cena de briga, feita no *in* e *off* da caverna. Ora eles são vistos no exterior, ora desaparecem da cena e ouvimos sua briga fora do quadro, para onde são jogados objetos. Um recurso cômico simples e muito eficiente. Sansão vence o animal e arranca seu couro, vestindo-o como a um casaco: uma *gag* perfeita! E depois o oferece

ao rei como se fosse mink. Quando o rei quer saber de quem se trata, ele se identifica não como filisteu, mas como *chichimeca, de los olmecas, del tronco de los placaztecas, pariente de los Fernandez de Peralvilho*, uma filiação inimaginável que consideramos cobrir vários séculos de referências.

Sansão ganha como prêmio uma esposa e recusa Dalila, preferindo Semadar: “Acapulco nos espera!”. Logo a proclamação das bodas em 1955 antes de Cristo! De novo a referência temporal joga com o limite entre o passado mítico-religioso e o presente. Atur quer impedir o casamento e a cerimônia começa em clima de traição e atentado, mas descamba para a mais tradicional cena de pastelão, com tortas explodindo nas caras de todos os convidados. Antes, o trio *Los Bribones* de túnica traz seu piano e faz um número musical, um bolero. Sansão não perde tempo e dança e canta *Vacilón!* Saran acompanha tudo por seus binóculos. Sansão é preso por beijar Semadar. Anuncia-se *el gran espectáculo de Sansón encadenado, que debe pedir perdón al Gran Saran*. Embora também esteja escrito que é proibida a revenda de entradas para o espetáculo, alguém as revende pouco discretamente. Mais um comentário sobre o cotidiano mexicano. Há um duelo verbal entre Atur e Sansão, um desafio do qual a plateia participa ativamente, aplaudindo as críticas feitas aos duelistas e aos outros presentes. Sansão se rebela e quebra as correntes que o prendem, batendo o exército e fugindo. Agora é preciso reencontrar Sansão e se sabe que ele está em Sierra Madre (a montanha do filme de 1947, de John Huston, uma das referências possíveis), assaltando caravanas.

Sansão e Miriam estão na montanha. Ele pratica halteres! As mulheres se instalam numa tenda, Sansão vai roubá-las: entra na tenda e é ajudado no roubo pela própria Dalila! Eles dançam, cantam, entendem-se. Vão comemorar o aniversário: “*que bueno que no me amarre con la carnal Semadar, no?*”. Bebem e ele lhe conta seu segredo. Ela lhe corta o cabelo: bem me quer, mal me quer! A caravana chega disfarçada de árvores! Sansão não pode resistir a Atur: a voz mudou, ele fala fino! Ele é preso e Atur quer que lutem na festa de aniversário de Saran. Dalila tenta comprá-lo, ele aceita seu dinheiro. Vão vê-lo no moinho: ele

está de óculos, metaforizando a cegueira do personagem bíblico, e faz um número musical em que explora toda sua comicidade, rebolando e dançando. Dalila suborna o guarda e vai visitá-lo: “porque estás de óculos escuros, te arrancaram os olhos? Não, que não sou Victor Mature!”.

E, nesta altura, o filme atinge seu ponto máximo de reflexividade e de intertextualidade trazendo para o corpo de sua narrativa os elementos que lhe deram origem e promovendo uma intensa atualização de seus códigos originais. Ela lhe compra tônico para o cabelo no mercado negro e chega, enfim, o aniversário de Saran, que vai ser comemorado com uma luta entre os gladiadores Siete léguas e o traidor Cucurucucu Paloma. Sanson aparece de boina, luta e vence Atur, depois de tomar o tônico. O cabelo cresce sob a boina. Ele se liberta, luta e empurra as colunas do templo. Volta do *flashback* e Saran acaba de ditar o texto para a estenógrafa, dizendo que assim morreu Sansão, sem cadáver. Mas Sansão aparece com Dalila e vários filhos, de mala em punho... mudando-se para a Babilônia e cantando.

Conclusões

Algumas coincidências fazem excepcional essa dupla parodização do filme americano em uma sucessão histórica. A versão brasileira, de 1954, e a mexicana, de 1955, têm muito em comum. São estreladas por comédicos de sucesso, fazem muitas alusões a fatos e personagens de suas respectivas sociedades, usam o recurso do *flashback* (apesar de suprimida na versão mexicana a parte contemporânea, fazendo a narrativa se passar toda no mesmo tempo), explicitam sua tentativa de imitar Hollywood pela veia do deboche e pela sua comparação com os termos desiguais de sua poderosa indústria. Por isso, o gesto supremo é a afrontamento com o rigor da sua forma, com o exibicionismo de seu potencial de representação realista, com a prosódia regular e culta dos seus atores. A tudo isso os filmes latino-americanos vão virar a cara e demonstrar de que lado estão na batalha pela (re)conquista de seu público.

A narrativa religiosa é desmontada pela incorporação de elementos contemporâneos (muito mais eficazes quando em forma de sátira) que operam no apagamento do tempo mítico e na inscrição dos temas de que os filmes tratam, no horizonte de experiências vividas pela plateia (ou o que possa ser o seu espectador ideal, de estrato popular, formação básica e pouca informação cinematográfica, mas com visível apetite cinéfilo). Por isso, também as operações de refinamento estético para sedução do espectador: o uso continuado de danças e exibição voyeurista da bailarinas, sensibilização estética pelo recurso a cenários e figurinos espetaculares.

Por sobre todo esse arsenal de recursos, sobressai o trabalho dos protagonistas, um Horácio e um Sansón profundamente antenados com o espírito de seu tempo, máscaras corporais ativadas para representar esse Outro que o cinema hollywoodiano teimou em desqualificar e tornar comum, mas que, nas sombras de uma Gaza de gesso e papel, demonstraram a grandeza de seus modos originais de interpretação, profundamente ancorados nas tradições de seus respectivos povos.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVIÑA, Rafael. *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. México: Oceano, 2002.
- BLANCO, Jorge Ayala. *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones ERA, 1979.
- CATANI, Afrânio & SOUZA, José Inácio de Mello e. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARINHO, Flavio. *Oscarito: o riso e o riso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- RIERA, Emilio García. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaria de Educación Pública, 1986.
- _____. *Las películas de Tin Tan*. México: Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 2008.
- SANCHEZ, Francisco. *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002*. México: CONACULTA-Ediciones Casa Juan Pablos, 2002.
- VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora-SENAC, 1987, p. 129-187.
- _____. "Introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, ano XVI, n° 41-42, maio 1983.
- VIÑAS, Moisés (org.). *Historia del cine mexicano*. México: UNAM-UNESCO, 1987.

1. *Pachuco*: mexicano de fronteira, com um dialeto próprio, o *caló*. *Zoot suit* é uma indumentária dos *pachucos* da costa oeste: terno com casacão, relógio de bolso, chapéu com pluma, sapatos de duas cores. Ou seja, é a imagem do excesso.

Tem *cha cha cha* no ziriguidum.

A presença da rumbeira/*cabaretera* no cinema brasileiro¹

Maurício de Bragança (UFF, pós-doutorando)

Entre as décadas de 1940 e 1950, o cinema mexicano já se constituía num eficiente meio de comunicação de massa. Pensado num contexto de indústria cultural, tal veículo articulava conceitos como cultura de massa e cultura popular, tentando ampliar, cada vez mais, seu público consumidor. Perfeitamente acomodada a uma economia de mercado, a indústria do entretenimento estabelecia fortes códigos de identificação com seu público, sempre baseados num conceito de eficácia.

Naquela época, os filmes mexicanos já eram amplamente conhecidos por toda a América Latina e, portanto, havia a necessidade de um alargamento da ideia de “latinidade” por parte da indústria cinematográfica. Numa espécie de subgênero do melodrama conhecido como “filmes de *cabareteras*”, *os signos da cultura caribenha eram trabalhados em torno de uma cultura prostibular, incluindo números musicais e atrizes/dançarinas cubanas (como Ninón Sevilla e Maria Antonieta Pons) como estrelas desse repertório.*

Não podemos deixar de pensar o popular à margem do processo histórico pautado pela cultura de massa, que contempla uma mediação necessária para a projeção histórica do gosto e do comportamento do que se convencionou chamar de popular (BARBERO, 2001). Essa mediação é efetuada sob uma dimensão de

trocas simbólicas, criando um espaço de negociação entre categorias como o global e o local, o hegemônico e o subalterno, o erudito e o popular, agenciando novos contratos entre “emissores e receptores” e reconfigurando tradições (CANCLINI, 2000). A indústria cultural e seus dispositivos de mediação – rádio, cinema, televisão – apropriam-se da ideia de modernidade e propõem, dessa forma, a reconfiguração de um imaginário simbólico, garantindo a construção de arquétipos em torno da América Latina.

No México, o Estado acabou por apoiar um projeto de consolidação da indústria cinematográfica nacional, investindo, por exemplo, na modernização dos estúdios da CLASA (Cinematográfica Latino Americana S.A.), que se converteu no mais importante estúdio do país, comparável às companhias hollywoodianas (RIERA, 1971).

A primeira metade dos anos 1940 foi de enorme produtividade na indústria cinematográfica mexicana, estimulada também pelo incentivo americano, que requeria a solidariedade latino-americana no conflito bélico mundial. As relações entre Estados Unidos e México se estreitavam, já que o país latino-americano tinha um importante papel como provedor de matérias-primas aos Aliados. Em 1943, sob o comando de Nelson Rockefeller, o Departamento de Relações Internacionais de Washington estudava uma colaboração ao cinema mexicano que previa a recuperação de equipamentos para os estúdios, ajuda econômica aos produtores de cinema, e assessoramento por instrutores de Hollywood aos trabalhadores dos estúdios mexicanos (RIERA, 1998; BERG, 2001). O México, por sua vez, importava a produção fílmica daquele país, contumaz mensageira da propaganda Aliada.

Uma série de medidas protecionistas à indústria cinematográfica nacional é adotada pelo Estado: em 1941, foi ratificada uma lei que tornava obrigatória a exibição de filmes nacionais em todas as salas de cinema do país e, em 1942, foi criado o Banco Cinematográfico, instituição privada que contava com o apoio do Estado para fomentar a produção de filmes. Essa instituição, filiada ao Banco

de México, seria nacionalizada em 1947, passando a chamar-se Banco Nacional Cinematográfico (BNC), que se converteria na primeira experiência latino-americana de fonte de crédito exclusiva para o cinema. O BNC tinha sob sua responsabilidade duas distribuidoras: a *Películas Nacionales*, que operava no território mexicano, e a *Películas Mexicanas* (Pelmex), que distribuía para toda a América Latina os filmes da CLASA, Filmex, Grovas e Films Mundiales. A Pelmex também controlava uma poderosa rede de mais de quarenta salas de exibição espalhadas pela América Latina e Espanha (RIERA, 1998). No Rio de Janeiro, por exemplo, situado na Rua do Catete, havia o Cine Azteca (ligado à cadeia Pelmex), construído em 1951 e demolido em 1973 para dar lugar a uma galeria comercial. O Cine Azteca possuía 1780 lugares e tinha uma decoração bastante “exótica” se confrontada com a arquitetura da zona sul carioca: inspirada em motivos pré-colombianos, as colunas da fachada tinham como base imensas cabeças de serpentes com as bocas abertas.

Os filmes mexicanos, em função da competente cadeia de distribuição montada com o auxílio do Estado, também chegavam ao Brasil e criavam um capital simbólico em torno da latinidade caribenha, que acabou por inscrever-se no imaginário nacional brasileiro. As rumbeiras *cabareteras* acabaram por invadir não só o imaginário do brasileiro, mas também as produções do cinema brasileiro. Mesmo depois do declínio da produção daquele país e, conseqüentemente, com o esmorecimento da presença daquele repertório em terras de sertanejos, caiçaras, malandros e mulatas, as rumbeiras continuaram a marcar presença nas narrativas retratadas na tela. O que essa rumbeira mexicano-caribenha apontava sobre a “realidade verde-amarela”? O que essa personagem de sotaque hispânico tinha a dizer ao cinema brasileiro?

A partir de três filmes brasileiros, de três momentos diferentes de nossa cinematografia, problematizaremos essa personagem no cenário nacional: *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle (1952), *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues (1980) e *Viva Sapato!*, de Luiz Carlos Lacerda (2003).

A primeira metade dos anos 1950 foi completamente tomada pelas comédias da Atlântida, então consolidada e avalizada pelo êxito de suas famosas chanchadas cariocas e já plenamente estabelecida a partir da configuração de um *star-system* brasileiro com quem o público já possuía muita intimidade e identificação (VIEIRA, 1987).

A paródia foi um elemento-chave das chanchadas, trabalhada de forma paradigmática em *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle. Nesse filme, foram articuladas de forma orgânica as relações entre paródia, carnaval e chanchada, tripé em torno do qual os limites do subdesenvolvimento das produções do cinema brasileiro foram problematizados de maneira bastante criativa (VIEIRA, 1983). A partir do confronto entre cultura de elite e cultura popular, entre cinema hegemônico norte-americano e cinema brasileiro das comédias carnavalescas, foram apresentadas as questões estruturais do subdesenvolvimento brasileiro. Por meio da paródia, o cinema brasileiro conseguia apontar a relação de poder presente no mercado cinematográfico nacional.

Carnaval Atlântida é um filme reflexivo que referencia um metacinema que traduz o subdesenvolvimento como uma marca de identidade e de resistência a uma matriz cultural norte-americana. O subdesenvolvimento em *Carnaval Atlântida* apresenta-se como a chave de leitura para as relações entre centro e periferia e indica uma discussão em torno de um projeto de cultura nacional.

A presença da atriz-dançarina-rumbeira cubana Maria Antonieta Pons, protagonista de inúmeros filmes mexicanos dedicados à personagem da *cabaretera*, apresenta algumas considerações bastante interessantes. O filme é uma produção de 1952, momento em que os filmes mexicanos desaguavam com constância no país. O público brasileiro já estava em sintonia com essas atrizes e personagens. O furacão cubano, como era conhecida a atriz, era um rosto, e sobretudo um corpo, bastante conhecido pelo grande público. Maria Antonieta Pons não era a única. Em 1953, Ninón Sevilla filmava no Rio, dirigida por Alberto Gout, comprovando que a ponte entre México e Brasil se estabelecia em mão dupla.

Lolita, a personagem de Pons, encarnava a sensualidade selvagem e indomada de uma latinidade que, naquela altura, já integrava a trupe de artistas brasileiros do filme. Numa cena antológica, o sisudo professor Xenofontes, interpretado por Oscarito, deixa o Colégio Atenas, onde lecionava a filosofia de Zenão, para aprender a dançar mambo e acabar incorporado ao projeto do filme carnavalesco. A música caribenha, ao lado do samba, dava o contorno da latinidade que se ampliava a partir da década de 1940, problematizando as fronteiras do nacional em um diálogo que adentrava o continente².

A rumbeira, no filme-emblema de José Carlos Burle, rompe com a antiga seriedade do professor Xenofontes – contratado como consultor do filme histórico sobre Helena de Troia – e conduz a personagem e a narrativa para a esculhambação geral que dá tom ao filme. A sequência do mambo se passa num amplo quarto de hotel, de decoração aristocrática, repleto de quadros e esculturas de inspiração clássica. O professor Xenofontes, vestido com um sóbrio terno escuro, observa um dos quadros quando entra em cena Lolita, que traz um vestido decotado e cheio de franjas, flores na cabeça, acompanhada de um funcionário do hotel. Sem dinheiro, pede ao professor que pague ao rapaz, o que ele simula fazer, tentando disfarçar sua dureza. Logo começa um jogo de sedução entre Lolita e o professor marcado pela imagem de Cuba como um ideal de sensualidade e erotismo (não podemos deixar de lembrar que Cuba, nesta época, era vista como uma espécie de prostíbulo da América Latina no imaginário internacional). À pergunta se sabia dançar o mambo, o professor responde que apenas conhece dança grega, numa referência já exagerada à sua filiação clássica. É a deixa para a *cabaretera* desempenhar o seu papel, ensinando ao pretensamente sisudo professor como dançar o mambo. Dirige-se até o rádio e dali, desse meio de comunicação de massa tão influente na indicação do local da cultura popular na América Latina, vem o ensinamento que marcará a *performance* do professor a partir desse momento, abandonando seu local de fala identificado com a alta cultura rumo ao local do popular. Surpreendida pelo tio, produtor do filme histórico, ouve a repreensão que confirma o papel que cabe à personagem da *cabaretera* no

filme: “Lolita, o professor nem começou a trabalhar e você já quer estragá-lo? Daqui a pouco ele vai fazer Helena de Troia dançar uma rumba!” Assim é ratificado o local do popular ocupado pela *cabaretera* no filme de Burle, aquela que, subversivamente, mistura as fronteiras entre alta e baixa cultura, indicando onde se inscreve a cultura popular de massa no continente.

Bye Bye Brasil é um filme sobre um país que está em extinção, num processo que indica uma outra forma de vida. A transição, ou as consequências dela, são apenas sugestões, sem uma precisão muito definida de como terminará esse processo. O que se vê na tela é esse momento único, essa linha divisória na história dessas quatro personagens que, como qualquer outro brasileiro, devem buscar seu lugar na nova ordem que se anuncia.

A personagem principal é o próprio país que, em 1980, passa por um processo de ajuste a uma democracia incipiente. O país é visto através dos olhos de uma troupe de artistas circenses cujo talento para a sobrevivência é maior do que sua já anacrônica capacidade de atrair público para as suas *performances*, realizadas ao longo de pequenas cidades do interior brasileiro.

A troupe é chefiada pelo Lorde Cigano, uma personagem carismática interpretada por José Wilker. Sua parceira na cama e no picadeiro é a sensual Salomé, a Rainha da Rumba (Betty Faria), enquanto Andorinha é o Rei dos Músculos (Príncipe Nabor). A majestosa titulação dos nomes dos artistas está em claro contraste com os parques acessórios levados no velho caminhão – e contrasta com a pobreza expressa nos rostos dos espectadores que eles atraem para suas apresentações. *Bye Bye Brasil* revela um discurso que acredita no risco de desaparecimento das características regionais brasileiras, como resultado da massificação da cultura do entretenimento produzida pela televisão.

Rejeitado e abandonado na sua solitária defesa pela própria miséria historicamente herdada, o povo coexiste com os sinais do progresso, simbolizado pela televisão e pela exploração daqueles que têm que trabalhar para os escusos

negócios estrangeiros na Amazônia. Nesse confronto entre o passado e o presente, velhas tradições nostalgicamente permanecem. O público da Caravana Rolidei torna-se escasso, uma pálida amostra diante dos gloriosos momentos nos quais essa forma de entretenimento se mantinha viva e popular.

Atento aos paradoxos que permeiam a sociedade brasileira, Cacá Diegues produz uma radiografia de um país em mutação, e, para isso, a Caravana Rolidei serve como emblema a percorrer as estradas abertas pelo projeto de desenvolvimento marcado pelo autoritarismo da ditadura militar, numa paradigmática imagem das contradições desse processo e dos dramáticos problemas sociais dele decorrentes.

A personagem de Betty Faria é Salomé, a rainha da Rumba, estrela principal da companhia, que é apresentada como “a princesa do Caribe, que já foi amante de um presidente dos Estados Unidos. Uma beleza internacional vinda diretamente das ilhas fabulosas do mar das Antilhas”. Salomé encarna, talvez, uma resignação anacrônica às mudanças que se processam, resultando numa pretensamente falsa apatia às situações adversas. Essa espécie de atemporalidade na *mise-en-scène* da rumba de Cacá Diegues acaba por associar-se a um mundo que vai ficando rapidamente para trás com todo o desajuste da modernização periférica que se anuncia. Faz parte de uma espécie de transnacionalismo que se transforma no projeto da ditadura. David Neves (1980, p. 76-77), em crítica realizada na revista *Filme Cultura*, aponta para uma ideia de “extra-fronteiridade” presente no filme, que é reforçada pela personagem de inspiração hispano-americana:

Faz parte de nossa tradição circense. Amplia o nacionalismo, projetando-o extra-fronteiras; é sincreticamente inteligível, na medida em que se processa na faixa da contravenção: não é a verdade ‘nua e crua’, mas não chega a ser a mentira e é, sobretudo, verossímil. É subproduto deliberado: corremos o risco de ter Buenos Aires como capital, outra vez. Este risco, porém, não é tão grande. O Brasil sufoca essas intromissões e elas parecem ser colocadas propositalmente, para promover a impressão final.

E a impressão final é esse país de paradoxos, de complexidades sociais decorrentes dessa modernização periférica que dá margem à crítica paródica de Lorde Cigano ao anunciar seu número à plateia que acompanhava atenta sua performance ao fazer nevar no interior do circo. Uma neve falsa, que “parece coco ralado” como aponta Dasdô (Zaira Zambelli) em cena do filme. A neve de mentira recoloca a famosa paródica peruca do Sansão de Oscarito, em *Nem Sansão nem Dalila*, chanchada dirigida por Carlos Manga em 1955. No filme da Atlântida, a peruca fazia referência ao subdesenvolvimento que marcava a produção brasileira frente ao cinema norte-americano, parodiado pela comédia. Sobre a neve fajuta que caía no interior do Brasil, Lorde Cigano revela: “Agora somos civilizados, já neva no Brasil, como em Paris, Londres e na velha Inglaterra...”.

A atração seguinte é o número de Salomé, aquela que revela os sonhos ocultos da plateia, atíça o desejo e anuncia em portunhol “el amor como solamente se faz en el Caribe”. A performance da cabaretera ao som da conga *Para Vigo me voy*³, absoluta em cena, sob uma luz vermelha que aumenta a sedução e o mistério que a recobrem, é reveladora de um projeto de país que deve ser extinto, mas que ainda insiste em produzir sentido como uma forma de resistência silenciosa. Mas o projeto de desenvolvimentismo suportado pelas ditaduras e pela entrada impiedosa do capital internacional provoca mudanças incompatíveis naquele arcaísmo representado pela rumba. A entrada em cena da TV, símbolo maior no filme de Cacá Diegues de um projeto de homogeneização cultural brasileira e o que dá liga, na esfera global, a uma identidade forjada no âmbito da coesão nacional, reenquadra essa *cabaretera*.

Desfeita a caravana, tentando descolar alguma grana fazendo programa num inferninho em Manaus, Salomé dança altiva, sob uma mesma luz vermelha que agora não ilumina apenas seu corpo, mas toda uma galeria de personagens da periferia à qual ela definitivamente pertence. A música agora é *You're the one that I want*, sucesso de John Travolta e Olivia Newton John, interpretada por uma banda local na onda disco que fornecia a trilha sonora para aquele modelo de globalização. Ainda no centro do quadro, seu corpo dança num movimento

que sugere uma *performance* anacrônica, numa existência que parece nostalgicamente descolada, e desolada, daquele modelo de modernização.

A sensualidade da *cabaretera*, marca que parece denotar uma identidade em comum desde o filme da década de 1950, chega a 2003 como um fortíssimo registro no filme de Luis Carlos Lacerda. O diretor evoca essa sensualidade exposta para estabelecer uma forte relação entre o povo cubano e o brasileiro.

Viva Sapato! conta a história de Dolores (Laura Ramos), uma dançarina de cabaré cubana que decide abandonar o casamento fracassado e a carreira de rumba para abrir um restaurante em parceria com sua tia Isolda (Irene Ravache), mãe-de-santo cubana que vive no Rio de Janeiro. Esta envia à sobrinha, em Havana, o dinheiro escondido nos saltos de madeira de um sapato de dançarina. Dolores, sem saber o que continham os saltos, decide vender os sapatos para conseguir algum dinheiro. Quando descobre o equívoco, começa então uma frenética e desesperada busca pelos sapatos. À medida que ela percorre as ruas de Havana, acaba encontrando personagens divertidos e curiosos que a ajudam na empreitada.

O universo *cabaretero* é convocado para marcar uma afirmação de um cinema brasileiro mais popular a partir de um retorno às chanchadas e às pornochanchadas. E essa é, sem dúvida, a principal diretriz política do projeto. A *cabaretera* é uma personagem de consagração de uma matriz popular que sustenta o *status* de resistência do espectro latino-americano frente às narrativas norte-americanas. O próprio título, uma paródia ao clássico de Elia Kazan *Viva Zapata!* (1952), é uma das características em comum com as chanchadas, que faziam corruptelas de filmes americanos de sucesso. Não meras cópias, mas paródias, num sentido bakhtiniano do termo.

É no corpo dessa personagem que se montam as estratégias, no filme de 2003, de filiação Brasil-Cuba, recuperando o corpo da latinidade como referências do (trans)nacional. A questão da transnacionalidade também se

apresenta na mistura de espanhol e português falados no filme. Em tempos de suspeita de tais repertórios simbólicos, que se dissolvem no interior de projetos globalizados pela *world culture*, os sapatos da *cabaretera* reinventam o caminho a ser percorrido. Como projeto político, *Viva Sapato!* recoloca as discussões em torno da América Latina.

Os códigos de latinidade, porém, reafirmam um espaço já constituído no âmbito internacional. A liberdade sexual, a malandragem e a picardia, o caráter passional e explosivo das personagens, vão ao encontro do que se espera nessas cores latinas. Às restrições impostas pelo subdesenvolvimento, as personagens respondem com pequenos esquemas de corrupção cotidiana que se apresentam como práticas de resistência. Se, por um lado, há um viés político de recuperação do lugar do popular anunciado pelo imaginário em torno da presença da *cabaretera* no filme de Lacerda, por outro, ele aposta no perigoso limite de afirmação dos estereótipos já confirmados junto a um grande público internacional. Nessas contradições, o filme insere sua defesa desse corpo popular, presente na sensualidade explosiva das generosas curvas desse corpo mestiço.

O sapato plataforma que percorre o filme, emblema maior do universo *cabaretero*, acaba encarnando, no filme do Bigode, a possibilidade de sobrevivência econômica que, na verdade, o nega. Ele, em si, já não traz os traços afirmativos da contestação presente no projeto dos anos 1950, ao contrário, ele é vendido/abandonado em função de um outro projeto mais afeito às regras do mercado: o palco do cabaré é substituído pela possibilidade de sobrevivência à frente do restaurante.

No entanto, um dado interessante do filme que ainda traduz a potência contestadora da *cabaretera* é o deslocamento desse corpo feminino que agora migra também na conformação de novos corpos e novas subjetividades. Se Dolores já não veste mais o sapato plataforma, este agora confere identidade ao travesti que o compra. O corpo da *cabaretera*, assim, continua um texto em aberto, produzindo novos sentidos e incorporando outras referências sob as

leituras que contemporaneamente se interessam em dar-lhes novos acessórios. Dessa forma, reprocessadas pelo inevitável olhar *queer*, as rumbeiras ganham novas perspectivas de discurso nas apropriações contemporâneas, seguindo sua trajetória de deslocamentos, atravessando categorias de (trans)gêneros e alimentando alegoricamente apropriações carnavalizadas de trópicos reinventados nas telas do cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

BARBERO, Jesus Martín. Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.

BERG, Charles Ramírez. "Introducción". In: AGRASÁNCHEZ Jr., Rogelio. Cine mexicano: carteles de la época de oro 1936-1956. San Francisco: Chronicle Books, 2001.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2000.

NEVES, David E., "Bye bye Brasil". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 35/36, jul.-ago.-set. 1980.

RIERA, Emilio García. *Breve historia del cine mexicano – primer siglo (1897-1997)*. México: CONACULTA, 1998.

RIVAS, Yolanda Moreno. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1989.

_____. *Historia documental del cine mexicano (época sonora). Tomo I (1926-1940)*. México: Ediciones ERA, 1971.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 129-187.

_____. "Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, nº 41/42, 1983.

-
1. Este texto é parte da pesquisa de pós-doutoramento intitulada "Espetáculos de resistência no cabaré performático de Astrid Hadad", desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense e financiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).
 2. Isso pode ser atestado pelo processo de bolerização pelo qual passou a música popular brasileira a partir da década de 1940. E isso ocorreu não apenas no Brasil, mas também em outros contextos musicais latino-americanos. "O bolero e o cinema mexicano dos anos quarenta estiveram indelutavelmente ligados. Para se ter uma ideia de sua transcendência fora do país, bastaria lembrar o impacto que tiveram em meios tão distantes como o da Argentina. Segundo o historiador de tango Horacio Ferrer, o bolero, que havia sido introduzido na Argentina por Alfonso Ortiz Tirado, inundou Buenos Aires nos anos quarenta "a ponto de produzir boleros em profusão e fazer com que os compositores de tango mudassem de gênero. [...] Antes, as canções em inglês deixavam nossos tangos para trás. Hoje são os boleros. Dezenas, centenas, milhares de boleros" (RIVAS, 1989, p. 83, tradução minha). No original: "El bolero y el cine mexicano de los cuarenta estuvieron indelutablemente ligados. Para darse una idea de su trascendencia fuera del país, bastaría recordar el impacto que tuvieron en medios tan alejados como el de Argentina. Según el historiador del tango Horacio Ferrer, el bolero, que había sido introducido en Argentina por Alfonso Ortiz Tirado, inundó Buenos Aires en los años cuarenta al 'grado de producir boleros a destajo y hacer que los tanguistas cambiasen de género. [...] Antes, las canciones en inglés les hicieron morder el polvo a nuestros tangos. Hoy son los boleros. Decenas, centenares, miles de boleros".
 3. A canção de Ernesto Lecuona transforma-se numa espécie de *leitmotiv* recorrente em todo o filme anunciando os (des) caminhos daquele grupo de artistas e do próprio projeto político pelo qual passava o país. Sua letra diz: "Vamos a la Conga, ¡Ay, Dios! / Vamos que ya suena el Bongó / Las maracas suenan ya / Y ya repica el timbal / Mi negra vamos detrás / Porque ya la conga no vuelve más / Para Vigo me voy / Mi negra dime adiós / Anda bongosero toca ya / Que estoy medio loco por bailar / Para Vigo me voy, me voy, me voy / Mi negra dime adiós / Mira que la Conga ya se va / Para nunca más volver a sonar / Para Vigo me voy... / Mira que la Conga ya se va / Para nunca más volver a sonar / Para Vigo me voy".

Llévenos a su líder: ficção científica no cinema mexicano¹

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia (UFJF)

Em 2006, o Festival do Rio exibiu a pequena mostra “*El futuro más acá: Sci-Fi Mex*”, que trouxe filmes mexicanos relacionados à ficção científica (FC), produzidos nos anos 1950 e 1960. A mostra, com curadoria de Vânia Rojas e Héctor Orozco, integra o projeto de pesquisa *O futuro nos trópicos, mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano*, “cujo objetivo é reunir, recuperar e documentar filmes mexicanos, feitos entre 1945 e 1980, que lidavam com a ficção científica e adaptavam o tema à realidade e idiossincrasias mexicanas” (SCHMELZ, ROJAS & OROZCO, 2006). O evento promoveu a divulgação de uma filmografia desconhecida do público brasileiro, o que demonstrou algumas coincidências entre nosso cinema e o mexicano, no que tange à incorporação do imaginário da FC.

Segundo o pesquisador argentino Mariano Paz (2008, p. 84):

Inquestionavelmente, o México é o país latino-americano com a maior e mais sistemática produção de cinema de ficção científica, com mais de uma centena de longas (ver Schmelz), a maioria deles concentrados no período entre os inícios dos anos 1950 e 1980. Não é uma coincidência que o México tenha a indústria de cinema mais desenvolvida, na qual, diferentemente de Argentina ou Brasil, investidores privados dominaram a produção pelo menos até o início dos anos 70 (ver Mora, 61; Maciel, 95). Investimento privado significava filmes feitos

com o objetivo primário de gerar lucro. Assim, no sentido de arrebatado público, a maioria dos realizadores mexicanos de cinema de ficção científica recorreu à inclusão de dois ícones centrais na cultura popular: comediantes como Cantinflas ou Piporro, e lutadores, como Santo e Blue Demon. Além disso, esses personagens costumavam ser acompanhados por belas mulheres (geralmente invasoras alienígenas tentando seduzir ou abduzir homens terráqueos).

O México é um caso particularmente curioso por ser um país em desenvolvimento que faz fronteira com a potência hegemônica atual, fonte do cinema de ficção científica modelar para o público internacional. Se, no Brasil, uma das primeiras manifestações mais evidentes da FC no cinema se deu em 1947, com a comédia *Uma aventura aos 40*, de Silveira Sampaio, no México, a ciência começou a interessar os comediantes cinematográficos aos poucos, por volta da mesma época, como em *O moderno Barba Azul* (*El moderno Barba Azul*, 1946), de Jaime Salvador, *O supersábio* (*El supersabio*, 1948), de Miguel M. Delgado, ou *El bello durmiente* (1952), de Gilberto Martínez Solares. Vale notar, porém, que o primeiro filme mexicano passível de associação ao universo da ficção científica estreia já em 1935: *Los muertos hablan*, de Gabriel Soria, é sobre um cientista que rouba cadáveres com o propósito de utilizá-los em experimentos visando a confirmação de sua tese, a de que podem ser encontradas imagens fixadas nas retinas de pessoas mortas (PAZ, 2008, p. 83). O filme de Soria traz o mesmo título de uma produção espanhola de 1914, dirigida por Alberto Marro.

Em *O moderno Barba Azul*, Buster Keaton interpreta um marinheiro perdido que, no final da Segunda Guerra Mundial, vai parar no México onde acaba confundido com um *serial killer*. Para escapar da execução, o marinheiro aceita a proposta de um cientista para pilotar um foguete experimental com destino à Lua. As confusões se multiplicam, o marinheiro acaba embarcando no foguete na companhia do cientista e de sua sobrinha, os três são lançados ao espaço,

mas, por acidente, o foguete retorna a algumas milhas do local de lançamento. Os “astronautas” acreditam estar na Lua e tentam se comunicar com os “nativos”, numa prévia da ideia explorada por filmes de ficção científica posteriores como *O planeta dos macacos* (*Planet of the apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner.

Em *El supersabio*, Cantinflas é o ajudante do Prof. Arquimedes Monteagudo (Carlos Martínez Baena), cientista empenhado em descobrir a fórmula do “Carburex”, um composto capaz de transformar água do mar em gasolina. O filme já abre com os créditos sobre uma ilustração de peças de laboratório, numa referência inicial bastante óbvia ao imaginário da ficção científica. Cantinflas aparece, pela primeira vez, com luvas, manipulando substâncias no laboratório de Monteagudo. Para ele, o Carburex não parece ter a mesma importância que prolongar a vida das rosas ou garantir comida a quem precisa. Mas uma invenção tão revolucionária em termos de energia desperta cobiça e vai de encontro aos interesses da poderosa Petroleum Trust Corporation, cujos sócios votam pela eliminação da “ameaça” Monteagudo. O velho cientista vem mesmo a morrer, mas, pouco antes, faz um registro incompleto em seu diário, o que leva quase todos a crer que Cantinflas conhece a fórmula do Carburex. Tem início uma grande confusão, com gente bajulando ou tentando matar Cantinflas, que acaba preso e indo a julgamento. Mas tudo se esclarece no final, graças a uma jovem repórter destemida (Perla Aguiar). O diário do professor referia-se não ao Carburex, mas a uma fórmula capaz de prolongar a vida das rosas. Embora o elemento de ficção científica, em *El supersabio*, seja menos circunstancial ou acessório do que em *Uma aventura aos 40*, o filme mexicano parece trabalhar de forma um pouco similar a *O homem do Sputnik* (1959). O elemento de ficção científica, em *El supersabio*, serve de pretexto para a comédia de enganos e para a “caça ao tesouro”, a exemplo do filme de Carlos Manga. No filme de Delgado, porém, ao menos um *novum*² vem a ser apresentado de fato, ainda que bem no final: a substância revitalizadora das rosas.

Schmelz, Rojas e Orozco (2006) observam que, “em meados da década de 1950, o potencial humorístico das aventuras fantásticas foi descoberto e os

humoristas se lançaram, um após o outro, em grandes aventuras intergalácticas”. No final dos anos 1950, teremos títulos como *La momia azteca contra el robot humano* (1958), filme de Rafael Portillo sobre cientista que constrói robô para roubar preciosidade asteca guardada por múmia. Estevão Garcia (2007) observa, nesse filme, a oposição de um elemento associado à cultura pré-colombiana – a múmia asteca, parte de uma cultura mexicana original anterior à conquista espanhola – contra um produto fabricado pelo progresso – o “robô humano” –, sendo que o primeiro, “antimoderno”, representa o bem, enquanto o segundo, “ultramoderno”, é maléfico. Garcia destaca também que o próprio nome do vilão inventor do robô é estrangeiro: Dr. Krupp. Nos anos 1960-1970, filmes estrelados pelo herói-lutador Santo também se apropriam com frequência do imaginário da ficção científica. *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1974), dirigido por Miguel M. Delgado, é um dos episódios da série que mais referências faz ao universo da ficção científica. O filme abre com uma moça sendo sequestrada numa noite enevoada. Corta depois para o interior de um laboratório sofisticado, onde a mesma moça jaz inconsciente sobre uma mesa de cirurgia, ao lado de outra vítima. Computadores e um corredor de metal polido dão um toque *high tech* ao ambiente. Uma cirurgia de transplante de cérebros começará em instantes. Mas o procedimento não acaba bem e as duas moças, que serviram de cobaias, não sobrevivem. Para “aterrorizar a sociedade”, no entanto, o Dr. Irving Frankenstein (Jorge Russek), cientista sinistro responsável pela operação, transforma as vítimas em zumbis. As moças retornam a suas casas e assassinam suas famílias, numa ocorrência que deixa “perplexos” os cientistas: como puderam as jovens caminhar de volta a suas casas mesmo depois de terem morrido?

O Dr. Frankenstein é neto do Frankenstein original, criador do temível monstro no romance de Mary Shelley (a intertextualidade é fulcral e abundante nos filmes de Santo). O cientista malévolos tem 213 anos e aparência de 40, graças a um verdadeiro “elixir da juventude”, capaz de devolver o vigor e a aparência jovem a quem o ingere.

Todas as doze moças que serviram às experiências do Dr. Frank morreram. Apenas um de seus capangas – a que atende pelo sugestivo nome de Golem e equivale a um monstro do romance de Mary Shelley, com a diferença de que é totalmente obediente a seu criador – foi submetido a uma experiência de transplante com êxito, sendo “o único ser humano a viver com um cérebro alheio”. O brutamonte Golem tem um transistor instalado em seu cérebro, o que o coloca sob total comando do Dr. Frank. Dentre as pretensões do cientista, está criar um exército de supersoldados. Mas os experimentos do Dr. Frank com transplantes de cérebro servem primeiramente ao nobre propósito de salvar sua esposa, vítima de um câncer no cérebro e mantida em animação suspensa há 80 anos.

Agora, o Dr. Frankenstein quer transplantar o cérebro de Santo para o crânio de outro brutamonte. Assim, esse capanga seria o homem mais poderoso do mundo, com a força de vinte homens e a agilidade e destreza do famoso campeão da luta livre. Essa trama lembra bem *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), de Roberto Farias, em que o cérebro do herói também é alvo da cobiça dos vilões.

O Dr. Frank atrai Santo para seu laboratório, sequestrando a namorada do lutador. O herói se entrega ao vilão e é encaminhado para o transplante, mas Blue Demon (Alejandro Cruz) chega a tempo de salvar o amigo, impedindo o início da cirurgia. Os dois resgatam a namorada de Santo e informam a polícia sobre o laboratório do Dr. Frank. Mas este escapa com Golem, mais um comparsa e planeja uma vingança contra Santo, fazendo-o enfrentar seu capanga disfarçado. A luta contra Golem é desigual. Santo quase é abatido, mas Blue Demon descobre a verdadeira identidade do adversário de seu parceiro, bem como de seu *manager*. Desmascarados, Golem e o Dr. Frankenstein enfrentam Santo e Blue Demon num combate fora do ringue e acabam morrendo. Depois de morto, o malévolo cientista revela sua verdadeira aparência de homem bicentenário.

Tubos de ensaio, condensadores, *beckers*, substâncias coloridas fumegantes, portas automáticas deslizantes, corredores de metal polido, computadores e suas luzinhas piscantes, ruídos “eletrônicos” – toda essa iconografia, vulgarmente

associada à ficção científica, pontua a cenografia de *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* do início ao fim. Apesar do humor também bastante presente, a autoironia é controlada, com um modo de exposição pouco ou nada “escrachado”, se comparado às produções brasileiras similares.

Como de hábito em produções do gênero, corredores de metal polido, portas automáticas, várias luzes piscando e muitas substâncias coloridas fumegantes dão o ar *sci-fi* de *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1974), de Miguel M. Delgado. Curiosidade: o cirurgião assistente do malévolo Dr. Frank é Rubén Aguirre, o simpático Prof. Jirafales da série *Chaves*.

Nos anos 1960, teremos, ainda no México, filmes como *La nave de los monstruos* (1960), de Rogelio González, que abre em registro documentário, com voz-over discorrendo sobre o átomo e o universo, bem como sobre o perigo da bomba atômica. O narrador situa o início da história no planeta Vênus, de onde partem duas alienígenas, Beta (Lorena Velázquez) e Gamma (Ana Bertha Lepe), em missão de busca dos melhores espécimes masculinos da galáxia. Nesse filme conscientemente paródico, as invasoras venusianas pousam em Chihuahua, localidade rural simbólica de um arcaísmo sobrevivente. As alienígenas são recebidas por um típico *charro*, o mentiroso e contador de histórias Laureano (Eulálio González “Piporro”). O primeiro contato entre Beta, Gamma e Laureano é particularmente espirituoso. Elas tentam se comunicar com ele em várias línguas e, finalmente, ficam aliviadas e satisfeitas ao descobrirem que Laureano é falante de espanhol. O mexicano galante tenta explicar-lhes o significado da palavra amor, inexistente na “enciclopédia do conhecimento universal” gravada na memória do robô Tor. O amor seria algo incompatível com um progresso tecnológico exacerbado (GARCIA, 2007). A coisa se complica quando Beta se revela uma vampira interessada em Laureano e em sangue humano. Ela liberta os espécimes masculinos coletados pela nave até então, para que a ajudem em seu plano de conquista da Terra. Mas Laureano consegue frustrar o plano de Beta, libertar Gamma e restabelecer a ordem com o auxílio do robô Tor³. Finalmente, Gamma informa sua comandante em Vênus que os terráqueos não devem ser incomodados, pois vivem com amor, e que ficará na Terra em companhia de

Laureano, enquanto Tor retorna com a nave ao seu planeta de origem. Estevão Garcia (2007) comenta que *A nave dos monstros* oferece uma conciliação entre o arcaico e o moderno numa das sequências finais, uma cena de amor entre o robô Tor e uma vitrola (ou *jukebox*), ao som de um romântico bolero, no interior da espaçonave que leva o primeiro de volta a seu planeta natal. As intercalações de números musicais ao longo de todo o filme aproximam ainda mais *La nave de los monstruos* de nossa chanchada e é impossível não rir da bizarrice de determinadas situações e personagens, a despeito do investimento em cenografia. O humor marca mais uma vez a ficção científica no cinema mexicano.

A influência do cinema norte-americano na produção de ficção científica mexicana também não pode ser ignorada. Conforme aponta Mariano Paz (2008):

Em paralelo aos elementos da cultura popular local, esses filmes demonstram a forte influência do cinema americano de FC dos anos 1950 e início dos 60, tanto em termos de temas (como as invasões alienígenas ou perigos da energia nuclear) e iconografia (discos voadores, espaçonaves, monstros alienígenas e robôs). O cartaz de *Santo contra la invasión de los marcianos* (*Santo vs. the Martian invasion*; Crevenna 1966) foi uma cópia do de *Robinson Crusoe on Mars* (Haskin, EUA, 1964), e houve até um *remake* de *A bolha* (Yeaworth, EUA, 1958) estrelado por Santo, chamado *Santo contra los asesinos de otros mundos* (*Santo against the assassins from other worlds*; Galindo 1971) (ver Schmelz, 106 e Fernández Delgado, 138).

Embora fossem uma garantia de sucesso de bilheteria, o uso desses personagens populares talvez explique porque esses filmes foram tão criticados e depois ignorados por historiadores e acadêmicos. De acordo com Fernández Delgado, “os cenários, objetos de cena e personagens no cinema mexicano de ficção científica [foram] concebidos com a intenção deliberada de atrair um público infantil e semiletrado”, enquanto Schmelz se refere a “um gênero [que] os historiadores e críticos essencialmente sepultaram em sua determinação de

criar uma cultura cinematográfica modelada nos parâmetros do cinema europeu". Indubitavelmente ingênuos, esses filmes são, todavia, exemplos interessantes para um estudo cultural do cinema de ficção científica. (PAZ, 2008, p. 85)

Paz (2008, p. 100-101) aplica o conceito de "hibridismo" formulado por García Canclini na análise do cinema de FC mexicano ou latino-americano, em especial do processo de negociação entre elementos globais de gênero e tradições culturais locais. Outro aspecto peculiar levantado por Mariano Paz (2008, p. 90-91), nos filmes de FC mexicanos, é a influência do catolicismo. Segundo o autor, em *Santo contra la invasión de los marcianos*

Por exemplo, quando Santo confronta um grupo de marcianos que pretende abduzir Padre Fuentes (Nicolás Rodríguez), o religioso exige que eles não lutem dentro da "casa do Senhor". Os marcianos obedecem estupidamente. [...] A figura de Santo também é importante porque realça um sentido de pureza sexual numa sociedade em que os valores católicos ditam que a sexualidade deve ser regulada por meio da instituição do casamento, sancionado apropriadamente pela Igreja.

Paz argumenta, porém, que

Essa influência católica não deveria ser atribuída ao fato de o filme ter sido feito há quase quarenta anos. Recentemente, um discurso similar pode ser encontrado em *Danik, el viajero del tiempo* (*Danik, the time traveler*; Mariscal, 1996), no qual uma criança mexicana [...] aconselha as pessoas que ama a acreditarem em Deus.

Danik, el viajero del tiempo explora uma fábula similar à de *E.T. - o extraterrestre* (*E.T. - the Extraterrestrial*, 1982), de Steven Spielberg, muito

embora não ocorra exatamente a visita de um alienígena. O problema é que os humanos de um futuro distante são caracterizados com grandes cabeças carecas, olhos negros enormes e orelhas pontudas (traços popularmente associados à figura do alienígena), o que confunde a questão. No filme de Mariscal, Gabriel (Óscar Bonfiglio) recebe a visita de uma mulher do futuro, vinda do ano 4971, e a engravida enquanto dorme, involuntariamente. Sete anos depois ela retorna e entrega a criança, um ser híbrido dotado de poderes paranormais, para que o menino aprenda com o pai o significado das emoções e recupere a capacidade humana de verter lágrimas, algo perdido no futuro ultracientífico e tecnológico. Com maquiagem e cenários toscos, fotografia irregular e montagem discutível, *Danik, el viajero del tiempo* acaba fazendo uma tremenda “salada” de referências, que incorpora a precariedade enquanto traço estilístico (a exemplo de diversas produções brasileiras), resultando numa comicidade (provavelmente involuntária em diversos momentos) que não esconde sua filiação ao melodrama e à estética de produções da TV mexicana, como a série *Chaves*. Com tudo isso, *Danik, el viajero del tiempo* se resume a um filme essencialmente *kitsch*, no qual a porção dramática sucumbe invariavelmente à precariedade geradora de um humor incoerente.

Felizmente *Danik* tem poderes paranormais e assume a aparência de uma criança normal em diversas ocasiões. A precariedade marca esse filme mexicano de FC de 1996, resultando numa obra essencialmente cômica e *kitsch*.

Schmelz, Rojas e Orozco (2006) assinalam que as “produções nacionais do gênero possuíam um alto grau de inocência e nenhuma preocupação com a coerência das tramas, resultando em muito humor involuntário. O riso é um elemento inevitável na ficção científica mexicana, o que atraiu as estrelas da comédia nacional”. Ainda segundo os autores:

Foi assim que três gêneros que são elementos-chave da indústria – os lutadores de luta livre, os comediantes e as vedetes

– serviram como portas de entrada para a ficção científica no cinema mexicano. Mais do que um interesse real em futuros possíveis, os cineastas mexicanos viram uma maneira de reutilizar os enredos clássicos como um pretexto para pôr seus atores favoritos em ação.

Esse diagnóstico não exclui incursões mais sisudas ou taciturnas no campo do cinema de ficção científica mexicano, como uma adaptação de *O médico e o monstro*, *El hombre y la bestia* (1973), dirigido por Julián Soler, ou *Ladrón de cadáveres* (1957), de Fernando Méndez, filme sobre transplante de cérebros com uma atmosfera romântico-expressionista e, ao mesmo tempo, bizarra. Vê-se que o tema do cientista louco é caro ao cinema fantástico mexicano.

Estevão Garcia (2007) observa oportunamente que, não obstante o sucesso popular nas décadas de 1950 e 1960, a filmografia fantástica, ou de ficção científica mexicana, é “parcamente citada e praticamente excluída da historiografia clássica do cinema mexicano”, algo muito similar ao que ocorre no Brasil. Ainda segundo Garcia, o cinema fantástico, ou de ficção científica, é considerado pela academia mexicana como uma vertente menor, “uma ‘fórmula’ importada que, aplicada à realidade nacional, não teria alcançado, como o melodrama e a comédia, maiores relevâncias”:

Se gêneros também “importados” como o melodrama e a comédia (que ganhou no México várias roupagens, entre elas a da comédia rancheira) foram capazes de, mesmo partindo do mimetismo, alcançar uma “cor local”, o mesmo, segundo os críticos, não se podia dizer do cinema fantástico.

O mesmo diagnóstico que Garcia faz do panorama mexicano pode ser transposto, sem grandes prejuízos, para uma análise do contexto brasileiro. Mas no desenvolvimento de sua reflexão, Garcia levanta um aspecto que pode explicar

algo da atitude de “dois pesos e duas medidas” por parte da historiografia clássica em relação ao cinema fantástico, tanto no Brasil quanto no México. Segundo ele, os signos mais distintivos do cinema fantástico não pertencem ao cotidiano ordinário ou “empírico” do homem comum. Eles são buscados no imaginário desse homem comum enquanto espectador que consome imagens, a maioria produzida no estrangeiro⁴. Finalmente, Garcia indaga:

E por que esses signos seriam necessariamente “estrangeiros”? E por que ícones que representam o arsenal de uma tecnologia avançada como robôs, computadores, foguetes, raios-laser, seriam de uso exclusivo do cinema norte-americano? Por que o México, um país subdesenvolvido na vida real, não poderia ser, no cinema, uma nação detentora de uma tecnologia de ponta?

Aqui, eu arrisco uma hipótese, a de que essa noção deriva de um sentimento cultivado em terreno mais amplo e que remete à economia e ao processo de divisão do trabalho internacional. Esses signos permaneceriam sendo lidos como estrangeiros porque as nações desenvolvidas e que completaram seu ciclo industrial primeiro, permanecem sendo vistas como “autoras” ou, pelo menos, detentoras dos “direitos autorais” sobre a ciência e a tecnologia. Pesquisas comprovam o incremento da participação de países periféricos, como o Brasil, na produção científica e tecnológica internacional. Contudo, a geração de patentes continua aquém do nível desejado para uma competição mais equânime. É bem verdade que uma mudança de paradigma tem se processado. Núcleos científico-tecnológicos de excelência em países latino-americanos, como Brasil e Argentina, têm obtido projeção internacional, e a opinião pública não estranha pesquisas de ponta sendo levadas a cabo em centros como a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), o Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA) ou a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa), por exemplo. Mas não há como negar que, a rigor, ciência, tecnologia e educação ainda não

foram objeto de projetos políticos absolutamente sérios e duradouros no Brasil e demais países periféricos. Ainda é cedo para decretar o fim do eurocentrismo (ou ocidentalismo) e início de uma era em que ciência e tecnologia sejam encaradas como patrimônio transnacional ou universal. Isso reflete na ficção científica de países em desenvolvimento, seja literária ou cinematográfica. Em mais esse aspecto, Brasil e México alinham-se na mesma fileira. O próprio Estevão Garcia (2007) acena nessa direção ao reconhecer que “Se a tecnologia em *A nave dos monstros* não é totalmente desprezada ou considerada um mal em si, ela é algo que vem exclusivamente de fora”. Garcia observa também que, em *O planeta das mulheres invasoras* (1965), de Alfredo Crevenna, ou nos filmes mexicanos de ficção científica protagonizados por lutadores (como Santo ou Blue Demon), “geralmente a tecnologia não ‘vem’, ela veio de fora e já foi incorporada”. Vale a pena observar que *A nave dos monstros* é um filme de 1959, enquanto aqueles que apresentam uma “tecnologia incorporada” surgem mais a partir dos anos 1960. No Brasil, a situação é semelhante. Num filme como *O quinto poder* (1962), de Alberto Pieralisi, a tecnologia invasiva e maléfica vem de fora. No mesmo ano, no entanto, *Os cosmonautas*, de Victor Lima, apresenta um cientista brasileiro à frente de um projeto nacional de exploração espacial. Antes disso, porém, em chanchadas como *O homem do Sputnik*, geralmente a tecnologia era, de fato, um signo estrangeiro. A partir dos anos 1960, passando pelos 1970 e 1980, filmes brasileiros relacionados à ficção científica passam a descrever tecnologias nacionais ou nacionalizadas com mais intimidade, sejam filmes “sérios”, como *Parada 88* (1978) e *Abrigo nuclear* (1981), ou paródias como *O incrível monstro trapalhão* (1981), de Adriano Stuart. Sobre a produção mexicana do gênero, Garcia (2007) faz uma ressalva, também passível de aplicação no cenário brasileiro:

A incorporação ou não do aparato tecnológico e a desconfiança ou o fascínio pelas consequências de seu uso não são peças antagônicas e sim componentes de um mesmo sistema que nos serve para indicar a postura vislumbrada por esses filmes em seu diálogo com o progresso.

Enfim, o cinema de ficção científica de países em desenvolvimento, como México ou Brasil, pode dizer muito a respeito da autoimagem dessas nações, bem como revelar contradições ou aspectos importantes de sua cultura, a relação desta com sua base econômica infraestrutural e a inserção dessas sociedades num cenário global, ainda mais discrepante e multifacetado.

Referências bibliográficas

GARCIA, Estevão. "A partir de agora, vamos falar em espanhol". *Contracampo*, n. 84, 2007. Disponível em: www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm

HARDY, Phil (org.). *The overlook film encyclopedia: science fiction*. New York: Overlook, 1995, 3ª ed.

PAZ, Mariano. "South of the future: an overview of Latin American science fiction cinema". *Science fiction film and television*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008, p. 81-103. Disponível em: www.sfftv.com (issue 1.1)

SCHMELZ, Ítala, ROJAS, Vânia & OROZCO, Héctor. "...Mais perto que Hollywood, mais divertido, mais mexicano", 2006. Disponível em: <http://2006.festivaldorior.com.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=77&sid=27>

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. New Haven-London: Yale University Press, 1980.

-
1. Este texto foi elaborado no âmbito das pesquisas realizadas no LEFCAV – Laboratório de Estudos de Ficção Científica Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da UFJF, do qual o autor é co-líder.
 2. Conceito trabalhado por Darko Suvin, em *Metamorphoses of science fiction*. Para Suvin (1980, p. 63-64), "a ficção científica se distingue pela dominância narrativa ou hegemonia de um 'novum' (novidade, inovação) ficcional, validado pela lógica cognitiva". Ainda de acordo com o autor, "o novum pode ser qualquer aparelho, engenhoca, técnica, fenômeno, localidade espaciotemporal, agente(s) ou personagem(ns) que venha(m) a introduzir algo novo ou desconhecido no ambiente empírico tanto do autor quanto do leitor implícito". Em resumo, o novum é qualquer elemento, seja um artefato técnico, fenômeno natural ou de fundo social, que promove a descontinuidade, isto é, desperta no leitor (ou espectador) a impressão de que aquele mundo ficcional que lhe está sendo apresentado é significativamente diverso do mundo de sua experiência.
 3. O figurino do robô Tor já havia sido usado em *El robot humano* ou *La momia azteca contra el robot humano* (1958), de Rafael Portillo (Cf. HARDY, 1995, p. 190-191). A *The overlook film encyclopedia: science fiction*, organizada por Phil Hardy (1995, p. 190-191), é pouco tolerante com *La nave de los monstruos*, descrevendo-o como "Uma fantasia de história em quadrinhos pueril e mal feita", que mistura elementos do *sexploitation* à FC.
 4. Nas palavras de GARCIA (2007): "Tanto o melodrama quanto a comédia transitam por registros bastante diferentes dos levados a cabo pelos subgêneros do cinema fantástico. A comédia e o melodrama se inserem em esferas domésticas, se gesticulam no âmbito do cotidiano e os seus personagens protótipos articulam uma linguagem corrente mais próxima do dia a dia. A ficção científica e o terror não desfrutariam *a priori* de tais facilidades. As suas visualidades características não são reconhecidas no cotidiano ou na experiência de se viver em um país chamado México, ou em país algum, e sim através do consumo de objetos culturais estrangeiros. Difícilmente um espectador mexicano encontraria na sua rua um cientista louco com a mesma frequência em que ele encontrava os tipos populares retratados nos filmes de Cantinflas, porém era só ele ligar a televisão ou ir ao cinema mais próximo que lá, em um seriado americano, estaria a imagem do tal cientista. Se esse personagem não lhe era íntimo no seu cotidiano "ordinário" e "empírico", o era sem dúvida em seu imaginário de espectador. A plástica, os cenários, os figurinos, os efeitos, estes são os signos identitários do cinema fantástico de um modo geral e da ficção científica em particular. Deslocar a ficção científica de seu 'território original' e transplantá-la para um país periférico e de cinematografia periférica implicaria na automática transposição desses mesmos signos. Sem esses signos, a ficção científica, como gênero, não existiria".

Macumba pra turista!

O horror brasileiro tipo exportação

Laura Loguercio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi)

Em *O Brasil dos gringos*, livro no qual examina longas-metragens estrangeiros cujas histórias se passam no Brasil, o pesquisador Tunico Amancio (2000, p. 83, 13) afirma que nosso país sempre esteve incluído na categoria dos países “exóticos”, tanto por seu caráter periférico na economia capitalista ocidental, quanto por sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de virtualidades imaginárias. Na linha desse exotismo, o autor observa que os filmes que têm o Brasil como referência costumam revelar clichês e estereótipos recorrentes e postos em ação nos mais diferentes gêneros, destacando, com frequência, uma dicotomia entre civilização e mundo selvagem, que se desdobra de várias formas.

No cinema de horror, essa configuração não é diferente. Desde que, nos anos 1940, cineastas de Hollywood como Val Lewton e Jacques Tourneur¹ seguiram os caminhos apontados por Lovecraft, Edgard Allan Poe e outros escritores, abandonando temporariamente os castelos góticos herdados da tradição europeia e procurando o medo nas comunidades “primitivas”, cenários tropicais e “exóticos” passaram a abrigar um sem-número de filmes, quase sempre trazendo o aspecto “selvagem” como questão central. Na maioria das vezes, tais cenários foram construídos nos próprios países produtores, mas, em algumas ocasiões, foram realizados *in loco*, especialmente em casos de menor orçamento.

Nesse contexto, o Brasil foi, nos últimos cinquenta anos, cenário e locação de alguns longas-metragens de horror, quase sempre baratos e de parca distribuição, mas que assinalam a participação do país no circuito mundial de realização de filmes desse gênero. E tais obras têm curiosas semelhanças, que tanto confirmam os aspectos já apontados por Amancio quanto revelam certos preconceitos específicos, sobretudo relativos a certa “má consciência” colonialista de seus produtores. Também são notórias as diferenças dessas obras em relação aos filmes de horror realizados no Brasil para o mercado interno, ou mesmo para os que são feitos por brasileiros de olho numa possível distribuição internacional.

No presente texto, pretendo examinar os filmes estrangeiros de horror realizados no Brasil e compará-los com alguns filmes do mesmo gênero feitos por brasileiros visando ao mercado externo. O objetivo será discutir suas diferenças e sugerir algumas conclusões a respeito, apontando para a tensão entre o gênero horror brasileiro de “dentro para fora” e de “fora para dentro”.

Tudo começa na década de 1950

Os primeiros registros cinematográficos brasileiros do horror mais próximo de sua forma canônica podem ser encontrados no começo da década de 1950, em filmes como *Alameda da Saudade*, *113* (1951), de Carlos Ortiz, e *Meu destino é pecar* (1952), de Manuel Pelluffo. Tais filmes, mais aparentados do gótico² do que propriamente do horror, marcaram as primeiras aproximações do cinema brasileiro com o gênero, o que só se completaria cerca de dez anos depois, quando José Mojica Marins realizaria *À meia-noite levarei sua alma* (1963), considerado pela historiografia como o primeiro longa-metragem de horror feito no Brasil.

Na mesma época, o cinema fantástico hollywoodiano de horror e de ficção-científica, então identificado como o esquema “B”³, tentava vencer a competição com a televisão e, ao mesmo tempo, diminuir seus custos de produção. Para tanto, criava algumas estratégias de atração, sobretudo para conquistar o público

adolescente, que, cada vez mais, influenciava a sociedade de consumo. Uma dessas estratégias foi aumentar a dose de “adrenalina” dos filmes, propondo narrativas mais simples e repletas de surpresas e sustos. A outra foi desenvolver tecnologias inovadoras e interativas, entre elas o cinema “3D” e o cinerama.

Curiosamente, foi nesse período, no qual ambas as cinematografias buscavam novos caminhos comerciais em geral, e “horroríficos” em particular, que começaram a ocorrer os primeiros encontros. Por exemplo, um dos maiores sucessos do cinema B da década de 1950, *O monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, realizado em tecnologia 3D, passava-se diegeticamente na Amazônia brasileira, mas foi filmado em Los Angeles. De acordo com o que se comentou na época, a ideia partira de uma lenda brasileira sobre um homem-peixe que saía das águas para relacionar-se com mulheres e engravidá-las (possivelmente a mesma do filme brasileiro *Ele, o boto*, de 1987), o que pareceu aos produtores um ótimo argumento para um filme de monstro, pois permitia uma representação “realista” em uma história tipicamente fantástica. Como observa Amâncio (2000, p. 83):

A Amazônia, mais do que um território física e politicamente determinado, é uma construção imaginária que incorpora significações geradas pelo processo social em diversos momentos da história da cultura. [...] Dentro dessa perspectiva [...], desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso.

Ainda que se tratasse de um filme de horror, o longa de Arnold não demonizava o monstro, preferindo transformá-lo numa vítima dos pesquisadores que haviam invadido seu habitat natural. O sucesso estrondoso do filme deu origem a duas continuações e a dezenas de imitadores, entre os quais estava *Curuçu - o terror do Amazonas* (1955), filmado no Brasil, nos estúdios da Vera Cruz, por Curt Siodmak, cineasta e escritor famoso pelos roteiros e publicações de horror e de ficção-científica.

Segundo o cenógrafo Pierino Massenzi (*apud*: CÁNEPA, 2007)⁴, que, na época, trabalhava na Vera Cruz/Brasil Filmes e acabaria atuando como diretor de arte de *Curuçu*, Siodmak e o produtor Richard Kay chegaram às terras brasileiras em 1954 com o projeto de filmar, em locações reais e em cores, um sucessor à altura de *O monstro da Lagoa Negra*. Infelizmente, porém, chegando à Amazônia, a equipe foi atacada pelos mosquitos, espantada pelo calor e prejudicada pela pouca infraestrutura, o que os obrigou a descer para o sul e, literalmente, pedir socorro à produtora paulista, que alugou estúdios, técnicos e atores. Assim, *Curuçu* acabou sendo filmado quase inteiramente em São Bernardo do Campo.

No roteiro confuso escrito por Siodmak, um casal de cientistas estadunidenses (John Broomfield e Bervely Garland) é levado à Amazônia para investigar os ataques ocorridos numa aldeia de pescadores e atribuídos ao lendário monstro Curuçu. Lá chegando, após tomar contato com animais selvagens, piranhas, cobras venenosas, tribos canibais e rituais misteriosos, eles acabam descobrindo que o verdadeiro assassino é um curandeiro local que quer expulsar os estrangeiros para manter seu poder sobre a população nativa.

Muito mais do que uma história de horror, trata-se de uma aventura na selva – e repleta dos clichês mais comuns relativos aos trópicos. O filme não teve repercussão, sendo considerado um grande fiasco do cinema B, mas, mesmo assim, seus produtores conseguiram vender o material à Universal Studios, que distribuiu a fita e mandou a mesma equipe para o Brasil, em 1957, para filmar a aventura *Escravos do amor das Amazonas*, outra coprodução São Bernardo/Hollywood igualmente infame, sobre um grupo de pesquisadores estrangeiros “capturados” por uma tribo de mulheres.

Dois anos depois, aportaria por aqui *Macumba love* (1960), rodado no litoral paulista e chamado, no Brasil, de *Mistério da ilha de Vênus*. Dirigido pelo ator Douglas Fowley e estrelado por Walter Reed e June Wilkinson, o filme trazia um grande elenco brasileiro, além de parte da equipe que atuara nos dois longas de Siodmak. O roteiro extremamente racista de Fowley contava

as aventuras de um escritor estadunidense que passa as férias na ilha sul-americana “de Vênus” para escrever um livro sobre vudu, mas acaba se envolvendo na investigação de mortes ordenadas pela perigosa sacerdotisa Mama Rata Loi, interpretada por Ruth de Souza.

Sem dúvida, esses filmes da década de 1950 revelam um imaginário preconceituoso formado nos países do primeiro mundo, e é curioso observar que, talvez por perceber o teor dessas produções, a imprensa nacional não tenha dado qualquer atenção a elas, como se verifica ao consultar-se jornais e revistas do período. De qualquer forma, convém destacar o fato de que, mesmo não havendo, no Brasil da época, uma ficção própria de horror cinematográfico, nosso país já era alvo de um imaginário estrangeiro que, em algum momento, necessitaria de uma versão local.

Obscuros objetos de desejo

A década seguinte viu o surgimento do cinema de horror brasileiro com Zé do Caixão, mas também deu continuidade às produções internacionais. Os dois filmes estrangeiros de horror realizados no Brasil, nos anos 1960, permanecem no quase absoluto esquecimento, mas tinham mais em comum do que seria de se esperar num universo tão disperso: os dois traziam, em seus títulos e argumentos, perigosas mulheres endemoniadas.

O primeiro desses filmes foi *Mulher satânica* (*Der Satan mit der roten Haaren*, 1964 – em tradução literal, *Satanás com o cabelo vermelho*), coprodução Brasil/Alemanha estrelada por elenco alemão e brasileiro, dirigida e roteirizada pelo austríaco Alfons Stummer. Infelizmente, os dados disponíveis sobre o filme são rarefeitos: além do *Dicionário de filmes brasileiros*, que não aponta sequer uma sinopse (identificando-o somente como “drama”), encontram-se breves comentários nas biografias dos atores Sergio Hingst e John Herbert, que trabalharam no filme ao lado da alemã Helga Sommerfeld.

O outro filme, mais acessível do que o primeiro, é a coprodução Brasil-Argentina *Mulher pecado (Embrujada, 1969)*, dirigida pelo brasileiro Egidyo Eccio e protagonizada por Isabel Sarli, estrela do cinema erótico argentino. Trata-se da história de uma descendente de índios que sonha em ter um filho, mas se casa com um homem impotente. Obcecada, ela tenta fazer sexo com outros, sem saber que é desejada por uma entidade sobrenatural assassina, o Pombero, que não a deixará reproduzir-se tão facilmente.

Embora pouco se saiba sobre o filme alemão, é curioso notar a semelhança dos temas dos dois filmes. Em tempos de liberação sexual feminina, a sensualidade diabólica estava em pauta em várias outras cinematografias e, levando-se em consideração a fama do Brasil como berço de belas mulheres e morada de religiões misteriosas, parece até previsível o surgimento de filmes como esses, que podem ter alguma relação com as diversas pornochanchadas brasileiras de horror realizadas posteriormente e protagonizadas por mulheres possuídas, como *Lilium - a suja* (Antonio Meliande, 1981) e *Excitação diabólica* (John Doo, 1982).

A natureza descontrolada

Mais de vinte anos depois de *Curuçú*, um grupo de produtores norte-americanos e italianos retomaria a ideia dos filmes de monstro, no Brasil, em *O peixe assassino (Killer fish, 1978)*, realizado em Angra dos Reis. Dirigido por “Anthony Dawson” (o italiano Antonio Margheriti), o filme trazia Lee Majors e Margo Hemingway, além do brasileiro Fábio Sabag, numa versão modernizada das aventuras na selva. Mas, apesar de tratar-se de uma história de aventura, os produtores se inspiraram no horror para divulgá-lo, distribuindo cartazes bastante sugestivos a respeito do conteúdo aterrorizante do filme, inspirados em sucessos hollywoodianos da época como *Tubarão* (1975) e *Piranha* (1977).

Em *O Peixe assassino*, um grupo de ladrões de joias foge para o Brasil e

esconde uma mala repleta de pedras preciosas no fundo de uma represa cheia de piranhas. Após um ritual de candomblé praticado pelos moradores locais, porém, um furacão invade a região, destruindo casas e espalhando as piranhas para fora da represa, em alto mar. É então que o filme de aventura acaba se transformando em horror escatológico: na morte de um dos personagens, o banquete das piranhas é mostrado com tal riqueza de detalhes, desde as primeiras mordidas até a transformação do corpo em esqueleto, que acabou gerando a sugestiva frase que estampava os cartazes brasileiros: “O cinema jamais revelou morte tão terrível”. O longa estreou em outubro de 1979, em São Paulo, e teve péssimas críticas. Mas o que acaba sendo notável é o fato de que, mesmo se tratando de uma aventura que prescindiria de animais e cultos “misteriosos”, esses elementos aparecem justamente para reforçar o imaginário ligado ao Brasil.

Não muito diferente foi uma produção mais recente, cara e ambiciosa: *Anaconda* (1997), dirigida pelo peruano Luis Llosa e produzida pela Columbia/Sony Pictures com o custo de 50 milhões de dólares. A história, filmada em parte no Brasil, trata das aventuras vividas por um grupo de documentaristas que partem para a Amazônia em busca de uma tribo indígena considerada perdida, mas acabam sendo manipulados por um caçador (John Voigt) obcecado por encontrar a lendária Anaconda, uma sucuri gigante que acaba devorando quase toda a equipe em cenas do mais puro horror escatológico.

Anaconda não foi o primeiro filme a mostrar cobras gigantes na Amazônia – o próprio *Curuçu* já usara esse expediente, além de *Canibal ferox* (Umberto Lenzi, 1981) e vários outros. Mas, aqui, a cobra ganha destaque por ser a grande estrela do filme. Como descreve Amancio (2000, p. 83-84), mais uma vez a Amazônia é usada como um “celeiro de sugestões dramáticas que incorpora elementos de várias narrativas fantásticas, atualizando, de certo modo, os animais pré-históricos”.

Demônios negros e turistas: quando tudo se explicita

Mas, antes e depois de *Anaconda*, também houve filmes de horror que não fizeram referência a monstros oriundos da natureza selvagem. No final dos anos 1980, o cineasta italiano Umberto Lenzi esteve em terras brasileiras, com equipe europeia, para filmar *Demônios negros* (*Black demons*, 1991), longa que explorava abertamente o trauma da escravidão numa história sobre mortos-vivos. O filme conta a desventura de três jovens turistas norte-americanos em visita ao Rio de Janeiro. Um deles, Dick (Joe Balogh), obcecado pelos “rituais nativos”, convence uma moradora de uma favela a levá-lo a um terreiro “secreto” de macumba, onde assiste à morte de uma galinha, cujo sangue é bebido por uma jovem. Ao final do ritual, Dick recebe da jovem, como presente, um amuleto. Mas os religiosos não sabem que ele havia gravado todo o seu canto num aparelho portátil. No dia seguinte, o carro dos amigos quebra no meio do mato e eles são ajudados por um casal de jovens brasileiros que os convida a se refugiarem na fazenda dos seus avós, cuja casa grande e decadente guarda várias marcas de sua origem colonial. A empregada da casa identifica o amuleto usado por Dick e começa a fazer uma série de “despachos” pela casa, assustadíssima com sua presença. O que ela não sabe é que Dick, já possuído pelas energias da macumba, encontrará um cemitério de escravos dentro da fazenda, e ligará seu gravador, libertando os zumbis-escravos para sua terrível e inevitável vingança.

Quinze anos depois, uma produção norte-americana “renovaria” essas ideias, na forma de modernas e violentas lendas urbanas, em *Turistas - go home* (2006), de John Stockwell, filmado no Brasil e estrelado pelos norte-americanos Josh Duhamel e Melissa George, e pelo brasileiro Miguel Lunardi. O filme, que “elevou” o tráfico internacional de órgãos, os sequestros e os assaltos ao nível de ameaça quase sobrenatural dos países pobres, guarda curiosas semelhanças com *Demônios negros*. Em *Turistas*, um grupo de jovens norte-americanos vêm passar férias no Brasil, sofrem um acidente num velho ônibus, são drogados com caipirinha envenenada num luau, têm seus pertences roubados, são salvos por um jovem que os leva para uma fazenda em meio à densa floresta e, lá, acabam

caindo nas mãos de uma quadrilha de tráfico de órgãos que vende as partes de seus corpos sob o pretexto de lutar contra o imperialismo.

Os momentos verdadeiramente “horroríficos” do filme dizem respeito à situação na qual a retirada dos órgãos é feita, pois o médico anestesia suas vítimas apenas localmente, para que acompanhem sua própria morte. Somando-se a isso a forma explícita com que as cenas da retirada dos órgãos são filmadas, pode-se dizer que se está diante de um típico exemplar do “horror cirúrgico”, uma das tendências mais fortes de *splatter movie*⁵ contemporâneo.

A campanha de marketing do filme teve um peso considerável: o orçamento publicitário de 30 milhões de dólares, pago pela distribuidora Fox Atomic, foi três vezes mais alto do que o do filme. Isso permitiu a *Turistas* um bom fim de semana de estreia nos Estados Unidos, chegando a ficar em oitavo lugar nas bilheteiras. E seu sucesso não foi um fenômeno isolado: *Turistas* está ligado a uma leva de *splatter movies* contemporâneos, filmados em regiões periféricas do globo ou simplesmente desertas, baseados em lendas urbanas e/ou em fatos reais, tematizando o desconforto dos turistas norte-americanos em relação aos povos de países longínquos ou menos desenvolvidos economicamente.

Enquanto isso, no Brasil...

No final dos anos 1980, num momento crítico para o cinema brasileiro, Fauzi Mansur, experiente produtor paulista, começaria a realizar filmes de exploração para o mercado internacional de *homevideo*, que então se encontrava em franca expansão. Além de longas-metragens de sexo explícito, ele também produziu filmes de luta livre, artes marciais e horror. Nesse último caso, foram duas obras as únicas produções inteiramente brasileiras de horror feitas especificamente para o mercado internacional: *Atração satânica* (1990) e *Ritual macabro* (1991), *splatter movies* selados diretamente em vídeo e distribuídos em vários países.

Atração satânica é o mais famoso deles, estrelado pela argentina Gabriela Toscano. Feito com equipe brasileira e dublado em inglês, o longa foi filmado em Ubatuba e conta as desventuras de uma radialista que apresenta um programa com histórias de horror — e vê as cenas de sua imaginação se tornarem realidade pelas mãos de um *serial killer*. Então, as investigações da polícia acabam levando a um estranho passado que envolve a radialista e seu irmão em rituais satânicos aos quais haviam sido submetidos na infância.

O filme explora dois filões muito em voga no final dos anos 1980: o do satanismo e o dos assassinatos em série. Sua narrativa começa com um sangrento ritual religioso que lembra filmes de sucesso no período como *O enigma da pirâmide* (1985) e *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984). Seu título também aproveita, em português e inglês, os títulos de dois sucessos internacionais de 1987: *Coração satânico* e *Atração fatal*. Mas, como mostra Alex Antunes (1989, p. 62), as referências mais óbvias de Mansur parecem ser os filmes *A marca da pantera* (1982), sobre o casal de irmãos selvagens, e *Os adoradores do Diabo* (1987), sobre burgueses diabólicos que sacrificam seus próprios filhos.

Atração satânica obteve certo sucesso no mercado de *homevideo*, sendo distribuído nos Estados Unidos, na Alemanha e em outros oito países. Mas sua concepção, calcada inteiramente em sucessos internacionais da época, tornou o filme irremediavelmente datado. De qualquer forma, o público que o consumiu não estava interessado em novidades, e, sim, em mortes espetaculares, oferecidas sem constrangimentos e com alguma competência técnica. Mas, sobretudo, é notório que, nesse filme, algumas das questões típicas dos filmes estrangeiros de horror feitos no Brasil (a natureza selvagem, as religiões primitivas e a vingança contra os exploradores) não são tematizadas, buscando-se um padrão “internacional” que implica uma espécie de “pilhagem” dos filmes de horror e aventura mais famosos do período – muitos deles também construídos sobre estereótipos ligados a outros países “exóticos”, como a Tailândia e países da África.

Logo depois de *Atração satânica*, Mansur realizaria *Ritual macabro*, em que explora mais claramente os clichês ligados ao Brasil. Nesse filme, um grupo

de teatro que está montando uma peça baseada na cultura egípcia é atacado por um espírito maligno atraído pelo empresário do grupo, que decidira recriar, na companhia da esposa, antigos ritos da *pajelança*⁶ brasileira, obtendo uma conjunção de energias negativas. O espírito ressurgido encarna em um dos integrantes do grupo, gerando uma sangrenta matança.

A produção de *Ritual* foi mais caprichada, contando com efeitos especiais mais elaborados e com trilha sonora original composta em inglês, com o pretense “hit” *Beyond love*, interpretado pela brasileira Sarah Regina. O filme também procurava aproveitar melhor o “exotismo” da cultura brasileira, explorando as possibilidades ficcionais da pajelança como um ritual de horror e não poupando o espectador de cenas com animais mortos (sendo comidos crus, adornando quartos fétidos ou servindo como objetos-fetiche em relações sexuais), vísceras e sacrifícios cruéis.

Depois de Mansur, apenas José Mojica Marins, em 2008, parece ter realizado um filme de horror que, de alguma maneira, visava a atingir o mercado externo. Evidentemente, seu projeto de encerrar a saga de Zé do Caixão tem uma relação muito mais profunda com a tradição recente do cinema popular brasileiro do que os filmes de horror de Mansur. Mas, levando-se em conta o fato de o longa de Mojica ter estreado no Festival de Veneza e de ter sido lançado por uma grande distribuidora (a Fox) no circuito dos *shopping centers*, é inegável que os produtores tinham em mente aproveitar a fama internacional conquistada pelo diretor nos anos 1990, quando seus filmes foram lançados nos Estados Unidos e na Europa, alçando-o à posição de um dos grandes nomes do horror internacional. Além disso, o filme se relaciona, inegavelmente, com *splatters* recentes como as séries cinematográficas *Jogos mortais* e *O albergue*, iniciadas em 2004 e 2005, fazendo jus à fama de Mojica como um dos mestres do cinema de horror explícito. *Encarnação do Demônio* também estabelece uma interessante relação com alguns dos maiores sucessos do cinema da retomada (sobretudo *Carandiru* e *Cidade de Deus*), trazendo um Zé do Caixão liberto da prisão após quarenta anos e solto no espaço urbano de São Paulo (e não mais no mundo rural de onde viera).

O longa foi um grande fracasso de bilheteria, mas tem sido um fenômeno de vendas entre os DVDs piratas, o que pode sugerir que o veterano cineasta ainda mantém suas raízes no público popular. De qualquer forma, a ausência de espectadores nos cinemas não invalida a tentativa de modernização da história do personagem, que não está livre de concessões a alguns dos clichês mais recentes estabelecidos sobre o Brasil, sobretudo a violência das favelas, como já se vira nos longas *Turistas* e *Demônios negros*.

A título de conclusão

Falando sobre *Demônios negros*, Umberto Lenzi sugere um significado sociológico: para ele, o verdadeiro tema do filme são os conflitos entre colonizadores europeus e os povos por eles explorados⁷. Apesar do oportunismo e da má consciência revelados pelo cineasta, é curioso notar que sua história aborda, ainda que de um ponto de vista questionável, temas relativos ao passado nacional que o próprio cinema brasileiro vinculado ao horror evitou ao longo dos anos. Repetindo uma tendência já vista em filmes como *Curuçu* e *Macumba love*, a lembrança do massacre de índios e negros só aparece no cinema de horror realizado no Brasil quando a produção não é brasileira. Nesse sentido, apesar do evidente preconceito presente nesses filmes, o ato de assisti-los pode revelar aspectos interessantes sobre a forma como o cinema dos países dominantes se relaciona com sua própria história de dominação.

Também o texto de divulgação de *Turistas* deixa clara a permanência dos clichês tradicionais relativos ao Brasil:

Turistas é um suspense inquietante que gira em torno de um grupo de jovens viajantes à procura de paisagens exóticas, música, bebidas e aventuras sexuais, mas um acidente os deixa numa terra arrasada e a mercê de um traficante de órgãos que não quer dinheiro, quer vingança...

Observando-se esses filmes ao lado de seus antecessores, percebem-se facilmente alguns fatores comuns. O primeiro é a exposição de uma natureza selvagem, indomada e dominante no território, amedrontando o povo e dando espaço para todo tipo de ataque de monstros, animais peçonhentos ou entidades da natureza. Outro elemento recorrente é a descrição sensacionalista de rituais parecidos com os de macumba ou candomblé, geralmente identificados como a principal religião do povo nativo, e destacando-se, nessa religião, a manipulação de poderes como a possessão demoníaca ou espiritual e a telecinesia. Por fim, surge, com surpreendente frequência, a tematização de uma espécie de “vingança” do povo e da natureza brasileiros contra a exploração externa, vingança esta retratada como horripilante, mas, ao mesmo tempo, previsível e até justificada.

O mais curioso sobre esses elementos é que eles raramente aparecem de forma tão evidente no cinema de horror nacional feito para consumo interno, do qual são exemplos mais típicos os filmes sincréticos e explícitos de Mojica, as pornochanchadas de horror, os filmes de horror intimistas de Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen, além do *terrir* carioca de Ivan Cardoso. Os mesmos elementos destacados nos longas estrangeiros também estão distantes das concepções dos filmes de Mansur e Mojica feitos para o mercado externo, o que só acentua o descompasso.

O que se percebe, ao observar-se as obras brasileiras de horror, é que, em primeiro lugar, elas poucas vezes recorrem a cenários totalmente selvagens, preferindo ambientes de pequenas propriedades rurais ou fracamente urbanizados. Em segundo lugar, apresentam uma relação mais ambígua com as religiões não cristãs, evitando enfrentamentos evidentes com a cultura indígena ou afro-brasileira (que muitas vezes aparecem como as forças “do bem”), e apelando regularmente para a representação de cultos e ritos tidos como “estrangeiros”, como as seitas satânicas. Em terceiro lugar, e sobretudo, não trazem como tema (pelo menos não explicitamente) a questão da vingança dos nativos contra a colonização ou invasão, atendo-se mais a aspectos da sexualidade reprimida,

das diferenças de classe e de uma difusa herança da literatura fantástica europeia adaptada às características nacionais.

No conjunto, o que podemos perceber, colocando-nos diante desse heterogêneo grupo de filmes, é que o universo do horror, marginalizado no cinema brasileiro e ainda eurocêntrico no cinema mundial, oferece uma nova possibilidade de análise de representações de nosso país, e demonstra algumas contradições entre a forma como o Brasil vê a si mesmo e como é visto por outros países. Assim, de um lado, se é inegável o desfile de clichês maldosos e preconceituosos nos filmes estrangeiros de horror feitos por aqui, também é possível sugerir que eles expõem questões reprimidas em nossa ficção de horror, indicando um vazio ficcional que ainda pode vir a ser preenchido pelo cinema brasileiro desse gênero.

Referências bibliográficas

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens de cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ANTUNES, Alex. "Retração satânica". *Revista Set*, São Paulo, nº 7, jul. 1989, p. 62.

CÂNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? - Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade de Estadual de Campinas, 2008.

_____. "Pierino Massenzi: memória viva da Vera Cruz". *Revista AV - Audiovisual*, v. 3, nº 6, jul.-dez. 2005. Disponível em: www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=9&s=17 &a=49W

SILVA Neto, Antonio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. São Bernardo do Campo, 2002.

-
1. No começo dos anos 1940, a Universal Studios, então a maior produtora de filmes de horror dos Estados Unidos, via seus monstros clássicos (Drácula, Frankenstein, Lobisomem) entrarem em decadência. Enquanto isso, a RKO, que estava à beira da falência, contratou o cineasta ucraniano Val Lewton para realizar uma série de filmes de horror de baixo orçamento para serem exibidos no circuito de cinema B. Então, ao lado de Jacques Tourneur e Robert Wise, ele criaria um ciclo de filmes de horror "exóticos" de enorme sucesso, como *Cat people* (*Sangue de pantera*, J. Tourneur, 1942) e *A morta-viva* (*I walked with a zombie*, 1943).
 2. Estilo literário que marcou o pré-romantismo inglês e que se caracterizou pela representação do sobrenatural em ambientes aristocráticos decadentes.
 3. Cinema de segunda linha praticado pela indústria norte-americana entre os anos 1930 e 1950, geralmente destinado aos programas duplos nas salas de periferia.
 4. Em entrevista concedida para este trabalho em 31 mar. 2007 e publicada em CÂNEPA, 2007.
 5. Subgênero do horror que explora a exposição de sangue e vísceras.
 6. Termo genérico aplicado a diversas manifestações de xamanismo indígena brasileiro.
 7. Em entrevista que acompanha o DVD do filme, lançado pelo selo americano *Shriek Show*.

A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada¹

Rafael de Luna Freire (UFF, doutorando)

Nos últimos anos, os estudos sobre os gêneros cinematográficos vêm discutindo e retrabalhando o tema em todo o mundo, sendo acompanhados, no Brasil, por diversas iniciativas recentes de pesquisadores e acadêmicos. Entretanto, se já são grandes as dificuldades em trabalharmos com a questão do filme de gênero no cinema brasileiro – refletindo, por exemplo, sobre a influência do modelo norte-americano no *cinema nacional*, que, em si mesmo, também pode ser encarado como um gênero próprio –, trata-se de uma tarefa ainda mais árdua questionar e discutir a existência e constituição de *gêneros cinematográficos brasileiros*.

Meu objetivo é abordar dois gêneros amplamente reconhecidos pelo público, imprensa e estudiosos como tipicamente nacionais e que, a par de suas possíveis semelhanças com gêneros de outras cinematografias ou da marcante influência da matriz hollywoodiana, costumam ser identificados como possuidores de traços genuinamente brasileiros que os distinguiriam como produtos específicos do cinema nacional. São eles, a chanchada e a pornochanchada.

Desse modo, faço uma revisão crítica e abrangente, mas não exaustiva, dos principais estudos que abordam um conjunto de filmes dentro da perspectiva dos estudos de gêneros cinematográficos nacionais. Entre os traços comuns

aos dois gêneros abordados, podemos assinalar o fato de se tratar de gêneros caracterizados por enorme aceitação popular (avaliada em termos de retorno de bilheteria), por estruturas econômicas que garantem sua inserção no mercado (viabilizando sua distribuição e exibição) e pela rejeição da crítica de sua época (que, em geral, não identificava nessas obras um determinado conjunto de valores).

É importante destacar ainda que os estudos sobre a chanchada e a pornochanchada têm-se dedicado a abordar o que seriam gêneros já socialmente demarcados e que são vistos especialmente como modelos (que se tornaram fórmulas de produção), etiquetas (utilizadas pelos distribuidores e exibidores) ou contratos (o acordo implícito estabelecido com o público sobre como entender os filmes), todos já referendados pelo senso comum. A avaliação dos gêneros como estruturas (que existem como um sistema textual no filme) – a quarta das possíveis abordagens listadas por Rick Altman em 1995, no artigo “Emballage réutilisable: les produits générique et le processus de recyclage” (cf. STAIGER, 2003, p. 188) – tem sido operada apenas em decorrência da identificação anterior do gênero em uma das três outras categorias anteriores.

Apesar de seus inegáveis e diversos méritos, outra característica frequente nos estudos sobre a chanchada e a pornochanchada é a reticência e a incerteza que cerca o uso da própria expressão gênero, literalmente refletida pelo apelo frequente às aspas ou por sua substituição claudicante e, por vezes, arbitrária, pelo que seriam termos sinônimos como estilo, linha, tipo, modalidade etc. Ainda mais corriqueira é a substituição da expressão gênero por ciclo e vice-versa, produto talvez da difundida concepção cíclica da história do cinema brasileiro, que, grosso modo, compreende toda a trajetória do cinema em nosso país, incluindo a gênese, o desenvolvimento e a decadência de determinados gêneros, como encerrada numa sucessão de ciclos que seria uma das características primordiais da filmografia brasileira.

Chanchada

Pode-se dizer que a chanchada é o principal gênero cinematográfico brasileiro ampla e consensualmente reconhecido como tal. Alvo de severas críticas em seu tempo, a confirmação e a definição da chanchada como um gênero particular foi acompanhada por sua revalorização posterior por críticos, cineastas e estudiosos. Ainda que, no seminal *Introdução ao cinema brasileiro*, Alex Viány (1959, *passim*) já sinalizasse a importância dos filmes que ele descreve como filmusicais ou musicarnavalescos, uma figura-chave para essa mudança de perspectiva é Paulo Emílio Sales Gomes. No ensaio “Panorama do cinema brasileiro: 1986/1966”, originalmente publicado em 1966, ele escreveu:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada” (GOMES, 1996, p. 73).

Vendo o gênero não somente como estrutura (uma “fórmula”), Paulo Emílio (1996, p. 76-95) passou a valorizar a chanchada – que ele diferenciava do filme musical carnavalesco – pela sua configuração também como modelo, no qual ocorria o “encontro entre produção e comércio exibidor”, e como contrato, quando se estabelecia um “acordo” entre os filmes e os espectadores, conforme completou sete anos mais tarde no clássico ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”.

Numa visão que espelhava sua “conversão” ao cinema nacional, Paulo Emílio (1996, p. 95-97) passava a ressaltar a “virtude popular do cinema carioca” – referindo-se, em 1973, à mesma coisa que o crítico Pedro Lima chamava, em 1948, um “gênero de filmagens deprimentes” (LIMA, *apud*: AUGUSTO, 1989, p. 50) –, indo na direção de defini-lo como representativo de um “fato cultural

incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano”, mas também contribuindo, num momento de ampla discussão a respeito dos caminhos econômicos do cinema brasileiro, para o resgate de um grupo de filmes caracterizados justamente pelo grande apelo popular e por uma intensa penetração no mercado.

Ou seja, ocorria, a partir de meados dos anos 1960 e ao longo da década seguinte, uma “recuperação póstuma do gênero”, na expressão de Sérgio Augusto (1989, p. 28), tanto por textos de Paulo Emílio e Jean-Claude Bernardet², quanto por filmes de diretores como Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues e Julio Bressane. A chanchada era redescoberta como um “rótulo sem timbre pejorativo” (AUGUSTO, 1989, p. 17), embora esse termo, como etiqueta para o gênero, nunca tenha sido apropriado em seu tempo pelos produtores e distribuidores por se constituir num adjetivo depreciativo, sendo utilizado pela crítica da época para definir as produções também chamadas de “abacaxis”³.

A reavaliação das chanchadas, nesse momento, pode ser vista por dois ângulos. Por um lado, ela pode ser encarada – e criticada – como um revisionismo saudosista, nostálgico e populista, como o que envolve o documentário *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga, 1975), realizado nos moldes de *Era uma vez em Hollywood* (*That's entertainment*, Jack Haley Jr., 1974), filme-colagem de cenas de musicais clássicos americanos da MGM divulgado como “mais que um filme, uma celebração” (cf. AUGUSTO, 1975). Por outro lado, pelo combate ao elitismo presente nessa nova abordagem da cultura popular e de massa, essa mesma mudança de conotação da palavra chanchada pode ser aproximada, em sua devida proporção, de uma atitude eminentemente política, como a reapropriação contemporânea da expressão igualmente pejorativa *queer movie*, para definir os filmes de temática homossexual.

De qualquer maneira, foi Paulo Emílio quem primeiro afirmou que, em sua época, a chanchada era o que “havia de mais estimulante e vivo no cinema

nacional” – configurando-se também, ao longo de toda a história do cinema brasileiro, num momento único, comparável apenas à idealizada “bela época do cinema brasileiro” – palavras que ajudaram a despertar o interesse de outros pesquisadores ao longo dos anos 1970.

A primeira abordagem realmente consistente do gênero foi feita por João Luiz Vieira e o artigo “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro” (1983) e o capítulo “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, do livro *História do cinema brasileiro* (1987), consistem até hoje em fontes bibliográficas indispensáveis sobre o tema, nas quais se buscou justamente definir as convenções básicas do gênero – os temas, personagens, cenários, objetos e ações recorrentes, assim como as principais estruturas narrativas –, descrevendo uma trajetória que encontraria a cristalização de um modelo em *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949).

No mais recente artigo “O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência” (2003), versão ampliada de seu verbete “chanchada” para a *Enciclopédia do cinema brasileiro* (2000), Vieira aprofunda a descrição deste “gênero de comédia musical”, que possuiria antecedentes no cinema silencioso, mas que surge e se divide em duas fases a partir do advento do som. Desse modo, a fórmula básica do gênero seria esboçada já no primeiro filme falado brasileiro, *Acabaram-se os otários* (Luis de Barros, 1929), sendo fundamentais a influência do teatro e, principalmente, do rádio, num período em que “mais que uma forte presença cultural, o discurso carnavalesco informa, define, estrutura e nomeia chanchadas no período sonoro” (VIEIRA, 2003, p. 47). Já na segunda fase do gênero, marcada pela produção da Atlântida, as chanchadas teriam desenvolvido um espectro de conteúdos que ultrapassava o universo carnavalesco.

Embora na introdução de seu livro os autores cheguem a sugerir uma periodização diferente e talvez até mais instigante, Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza (1983, p. 65-66, 72), assim como João Luiz Vieira,

também apontam para “duas fases distintas na evolução dos filmes musicais ou de chanchadas”, sendo a segunda fase, a partir dos anos 1940, marcada por argumentos, enredos e situações mais complexos. Em seu texto de acentuado viés sociológico, os autores destacam ainda a “concepção de mundo das classes subalternas”, expressa pelos personagens dos filmes.

Outra importante fonte sobre o assunto permanece sendo a pesquisa do jornalista Sérgio Augusto – iniciada no final dos anos 1970, mas transformada em livro somente em 1989 – cujo título é o mesmo do filme *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1946), “protochanchada” que o autor considera como sendo a obra na qual seriam esboçados alguns traços definitivos da chanchada. Entretanto, assim como Vieira, Augusto (1989, p. 116, 14-15) considera *Carnaval no fogo* a “chanchada modelo” que conferiu o “figurino definitivo do gênero”.

Sérgio Augusto (1989, p. 16-17) aponta ainda as semelhanças das chanchadas com filmes de outras cinematografias e tenta esboçar quais títulos seriam ou não chanchadas, mas não esclarece exatamente o que na chanchada é a “brasilidade” que ele diz transpirar por todos os fotogramas ou esse “algo [que] lhes traía a inconfundível nacionalidade”. Como o fez Vieira, Augusto invoca um elemento cultural como diferencial nacional do gênero: trata-se não apenas do espírito carnavalesco, mas do próprio carnaval, com todo o seu potencial de subversão apontado nos estudos de Mikhail Bakhtin.

Ainda que o amplo e heterogêneo *corpus* de filmes geralmente descrito como chanchadas ainda mereça exames mais cuidadosos e a melhor delimitação de seu escopo, seja pelo seu modo de produção particular (frequentemente reduzido ao caso particular do sistema verticalizado da Atlântida a partir de 1947⁴), seja pelo conjunto de convenções narrativas comuns – cuja melhor descrição ainda é a de João Luiz Vieira –, o reconhecimento do gênero como tal parece ter encontrado um consenso aparentemente absoluto. O único outro consenso parece ser o de que a chanchada desapareceu nos anos 1960, quando suas fórmulas se esgotaram e teria ocorrido a migração de suas convenções, técnicos e artistas para a cada vez mais popular televisão.

A par das semelhanças dos primeiros musicais do gênero com exemplares de outras cinematografias – dos filmes de fado portugueses aos filmes de tango argentinos (COSTA, 2008, p. 126-131), sem falar nos musicais hollywoodianos, influência recorrente e principal modelo conforme Augusto –, a distinção da chanchada como um gênero singularmente nacional sobrevive, tendo como mais forte argumento a influência ou a própria inserção do gênero no universo cultural do carnaval, uma vez que, como aponta Vieira (2000, p. 118), a linguagem carnavalesca sempre permanece “como uma espécie de substrato estético e ponto de referência culturalmente codificado”.

Pornochanchada

Na passagem para os anos 1970, uma parcela crescente da produção cinematográfica brasileira voltada primordialmente para os segmentos populares do público passou a ser, por seus supostos defeitos, pejorativamente chamada “neochanchada”. Uma vez que grande parte dessas produções tinha o erotismo ou apelo sexual como característica, a expressão “chanchada erótica” era igualmente usada. Por volta de 1973, o termo “pornochanchada” – a palavra chanchada acrescida de uma abreviação de pornografia como prefixo – se popularizou definitivamente ao ser utilizado “inicialmente pela imprensa, pelos formadores de opinião e, depois, pela sociedade em geral” (ABREU, 2002, p. 38).

Como a chanchada, em seu tempo, foi uma expressão utilizada basicamente como um rótulo pejorativo – ou, conforme Alessandro Gamo (2006, p. 14), como uma alcunha que se estendeu como praga –, fazendo referência às então já distantes comédias dos anos 1940 e 1950, mas, dessa vez, desprovidas até da “ingenuidade” que posteriormente passou a se identificar nesses filmes.

Duas ressalvas fundamentais devem e costumam ser feitas em relação à definição de pornochanchada como um gênero. A primeira é pelo fato de se abrigar sob o mesmo rótulo filmes que, embora tivessem certas características

em comum – especialmente o erotismo recorrente, o público popular como alvo e valores de produção mais modestos –, eram não apenas comédias, às quais o termo chanchada remetia, mas uma produção diversificada que incluía também filmes de suspense e aventura, policiais, sertanejos, melodramas, dramas, faroestes, horror, filmes de cangaço etc. Nuno César Abreu (2002), por exemplo, chega a chamar a pornochanchada “abrigo de gêneros” ou “vampira de gêneros”.

Ou seja, como um rótulo bastante abrangente e maleável, o prefixo “porno” fazia referência a toda a produção marcada pelo apelo sexual, enquanto o radical chanchada dava conta de todos os filmes considerados de baixa qualidade. Assim, a pornochanchada se constituiu inicialmente como uma “expressão de rejeição”, referindo-se menos a uma definição intrínseca do que ao seu modo de funcionamento social marcado pela aceitação ou repúdio (cf. BERNARDET, [ca.1975]).

Ainda conforme Nuno César Abreu (2002, p. 140), a “pornochanchada passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero”. Nesse caso, o que seria o sistema textual dos filmes passou a se confundir frequentemente com o modelo de produção dos filmes, ou ainda com o “local” onde esses filmes eram produzidos, especialmente a chamada Boca do Lixo, em São Paulo.

Desse modo, a segunda ressalva a ser feita é ao fato de se tratar a Boca do Lixo e a pornochanchada como sinônimos, lembrando que a Boca do Lixo não produziu apenas pornochanchadas (muito pelo contrário, aliás) e que as pornochanchadas não foram produzidas apenas na Boca do Lixo. Muitos dos filmes enquadrados nesse gênero foram realizados, por exemplo, no Rio de Janeiro, especialmente no chamado Beco da Fome⁵.

Ainda ao longo dos anos 1970, algumas vozes isoladas se detiveram sobre as pornochanchadas por motivos outros que não somente para censurá-las ou exigir seu fim, mas tentando explicar o porquê de sua existência como

elemento cultural ou estrutura de mercado do cinema brasileiro, como o fez Jean-Claude Bernardet em artigos como “Chanchada, erotismo e cinema empresa” (1973) e “Nós, os invasores” (1975). Por meio desses e de outros textos – especialmente “A pornochanchada contra a cultura culta” (1974), no qual tecia elogios a *Ainda agarro esta vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), quando comparado com *Os condenados* (Zelito Viana, 1973) ou *Sagarana, o duelo* (Paulo Thiago, 1973), filmes que ofereceriam uma “oca e falsa dignidade cultural” – Bernardet alimentou um vigoroso debate que lhe valeu inclusive a injusta fama de “defensor de pornochanchadas”.

Outro crítico que escreveu fartamente sobre as pornochanchadas ao longo da década de 1970 foi José Carlos Avellar, em seus artigos publicados no *Jornal do Brasil*. A partir desses textos se originou a primeira análise crítica consistente e abrangente sobre o gênero em seu ainda hoje célebre ensaio “A teoria da relatividade”, publicado no volume dedicado ao cinema da série *Anos 70*, organizada por Adauto Novaes entre 1979 e 1980.

Identificando a pornochanchada como uma “extensa linha de filmes grosseiros”, Avellar (1979, p. 64-71) procurou traçar seu conteúdo ideológico, considerando-a uma irmã gêmea da censura, tendo nascido exatamente em 1969, momento de acirramento da repressão. Reacionária, seu conteúdo estaria de acordo com o modelo de comportamento da ditadura – a valorização da força bruta e da prepotência, sendo o “sexo mostrado como uma representação da luta pelo poder” (1979, p. 92) – e mesmo sua linguagem, apesar dos embates, teria sido inventada pela própria censura, embora adotada numa versão grosseira. Os decotes e saias levantadas teriam sido soluções para enfrentar a proibição da exibição do corpo nu, enquanto as frases e os títulos de duplo sentido seriam maneiras de contornar a restrição do que não poderia ser dito. Segundo Avellar (1975), nas pornochanchadas “nada se mostra, mas tudo se entende”. Nesse mesmo sentido, a própria realização das pornochanchadas brasileiras seria, conseqüentemente, “uma tradução possível para as nossas condições” de “filmes

suecos ou dinamarqueses com cenas explícitas de sexo”, que eram sumariamente proibidos pela censura (SIMÕES, 1981, p. 19).

Entretanto, apesar de reflexões interessantes, o texto de Avellar (1979, p. 93) é também lembrado pelo indisfarçável desprezo por esses filmes “absurdamente grosseiros”, que ele considerava um “produto tão pouco importante” cujo interesse único seria o de se constituir “como um reflexo das distorções impostas ao quadro cultural brasileiro no período compreendido entre o endurecimento e o aparente abrandamento da censura”.

Independentemente do julgamento de valor estético ou ideológico que se tenha a respeito das pornochanchadas, os estudiosos têm sido unânimes a respeito de suas origens, como listadas na equilibrada síntese de José Mário Ortiz Ramos (1987, p. 406): “Influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presente em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana”.

Filmes como *Vidas nuas* (Ody Fraga e Sylvio Renoldi, 1962-1967), *As libertinas* (Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro, 1969), *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970) ou *Lua de mel e amendoim* (Pedro Carlos Rovai e Fernando de Barros, 1971), são frequentemente apontados como os pioneiros do gênero, com destaque para o grande sucesso de Reginaldo Faria, a maior bilheteria do cinema nacional no ano em que foi lançado.

José Mário Ortiz Ramos (1987) afirma que o “gênero” das pornochanchadas (que ele próprio, como outros antes e depois dele, coloca entre aspas), seria, “na verdade, um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas”. E justamente essas formas de produção é que seriam o objeto do estudo de Nuno César Abreu sobre a Boca do Lixo, onde teria se estabelecido uma “linha de montagem” baseada em certas fórmulas consagradas pelo uso que incluíam tanto aspectos das condições de produção quanto elementos de conteúdo dos filmes.

Desse modo, em oposição ao uso (sempre cuidadoso e igualmente cercado de aspas) da palavra gênero, Abreu vai preferir falar em ciclo da Boca do Lixo e em ciclo da Pornochanchada, numa abordagem de viés majoritariamente econômico, que se afasta do conceito de “escola” ou “movimento” de história das artes e se aproxima do sentido de ciclos econômicos, quando surgem e se esgotam as condições específicas que propiciam em momento e local precisos o desenvolvimento da produção de determinado bem de consumo, a exemplo do célebre ciclo da borracha, na região norte do país no final do século XIX, ou ainda dos chamados ciclos regionais do cinema brasileiro silencioso, nos anos 1920, em cidades tão diversas como Recife, Pelotas, Campinas, Cataguazes e outras.

Em sua tese de doutorado, defendida na ECA-USP, Flávia Seligman (2000, p. 173-174, 44) já seguia o mesmo caminho ao revelar que, de uma visão inicial de cunho ideológico das pornochanchadas, ela teria passado a entendê-las como um fenômeno motivado essencialmente por fatores de ordem econômica. Não à toa, há uma falta de clareza em seu texto pelo tratamento dos filmes inicialmente como um subgênero da comédia – a “comédia erótica ou comédia-do-cotidiano” – e, posteriormente, como componentes de um ciclo.

Mas antes dos trabalhos de Seligman e Abreu, o primeiro estudo sobre a Boca do Lixo – e, em boa medida, também sobre a pornochanchada –, fundamental para todas as pesquisas seguintes, foi *O imaginário da Boca*, de Inimá Simões, publicado em 1981, quando ainda estava em curso tanto o que o autor chamava “aburguesamento da Boca”, quanto a eminente incursão dessa produção pelo sexo explícito.

De modo geral, assim como ocorre com as chanchadas, em todos os trabalhos citados há um reconhecimento por parte dos autores de uma especificidade das pornochanchadas nacionais, por mais fortes que sejam as filiações apontadas com outras filmografias, especialmente com as picantes comédias italianas da mesma época, ou sua possível inserção no gênero internacional mais amplo da *sexploitation*.

Ao se referir à aclimatação da comédia erótica ao Brasil, Simões (1981, p. 19) afirma que “seus vínculos com os modelos europeus – principalmente o italiano – praticamente desaparecem”. Seligman (2000, p. 79) faz eco ao dizer que, reunindo elementos tradicionais da cultura brasileira, “apesar da influência estrangeira, a pornochanchada tornou-se um ciclo de cinema tipicamente nacional”. Nuno Cesar Abreu (2002, p. 143) também segue a mesma linha ao afirmar que, “encontrando terreno fértil, o gênero erótico se aclimata e se desenvolve, tomando expressão própria, peculiar, ao jeito brasileiro, de forma que, rapidamente, a produção local não tem mais nada a ver com o modelo italiano”.

São sumariamente descritos por Seligman e Abreu os principais tipos de personagens e as convenções narrativas mais comuns das pornochanchadas. Entretanto, diferentemente das chanchadas, cujos filmes já foram mais profundamente analisados e cotejados com a produção internacional, as pornochanchadas ainda aguardam uma análise mais acabada de seus aspectos formais⁶.

Desse modo, parece-me compreensível que os estudos sobre as pornochanchadas enveredem mais frequentemente pelo viés econômico, identificando o gênero sobretudo como o resultado de um determinado modo de produção que se desenvolveu especificamente na década de 1970 e que tinha na comédia erótica seu produto mais popular, mas não o único. Esse viés também está certamente relacionado à sedução que a Boca do Lixo, verdadeira usina desse tipo de produção, quase duas décadas depois de seu total desaparecimento, parece provocar atualmente e que tem estimulado novos estudos e pesquisas sobre o passado da Rua do Triunfo e cercanias⁷.

Observações finais

Nos anos 1970, diante da recuperação da chanchada e do repúdio generalizado às pornochanchadas, algumas pessoas se perguntaram: “A pornochanchada de hoje é a chanchada de ontem?”. O resgate que se faz hoje

das “comédias eróticas”, como são chamadas pelos que pretendem se referir mais respeitosamente a essa produção, e, principalmente, os argumentos que se usam para mais essa recuperação póstuma de gênero (apelo popular, sucesso de público, nostalgia, ingenuidade, brasilidade), nos levam a crer que a resposta é sim. Entretanto, sob a ótica dos estudos dos gêneros cinematográficos, mais do que celebrar, é necessário conhecer e estudar os filmes.

Referências bibliográficas

- ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.
- AUGUSTO, Sérgio. "A chanchada segundo Manga: um abacaxi". *Opinião*, Rio de Janeiro, 31 out. 1975.
- _____. *Esse mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras-Cinemateca Brasileira, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. "Produto nacional bruto". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1975.
- _____. "A teoria da relatividade". In: BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, José Carlos & MONTEIRO, Ronald. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Chanchada, erotismo e cinema empresa". *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1973.
- _____. *Cinema*, São Paulo, nº 3, 1974.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Depoimento*. Rio de Janeiro, Acervo Cinemateca do MAM, [ca.1975], mimeo.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. "Nós, os invasores". *Opinião*, Rio de Janeiro, 1975.
- _____. "A pornochanchada contra a cultura culta". *Opinião*, Rio de Janeiro, 27 set. 1974.
- CATANI, Afrânio Mendes & SOUZA, José Inácio de Melo e. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008,
- GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Campinas, 2006. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade de Campinas, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- MELO, Luís Alberto Rocha. "A boca e o beco". In: GATTI, André Piero & FREIRE, Rafael de Luna. *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural-Tela Brasilis, 2009.
- RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. "O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)". In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 399-454.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SELIGMAN, Flávia. "O Brasil é feito pornôns": o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.
- SIMÕES, Inimá Ferreira. *O imaginário da Boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. .
- STAIGER, Janet. "Hybrid or inbreed: The purity hypothesis and Hollywood genre history". In: GRANT, Barry Keith

(org.). *Film genre reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

VIANA, Moniz. "Chanchada de interesses". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [ca.1962].

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz. "Chanchada" [verbetes]. In: RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 117-119.

_____. "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 129-187.

_____. "O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência". *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, nº 1, jan-jun. 2003.

_____. "Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro". *Filme e Cultura*, Rio de Janeiro, nº 41-42, 1983.

_____. "Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: a 'fábrica' Atlântida". In: GATTI, André Piero & FREIRE, Rafael de Luna. *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural-Tela Brasilis, 2009.

-
1. Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. João Luiz Vieira e realizada com bolsa de doutorado da CAPES.
 2. Em artigos e entrevistas ao longo dos anos 1970, nos quais abordou as chanchadas, Bernardet as destacaria como filmes críticos, identificando, por exemplo, *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1953) como "um dos melhores filmes políticos brasileiros" (BERNARDET, 1974).
 3. Glauber Rocha (1963, p. 132), por exemplo, elogiaria Anselmo Duarte, que, em seu filme de estreia na direção, *Absolutamente certo* (1959), daria "um passo positivo na evolução da chanchada para film musical carnavalesco". Por outro lado, o crítico Moniz Viana (ca.1962) usaria o termo indistintamente para se referir tanto à "chanchada antiga", quanto ao que ele chamava de "chanchada moderna", criticando filmes como os do então recente Cinema Novo que ele considerava tão ineptos tecnicamente quanto às produções da Atlântida.
 4. Para um quadro mais nuançado e mais completo, consultar Vieira (2009).
 5. Sobre o ainda desconhecido *Beco da Fome*, *Beco dos Artistas* ou, ainda, *Beco dos Aflitos*, cf. Melo (2009).
 6. Assim como ocorre nos estudos sobre a chanchada, a indisponibilidade de cópias dos filmes segue sendo um empecilho para os pesquisadores, embora, no caso da pornochanchada, muitos títulos tenham sido resgatados por meio do Canal Brasil e do formato já obsoleto do VHS. Cf. TRUNK, Matheus. Grandes filmes perdidos da Boca (*Zingu!* <<http://revistazingu.blogspot.com>>).
 7. Sobre a recente *romantização* ou *folclorização* da Boca, cf. Melo (2009).

A memória política das ditaduras brasileira e argentina no cinema¹

Maria Luiza Rodrigues Souza (UFG)

O pessoal é político.

Palavra de (des)ordem do movimento feminista

Trago aqui algumas reflexões sobre o caráter político do cinema brasileiro e argentino que abordam as experiências ditatoriais. São construções fílmicas com cunho político por três motivos principais que se interconectam. Por buscarem, graças a estratégias do âmbito da produção, conquistar o público; por construírem discursos imaginativos sobre a experiência do terror de Estado vivenciada entre as décadas de 1960 e 1980, em narrativas que buscam emocionar; por constituírem tipos especiais de arquivo do passado ditatorial.

O papel das narrativas fílmicas e da forma filme nos encadeamentos da vida social na pós-ditadura relaciona-se à problemática da produção cinematográfica anterior e ao modo como são enfrentados os desafios em tempos de mercado. Internamente, dentro de cada produto fílmico, às escolhas feitas: como e o que contar. Ao tratarem da vivência passada, de uma experiência social limite que é a disseminação de uma cultura do medo, os filmes constituem tipos especiais de arquivo: abordam e constroem imaginativamente um passado que é, ao mesmo tempo, uma leitura do presente.

Uma característica dos filmes analisados², produzidos entre 1985 e 2005, no Brasil e na Argentina, é sua condição de produtos de massa, no sentido de que foram realizados para atrair, para “fazer público”. Como produtos de uma indústria de massa, que necessita da constituição de um mercado para continuar existindo, são filmes que pretendem seduzir com suas histórias e articulam o que Jameson (1995, p. 25) chama “trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas”. Nisso também reside uma das principais diferenças entre o cinema realizado nos anos 1960, por exemplo, e o da pós-ditadura.

Depois dos movimentos estético-políticos do Cinema Novo e do *Tercer Cine*, na década de 1960, Brasil e Argentina sofreram, em múltiplos domínios da vida social, a ação radical de suas ditaduras militares, assim como passaram por um total rearranjo de ordem econômica, transformador das relações políticas. Tais acontecimentos fizeram com que as expressões artísticas no cinema realizado na pós-ditadura ficassem distantes de uma proposta política ou estética engajada, como a que existia naqueles movimentos em que se pretendia contribuir para “mudar” o mundo pelo do cinema. Há, por sua vez, nas obras de depois do final da década de 1980, a ausência de uma proposta política comum que possa definir a produção fílmica em cada país. Na produção recente, encontramos um cuidado com o privado, com o particular para expressar e falar das injunções sociais, das condições históricas que penetram no mundo da casa, da família. Assim são *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Potestad* (Luis César D’Angiolillo, 2001), na Argentina. No Brasil, poderíamos citar, a título de exemplo, alguns filmes que trabalham temáticas amplas, contando histórias aparentemente mais pessoais e particulares: é o caso de *Corpo em delito* (Nuno César de Abreu, 1990), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) e *Dois córregos* (Carlos Reinchenbach, 1999).

São filmes que expressam o que Bhabha (2003) chama deslocamento das fronteiras, que acontecem sempre em situações de violência, migrações forçadas e, dentro do assunto deste texto, tanto nas experiências sociais nas culturas de terror, como nas obras que manipulam discursos sobre essas experiências:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 2003, p. 30).

Naquelas obras que elaboram histórias sobre as ditaduras, surgem discussões relativas aos países que, centradas em tramas aparentemente subjetivas e particulares, permitem uma disseminação de narrativas da esfera mais ampla. Ao contrário do que apregoa o mito da determinação individual, a subjetividade é construída a partir de relações com os “outros”. Nesse sentido, trago à tona um comentário de Bernardet (2000, p. 31) que, ao escrever sobre o processo de criação do filme *São Paulo – sinfonia e cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, 1995)³, elucidou, a partir de uma experiência pessoal, a relação entre a constituição do Eu e o mundo envolvente:

Uma imensa parte do que julgamos nos constituir não provém apenas de nós mesmos, não apenas de nós, mas do corpo social. É o que nos cerca que fica ou pelo menos colabora decisivamente para fixar certas datas, certas emoções. A lembrança que tenho da casa de minha infância é minha lembrança ou um compósito resultante da minha memória e suas produções, da fotografia conservada em algum álbum, dos relatos dos pais, do irmão etc. Não raro tenho a impressão de que sem esses amparos sociais, meu passado se esfacelaria, eu me desmancharia.

Nos filmes brasileiros e argentinos com que trabalhei, é possível notar a construção das histórias em torno de trajetórias que, aparentemente, nos são mostradas como pessoais, particulares, familiares e domésticas. Nas duas experiências cinematográficas sobre as ditaduras, há um trabalho de suplementação da memória política, pois esses filmes constituem tipos especiais de arquivos imagético-sonoros do período.

Argentina

Em muitos filmes, é como se elementos não muito compreendidos ou conhecidos pelos personagens – mas que podem ser identificados por um público informado a respeito dos eventos ditatoriais, ou sugeridos para quem não tem informações mais apuradas — passassem a exercer um crescente controle sobre suas vidas, fazendo com que tudo tivesse de ser radicalmente mudado, transformado. Tal atmosfera está presente no filme *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), em que se percebe gradativamente um clima de opressão envolvendo o pai, a mãe e seus filhos, que vão ficando sem opções. Em uma cena, a família refugia-se numa praça até poder organizar-se para escapar do cerco que nós, espectadores, identificamos como sendo o da repressão política ditatorial. Em *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), o recurso ao *flashback* informa o que se passou durante o início da ditadura, quando as irmãs eram adolescentes e a mais nova encontrava-se envolvida com o movimento estudantil. Esse recurso permite entender o envolvimento da primogênita na delação, para as forças da repressão, da irmã caçula e de seus companheiros, assim como as relações do pai com pessoas envolvidas com a repressão. Essas informações vão conduzindo o espectador a notar um fechamento de opções que remetem toda a família a uma situação sem saída, ou melhor, que encontra saída com o exílio da irmã delatada.

A principal característica da filmografia argentina, que trabalha a experiência ditatorial, é a ênfase no trauma dos desaparecidos políticos. Por intermédio dos filmes, está-se cobrando uma resposta para o trauma das ações do estado de terror que assolou o país entre 1976 e 1983. Essa é a característica mais evidente; no entanto, há outra, e que tem implicações diretas nos modos como o cinema contribui para uma leitura das narrativas nacionais hoje. Falo do fato de que os filmes argentinos centram suas histórias em torno da família. Família é um tropo constante que é trabalhado de diversas formas: famílias desagregadas pela repressão; filhos sequestrados que buscam conhecer suas famílias biológicas; a luta política das mães da Praça de Maio; o trabalho das avós da Praça de Maio, que buscam seus netos sequestrados e dados para adoção em uma rede perversa

organizada pelos militares. Trata-se de experiências relacionadas à construção, nas telas, do clima de terror ditatorial.

Há conciliações com terra/país/mãe em *Hermanas* quando a protagonista aceita retornar à Argentina depois de um longo exílio. Há mensagens resignadas em aberto que apontam uma possível resistência e uma memória em construção em *Kamchatka*. Percebe-se a tônica da recuperação do passado/infância em *Aluap* (Hernán Belón e Tatiana Mereñuk, 1997); o difícil reconhecimento das quebras dos laços afetivos na experiência de torturadores e seus auxiliares, como em *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001).

Seja em *Kamchatka*, em que a memória de um menino apresenta os últimos dias de convivência com seus pais posteriormente desaparecidos, em *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), que fala da desagregação de um laço familiar mãe-filha, mas centra a trama na experiência de terror em um Centro Clandestino de Detenção (CCD)⁴, ou em *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)⁵, em que se procura reconstruir a memória de pais sequestrados e mortos durante a infância da protagonista, o tropo da família leva à discussão política.

Kamchatka elabora uma crônica da perseguição política pelos olhos de um filho, um garoto que, por meio do que narra, representa um país retido e acuado. Se *Garage Olimpo* conduz a indagações acerca das responsabilidades sobre os atos de terror e tortura cometidos, *Kamchatka* realça outro tema, o da possibilidade de resistência e reparação. Neste arquivo fílmico, a lembrança das rupturas passadas vai elaborando perspectivas e possibilidades de (re)fazer uma experiência social traumatizada pelo desaparecimento forçado.

Brasil

Cenas finais: amigos e torturador, depois do reencontro, mortos (*Ação entre amigos*); três jovens, um clandestino, uma militante de apoio e um simpatizante da luta contra a ditadura abrem a porta para a morte (*Cabra cega*,

Toni Venturi, 2005); uma filha estuprada pela relação antiga de dois amigos enquanto um deles é assassinado no cárcere (*Quase dois irmãos*, Lúcia Murat, 2005). Imagens e sons que aludem a um sentido trágico nas histórias que contam a ditadura. Nessas narrativas, a derrota parece prevalecer e não deixar espaço para questões em aberto. A ação repressiva da máquina ditatorial aniquilou a resistência – é o que, em um primeiro momento, nos parece dizer a maior parte dos filmes brasileiros sobre o período.

Ao repetirem as cenas de morte de quem se opôs à máquina ditatorial, os filmes reiteram, nas telas, um passado fechado, encerrado. Ao contrário dos filmes argentinos tratados, em que se pode notar uma abertura que questiona o trauma dos desaparecidos políticos, no Brasil não há esse tipo de questionamento. O olhar fílmico sobre o passado está dizendo que, com a derrota, não há mais necessidade de reparação da violência ditatorial. A partir dos filmes, se desdobra uma tônica de esquecimento, não como perdão, o qual exige reparação e condições para julgamento dos atos extremos cometidos, mas como apagamento. Essa é a primeira diferença entre os filmes brasileiros e argentinos no trato do tema.

No caso brasileiro, a constância com que imagens da derrota da oposição ao governo militar são postas em cena tem relação com atitudes culturais recorrentes de esquecimento e conciliação em relação aos conflitos do passado. Os filmes apontam para certas estratégias de esquecimento atuantes nos modos como, no Brasil, se lida com o passado ditatorial e com outros períodos traumáticos.

O problema do isolamento político é evidenciado em *Cabra cega*, que conta a história de Tiago, comandante de uma organização de esquerda, em sua clandestinidade, em trama que narra o isolamento crescente tanto desse dirigente da luta armada quanto das organizações contra a ditadura. Essa percepção que permeia o filme e os próprios relatos dos sobreviventes está, por sua vez, completamente relacionada à força com que o aparelho repressivo de Estado atuou no desmantelamento e na extinção das oposições armadas.

Em *Quase dois irmãos*, por sua vez, se conta uma história que cobre

as relações entre dois amigos durante o período que vai da década de 1950 até o ano de 2004. Por meio dessas relações, o filme traça um comentário sobre o Brasil visto a partir de experiências que têm o Rio de Janeiro como fundo. Boa parte do comentário se desenrola por intermédio de uma ancoragem ao período ditatorial. As vidas dos personagens – Jorge, negro e morador de favela, filho da empregada da família do outro, de nome Miguel, branco e de classe média – transcorrem entrelaçadas com as mudanças culturais e políticas operadas através dos anos. Dois são os elos da passagem do tempo: a mãe de Miguel e a música. Miguel se envolve na luta contra a ditadura nos anos 1960 e 1970 e, posteriormente, no presente narrativo do filme, que se dá no ano de 2004, engaja-se na política profissional como membro do Congresso Nacional. Jorge é preso por furto na década de 1970 e, no presente narrativo do filme, transformou-se em líder do tráfico de drogas. As transformações na vida de Miguel e Jorge aludem às transformações do país, implicam o aprofundamento da tragédia brasileira calcada na crescente desigualdade e incomunicabilidade entre ricos (em sua maioria, brancos) e pobres (quase sempre negros).

O que está em destaque em *Quase dois irmãos* é a incomunicabilidade entre segmentos sociais. Não obstante a história dos amigos percorrer diversos períodos da vida social no Rio de Janeiro, a cada etapa as distâncias acentuam-se mais e mais.

Memória e filmes - arquivo

Nas redes de resistência construídas durante a ditadura e nas discussões nos períodos democratizantes das pós-ditaduras, recordações e lembranças clandestinas tendem a emergir em manifestações variadas. A arte é um dos veículos de disseminação destas memórias reprimidas ou subterrâneas, para usar um termo de Pollak (1989) em sua discussão sobre a memória, e permite, como no caso dos filmes, um trabalho de escuta de algumas das vozes que foram silenciadas. Tal trabalho não é homogêneo nem se dá sem contradições. Aparece

no Brasil mais afeito a uma ideia de derrota, enquanto na Argentina surge com tônicas de cobrança e ressentimento. Ao reinscrever e articular os “textos” de memórias subterrâneas, os filmes funcionam como tipos especiais de arquivos suplementares aos arquivos político-institucionais, cuja abertura foi e ainda é objeto de debate, polêmica e disputa no período pós-ditatorial.

São filmes-arquivo e, como obras artísticas, produzem e trabalham o evento, resignificando-o em imagens e sons. Assim, passam a falar de uma experiência traumática. É uma fala que se desenvolve por intermédio da imaginação, a qual é, também, memória da crueldade e da violência. Nessa fala, alguns temas mais que outros aparecem e se desdobram em uma referência ao passado e também em uma alusão ao presente. As reflexões de Derrida (2001), em *Mal de arquivo*, sobre a importância da noção e do papel dos arquivos tanto para a construção de conceitos fundamentais na psicanálise – repressão, censura, recalque –, como em relação à biografia de Sigmund Freud, podem, por analogia, chamar a atenção para a intrincada relação entre memória, política e história, que constitui parte da noção de filmes-arquivo. “*Arkhé*, base etimológica da palavra ‘arquivo’, designa tanto o início, o começo, como o comando” (DERRIDA, 2001, p. 11), evidenciando, assim, o poder que todo arquivo contém e dissemina: seu princípio enquanto história e enquanto lei.

Qualquer que seja o estilo de abordagem – se mais preocupado em reconstruir aspectos da experiência violenta a partir do material icnográfico e documental a respeito, como é o caso de *Garage Olimpo* (filme argentino construído a partir de depoimentos de sobreviventes e da memória de seu diretor, ele próprio um ex-presos político), ou atado aos momentos mais penosos e subjetivos de uma vivência clandestina, como acontece em *Cabra Cega* – os filmes sobre a ditadura constituem tipos especiais de arquivo da memória do período. Lembro que memória é sempre uma ação dinâmica que ocorre conflituosamente no presente e que lida com uma variedade de textos, falas, emoções que se dão num embate social complexo.

A relação entre a fala cinematográfica sobre a ditadura e o tema da família, no caso argentino, ou dos militantes, no brasileiro, é uma relação de extensão alegórica de significado para a encenação da experiência ditatorial.

Remeto o leitor ao artigo de Xavier (2003, p. 129, 131), que, ao abordar o cinema político, lembra que os cineastas do *Tercer Cine* queriam a “construção de uma linguagem capaz de ‘fazer pensar’”, oposta ao que se fez a partir de então. No entanto, ressalta que o cinema realizado, inovador em sua linguagem e proposta estética, encontrou dificuldades de “comunicação com o público”. Ao contrário do cinema realizado dentro das propostas do *Tercer Cine* ou do Cinema Novo, o cinema da pós-ditadura tem a intenção de criação de público: os filmes optaram por buscar uma aproximação maior com os espectadores.

Tais opções seriam responsáveis, segundo Xavier (2003, p. 131), por um “naturalismo da abertura política”, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, período dos filmes *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) e *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), discutidos pelo autor, mas que pode ser encontrado em produções posteriores. O que Xavier (2003, p. 132) propõe é

colocar em debate as implicações, para um cinema cujo compromisso é com a verdade, dessa adoção das fórmulas de gêneros industriais, particularmente as do thriller policial e as do drama doméstico burguês. Ou seja, que tipo de verdade os filmes tendem a privilegiar quando atrelam o desmascaramento da mentira oficial a tais fórmulas.

Não iria tão longe ao creditar ao cinema “um compromisso com a verdade”. A abordagem tradicional (melodrama ou drama burguês, como o autor ressalta), aliada à centralidade da família como alegoria da nação, conduz a uma “pedagogia sentimental” (XAVIER, 2003, p. 138), que é, a meu ver, uma estratégia de sedução capaz de permitir processos de elaboração das situações traumáticas

operadas pela ditadura. A família ou a temática pessoal constitui uma estratégia recorrente na maior parte dos filmes argentinos e brasileiros que trabalham a máquina ditatorial, e essa opção vai constituir o modo como, nesses filmes, se pode abordar o político.

O que Xavier (2003, p. 140) apresenta como tópicos para se questionar o cinema pós-ditatorial – que ele denomina sintomaticamente por “pós-cinemas novos” – é exatamente o que valorizo como formas encontradas para, através de afetos e emoções, tocar em experiências de rompimento e abarcar memórias não oficiais; é a forma como o cinema pode trabalhar os traumas da ditadura, falar no que era (e ainda é) difícil de ser verbalizado: a violência e a prática de extermínio rotineira no período.

Considerações sobre a condição política do cinema sobre a ditadura

Na maior parte dos filmes sobre a ditadura, pouco se faz em termos de experimentação cinematográfica. Prepondera a forma do realismo e do melodrama para contar as histórias. Só duas obras argentinas arriscam aproveitar uma narrativa não linear para tratar do tema que abordam: *Potestad* e *Los rubios*. Nenhum dos filmes brasileiros enfocados busca construir outras experiências de linguagem para tratar de suas histórias.

Que imagens são mais condizentes com a experiência traumática da repressão? As explícitas ou as que a sugerem? Como tratar de experiências da catástrofe? A conquista da emoção dos espectadores por intermédio das fórmulas tradicionais não é somente reveladora de uma estratégia de mercado, mas também um meio de convencimento que permite trazer para as telas questões que são, ainda, pouco discutidas nas socialidades, as quais encontram pela via do drama burguês, por exemplo, uma forma de serem expressas. É um caminho para

“tornar público” e disseminar um assunto ainda restrito a setores marginalizados pelas práticas filiadas à memória oficial.

Filmes que elaboram o passado ditatorial não propõem uma finalização do que relatam, não inserem instruções para agir. Como obras de arte, permitem uma discursividade em aberto mediada pelo caráter de arquivo, cuja abertura permite aos espectadores, ao longo do tempo, refletir e construir processos de subjetivação que ressignifiquem a violência.

No Brasil, na Argentina e nos demais países que passaram por experiências similares, em um primeiro momento, houve um embate entre o silêncio que havia sido imposto e a erupção de memórias subterrâneas. No caso brasileiro, as condições em que se processou a passagem da ditadura para a pós-ditadura – lenta e gradualmente, sem julgamento dos torturadores – provocaram diferentes imposições de silenciamento sobre os crimes cometidos. Tal imposição vem, até os dias atuais, sendo atacada por grupos de direitos humanos, por familiares que buscam indenização e por ações do próprio Estado em direção ao conhecimento das responsabilidades do passado. As denúncias sobre crimes de tortura, prática que encontra continuidade atualmente, não obtiveram respaldo oficial até o presente momento, com a exceção de algumas ações indenizatórias esparsas. Os responsáveis pelos atos não foram punidos ou mesmo reconhecidos como violadores.

Encontro, entre as cenas que buscam explicitar momentos de tortura, algumas que são incansavelmente repetidas em vários filmes, a forma que o cinema dispôs para dar vazão ao problema da impunidade, por um lado, e do trauma da violência, por outro. A condição arquivada desses filmes permite que tais fatos sejam arejados pelas tramas filmadas e que, a partir deles, se construa um imaginário que busque dar sentido àquelas experiências, se é que isso é possível. Também são filmes que documentam uma maneira de fazer e de contar histórias, um modo encontrado pelo cinema para trabalhar a experiência ditatorial.

No âmbito mais amplo da sociedade brasileira, se fala pouco sobre o passado ditatorial. Esse comportamento está relacionado com o modo como outras narrativas implicadas no processo contínuo de elaboração da nação enfocam o que se passou. Assim, a necessidade de esquecer, que Renan (2002) inclui como uma das características imperativas de toda nação, parece entre nós, brasileiros, um imperativo abrangente, quase totalizante. Mais complexa do que o “esquecer para lembrar”, aliado ao plebiscito diário que é a convivência na nação, é a questão do esquecimento como apagamento, como eliminação dos rastros do passado. Esse é o risco que se corre no Brasil em relação ao passado ditatorial, assim como em relação a outros episódios.

Diferentemente da Argentina, no Brasil, a tônica geral do que se fala nos filmes tende a uma postura derrotista e voltada, em um primeiro momento, ao esquecimento. Fala-se de uma maneira que é diferente daquela encontrada pelos filmes argentinos; há uma aparente despolitização, decerto diferente em sua eficácia para trabalhar o passado ditatorial, como é o caso de *Cabra Cega*.

A ideia dos filmes-arquivo permite notar como, ao esquecimento que o fechamento dos arquivos produz, adicionam-se várias narrativas que suplementam o esquecimento com a produção de outras “lembranças”, de outros arquivos. Se há, realmente, uma dificuldade na “elaboração pública”, sobretudo estatal, governamental, sobre a ditadura (e é inegável que há), também existe uma série de suplementos a essa dificuldade, como os filmes-arquivo. O enfoque passa a ser, em termos de conteúdo: que lembranças e memórias aparecem nos filmes brasileiros sobre a ditadura? A tônica na derrota relaciona-se a uma expressão da dificuldade de elaboração pública dos eventos violentos.

O que é esquecido, deixado de lado, invisibilizado? Quais as possibilidades e os limites da forma fílmica para suplementar os arquivos fechados da ditadura? Talvez seja mais condizente pensar sobre o esquecimento a partir disso e a partir da ideia de que os filmes deixam rastros e sobras, produzem algo que resta inassimilável, resquícios ao esquecimento como apagamento de rastros, o que caracteriza a postura de não abertura dos arquivos.

Os filmes relacionam-se, também, a memórias à margem: ao lado da repetição cênica das mortes de militantes, há outra questão inserida nas imagens e nos sons. Uma delas é a frequência de cenas explícitas de violência: tortura, prisões, embates armados entre policiais e grupos militantes. Pensar sobre elas, através delas, faz parte de um questionamento maior a respeito de impunidades, violência e negação do apagamento e da conciliação com que elites políticas conduzem os momentos pós-ditatoriais. Não há um lado único ou uma única relação entre filme e passado ditatorial.

A insistência na derrota pode fazer pensar que o passado está contido nele mesmo, que não tem mais nenhuma implicação para o presente. Um desmentido disso é a complexidade abordada em *Ação entre amigos*, que mostra a relação pessoal e política no trato da memória. A condição de arquivo desses filmes permite outras indagações, deixa um rastro, uma sobra envolvida nos trabalhos de memória implicados em narrativas que tomam a ditadura como mote.

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. "A subjetividade e as imagens alheias: resignificação". In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

Argentina

Aluap (1997, 16', DVD). Direção e roteiro: Hernán Belón e Tatiana Mereñuk. Produção: Ignacio Rey.

Garage Olimpo (1999, 98', DVD). Direção e roteiro: Marco Bechis. Produção: Daniel Burman e Diego Dubicovsky..

Hermanas (2004, 88', DVD). Direção e roteiro: Julia Solomonoff. Produção: Ariel Saul.

Kamchatka. (2002, 105', DVD). Direção: Marcelo Piñeyro. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Filgueras. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi e Francisco Ramos.

Potestad (2001, 98', VHS) Direção: Luis César D'Angiolillo. Roteiro: Luis César D'Angiolillo, Eduardo Pavlovsky e Ariel Sienna. Produção: Jorge Rocca e Luis César D'Angiolillo.

Los rubios (2003, 89', DVD). Direção e roteiro: Albertina Carri. Produção: Pablo Wisznia.

Brasil

Ação entre amigos (1998, 76', VHS). Direção: Beto Brant. Roteiro: Marçal Aquino, Renato Ciasca e Beto Brant. Produção: Sara Silveira.

Cabra cega (2005, 107', DVD). Direção: Toni Venturi. Roteiro: Fernando Bonassi, Roberto Moreira, Di Moretti e Victor Navas. Produção: Toni Venturi e Francisco Andrade.

Contra todos (2004, 95', DVD). Direção e roteiro: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck.

Corpo em delicto (1990, 90', VHS). Direção: Nuno César de Abreu. Roteiro: Nuno César de Abreu e Nuno Vilela. Produção: Miguel Freire.

Dois córregos (1999, 112', VHS). Direção e roteiro: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, Caio Gullane e Fabiano Gullane

Quase dois irmãos (2005, 102', DVD). Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Produção: Ailton Franco e Branca Murat. .

São Paulo – sinfonia e cacofonia (1995, 11', VHS). Direção, roteiro e produção: Jean-Claude Bernardet.

-
1. Uma versão preliminar deste texto, intitulada "Filmes sobre a ditadura como filmes políticos", foi apresentada no Seminário temático "Os gêneros cinematográficos na América Latina", durante o XII Encontro Internacional da SOCINE, Brasília, 2008.
 2. Na Argentina, entre 1983 e 2002, foram produzidos cerca de 40 filmes tendo a ditadura como tema; no Brasil, cerca de 20 filmes enfocam a experiência do período. A diferença numérica na produção de obras que trabalham as ditaduras expressa também as diferentes maneiras como esses países lidaram com os crimes de tortura, cárcere privado e desaparecimento de pessoas.
 3. Esse filme resultou de um projeto coletivo que estudou a representação da cidade de São Paulo no cinema e contém imagens de cerca de 100 filmes das décadas de 1960 a 1980.
 4. Existiram cerca de 340 CCDs espalhados por toda a Argentina entre 1976 e 1983, que eram montados e desmontados a todo o tempo, segundo as necessidades da tarefa de reorganização nacional empreendida pela repressão.
 5. Nesse filme, a diretora optou por uma estrutura narrativa que mescla documentário e filme de ficção, o que o torna, por isso mesmo, uma obra no limiar entre o grupo de filmes tipicamente ficcionais e os documentários.



Tradição e transformação de narrativas documentais



O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo

Consuelo Lins (ECO/UFRJ) e

Luiz Augusto Rezende (NUTES/UFRJ)

“You don’t have to search for new images, ones never seen before, but you do have to utilise the existing ones in such a way that they become new” [“Não é preciso buscar novas imagens, imagens nunca antes vistas, mas utilizar as imagens existentes de uma forma que elas se tornem novas”]. Essa frase do cineasta alemão Harun Farocki (*apud*: LEIGHTON, 2008, p. 35) expressa um gesto artístico cada vez mais frequente nas práticas audiovisuais contemporâneas: a retomada de imagens já existentes, extraídas de arquivos públicos ou privados, em filmes, vídeos e instalações, com efeitos e funções variadas¹. Dentre os filmes realizados por Farocki está *Videogramas de uma revolução* (1992), com codireção de Andrei Ujica, montado com imagens realizadas por amadores durante os acontecimentos que levaram à queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu em 1989, associadas a sequências captadas pelos cinegrafistas da televisão estatal. A partir desse material, o cineasta produziu um filme revelador não apenas do final do regime comunista e da execução do patético casal Ceaucescu, mas especialmente da decomposição generalizada das relações sociais provocada por décadas de censura, violência, autoritarismo, mediocridade cultural. O que Farocki faz precisamente? Retoma esse material e nos coloca diante de imagens em estado “selvagem” – o que não quer dizer neutras, muito pelo contrário –,

não submetidas ao controle daqueles que filmam, impregnadas das condições do momento, repletas de tensões, contradições e de corpos que hesitam e atuam em diferentes direções. Com isso, mostra a impossibilidade de uma narração homogênea dessa revolução “em imagens”, sem heróis nem romantismos, distante de qualquer utopia.

O gesto de Farocki – e dos artistas contemporâneos que fazem uso desse procedimento – intensifica uma prática artística que, ao menos no campo do cinema, remonta aos anos 1920. Prática minoritária que irrigou o cinema, especialmente o documentário, desde então. Os cineastas soviéticos Esther Schub e Dziga Vertov são exemplos célebres: Vertov montou seus filmes, muitos deles pelo menos, a partir de imagens realizadas por outros cinegrafistas; Schub compilou e montou imagens registradas durante a dinastia Romanov, derrubada pela Revolução Russa, entre outros filmes. Em finais dos anos 1950, os cineastas franceses Alain Resnais e Chris Marker renovaram essa prática, colocando em uma mesma mesa de montagem imagens de arquivos, imagens realizadas por terceiros e imagens realizadas por eles mesmos. O cineasta experimental americano Jonas Mekas reaproveitou em seus filmes-diários, montados a partir de meados dos anos 1960, seus arquivos pessoais que datam da sua chegada a Nova York, no final dos anos 1940. Em 1972, Orson Welles dirige *Verdades e mentiras*, um filme-manifesto sobre a montagem e as potencialidades do uso de imagens já feitas. Um ano depois, Guy Debord realiza, em *A sociedade do espetáculo*, um “desvio” de diferentes filmes da história do cinema.

É interessante notar como cineastas e artistas visuais das décadas de 1960 e 1970 possuíam, em muitos momentos, discursos antagônicos e mesmo hostis entre si, embora tivessem práticas artísticas bastante semelhantes. O fato de um artista retomar por conta própria imagens que já possuem significação e identidade e dotá-las de significação e identidade novas é, segundo o crítico americano Arthur Danto, a maior contribuição que os artistas visuais deram à década de 1970 (cf. ISHAGPOUR, 2001, p. 757).

Diante da intensificação dessa prática nos últimos anos, incluindo a produção de trabalhos feitos a partir de imagens anônimas que circulam pela internet e a utilização de imagens de arquivo em programas televisivos, nos parece fundamental discutir certas noções e estabelecer distinções nos diferentes usos dessas imagens. Apropriar-se de imagens alheias comporta efeitos ambíguos e complexos tanto de transformação do que é do outro – questões e operações a que se submetem as imagens – quanto de conformação do próprio gesto apropriador às feições do material “apropriado”. Há um caráter eminentemente “dialogico” na retomada de imagens/sons produzidos por terceiros em outro tempo e espaço. Em moldes semelhantes aos formulados por Bakhtin (1995) ao se referir à forma como retomamos a fala do outro no nosso próprio discurso, o uso de imagens de arquivo é uma operação que nos faz tornar nosso o que é do outro, mas ao mesmo tempo guardar um pouco do outro no que nos é próprio.

Contudo, apenas constatar um dialogismo inerente a essa prática diz pouco sobre as potencialidades estéticas e políticas que ela pode ter. Não podemos esquecer que diferentes formas de reciclar imagens estão presentes por todo lado, dos produtos midiáticos às obras artísticas, e na maior parte dos casos sem qualquer dimensão crítica. O que chama a atenção em certos filmes, a maioria deles ensaístico, é a forma como os autores criam uma distância em relação às imagens – reflexiva, por vezes irônica –, que desnaturaliza o que estamos vendo e revela a “natureza” imagética da imagem. São obras que colocam, de imediato, o real como imagem e partem do princípio de que o arquivamento não é fruto de técnicas neutras, mas de procedimentos que tanto produzem quanto registram o evento, como afirma J. Derrida (2001, p. 29) em outro contexto. Em outras palavras, as imagens de arquivo, nesses ensaios fílmicos, não são exibidas como “arquivamento do real”, nem documento do que existiu, mas como imagens captadas em certas circunstâncias sociais, técnicas, políticas, atravessadas

portanto por contextos específicos, que fizeram com que elas fossem arquivadas e chegassem até nós de uma certa maneira. Ao mesmo tempo, alguns elementos da imagem só se tornam visíveis em determinadas épocas, por isso o arquivo é sempre algo em construção, intrinsecamente ligado ao presente.

De certo modo, essa forma de trabalhar com imagens já existentes vai ao encontro da definição de “imagem-arquivo” do historiador da arte francês G. Didi-Huberman: uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos – outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Para Didi-Huberman, ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira, o horror dos campos, por exemplo, o que é impossível – ela será sempre inexata, inadequada, lacunar; ou se pede muito pouco, se desqualifica, afirmando que a imagem não passa de simulacro, excluída portanto do campo da história e conhecimento.

O autor desenvolve essas idéias em *Images malgré tout* [Imagens apesar de tudo] (2003), um texto de intervenção em um debate que teve como centro quatro fotos de um campo de concentração (Auschwitz-Birkenau), tiradas, em agosto de 1944, por um dos membros do *Sonderkommando* – comando formado por judeus arregimentados pelos nazistas para o trabalho de incineração dos prisioneiros dos campos de extermínio. A primeira parte do livro é um texto de apresentação dessas fotos propriamente, incluído no catálogo da exposição que aconteceu em Paris no início dos anos 2000. A segunda parte responde a inúmeras acusações que sofreu Didi-Huberman por ter dado divulgação a essas fotos, lideradas pelo documentarista C. Lanzmann, diretor do documentário *Shoah* (1985). Lanzmann contestou violentamente o uso dessas fotos e considerou uma infâmia moral a exposição. Para o cineasta, não há imagens do extermínio e qualquer imagem dos campos, ao contrário de evocar o horror, o banaliza, intensificando o que a máquina midiática de produção e difusão de imagens não cessa de fazer. *Shoah* é um documentário de nove horas que não utiliza nenhuma imagem de

arquivo. Lanzmann chegou a afirmar que se tivesse encontrado essas fotos teria desaparecido com elas, já que elas jamais poderiam representar o irrepresentável.

Didi Huberman realiza nesse texto uma vigorosa defesa das imagens “*malgré tout*” [apesar de tudo], contra o que ele chama de “estética negativa” que entende a Shoah como uma “destruição sem ruína” ou um “acontecimento sem olhar possível”. Auschwitz, diz o autor, é uma realidade, fruto de um delírio político-racial, e não um inferno. Uma realidade que temos o dever de imaginar, de pensar, de interrogar, apesar de suas lacunas e da impossibilidade de tudo dizer.

W. Benjamin, J. Rancière, J.-L. Godard, G. Agamben, M. Blanchot são convocados para uma argumentação em favor da montagem como princípio básico de relação com as imagens do mundo. Contudo, não se deve confundir o trabalho de montagem com manipulação, diz o autor. Montagem não é fusão, assimilação ou destruição dos elementos que constituem as imagens. Trata-se de montar mostrando as diferenças e ligações com o que nos cerca.

Didi-Huberman critica Lanzmann sem deixar de ver a força do documentário *Shoah*. Para ele, porém, o rigor estético do filme tornou-se dogmatismo no discurso do cineasta. Contra a alegação de que o extermínio dos judeus é uma “destruição sem ruína”, o historiador insiste na exposição dessas quatro fotos, justamente por meio da noção de montagem. M. Foucault e M. de Certeau chamam a atenção, nos seus trabalhos, sobre a questão do arquivo, interrogam a relação “positivista” que os historiadores têm com esse tipo de documento, negando a esse material um “reflexo do real”. Daí a negar todo o valor dos arquivos há um exagero e uma deturpação dessa perspectiva tão inovadora, diz Didi-Huberman: nem excesso de positivismo, nem excesso de ceticismo.

As imagens são frágeis, impuras, revelam coisas visíveis misturadas a coisas confusas, coisas que enganam a coisas reveladoras – são, de fato, insuficientes para falar do real, reafirma o autor. Há que se partir do princípio de que “*tout acte d’image s’arrache à l’impossible description d’un réel*” [“todo ato de

imagem é extraído da impossibilidade de descrever o real”] (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 156). Contudo, é justamente com todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, apesar de todos os riscos, que é possível trabalhar com elas. A imagem, para Didi-Huberman, não é tudo, mas está longe de ser nada; e apesar de todas as insuficiências, é possível arrancar dela aprendizado, trabalhando-a na montagem. Fazer ver esse caráter, ao mesmo tempo incompleto e potente das imagens, parece ser uma das contribuições de uma parte do cinema que trabalha com imagens de arquivo.

Reutilizar uma imagem, congelá-la na tela, deixá-la mais lenta, fazê-la voltar ou acelerar, dissociá-la do som são procedimentos utilizados pelos diretores para imprimir uma distância entre a imagem e o mundo, entre a imagem e o espectador. Gestos que fazem com que o espectador experimente as imagens como um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias e não como ilustração de um real pré-existente.

Entre estes dois pólos – criar uma distância em relação às imagens ou tentar ilustrar um real pré-existente –, transitam as práticas de apropriação de imagens de arquivo. Duas lógicas principais parecem regular este trânsito: a primeira parte da demanda, do discurso ou desejo de expressão de um autor, e daí se dirige aos arquivos. A outra parte dos arquivos, do conhecimento de uma fonte ou da consideração da raridade, unicidade ou particularidade de uma imagem quando colocada à luz de uma idéia, produzindo um novo discurso, forma de expressão ou projeto.

A primeira lógica marca a história do documentário clássico e continua presente nas práticas do telejornalismo, onde os centros de documentação

atendem às pautas de produção diárias buscando imagens para ilustrar textos. Não por acaso, esses acervos são frequentemente chamados “bancos de imagem”, por “abastecerem” as matérias. Já a segunda lógica é menos facilmente localizável, se dissemina por práticas que consideram as imagens de arquivos como acontecimentos entre acontecimentos (FOUCAULT, 2004), únicos em si mesmos, e não signos de outra coisa.

Na primeira lógica, a imagem buscada pode ser encontrada em um amplo espectro de variedades. Há muitas imagens que podem “servir” a um mesmo propósito e, assim, as imagens se tornam intercambiáveis entre si, produzindo o que Comolli chama “mixagem de imagens” (em lugar de montagem), ou seja, a mistura de imagens de fontes diversas e díspares, sem referência às origens ou à história dessas imagens, na qual “tempos, lugares e circunstâncias são misturados geralmente em resposta à lógica de um projeto unificador”. O efeito de tal prática, que revela certo desconhecimento e uma falta de interesse pela imagem, é o desaparecimento do seu valor, das suas particularidades e da sua historicidade, em que “a história das imagens se apaga no gesto do montador” (LINDEPERG & COMOLLI, 2008, p. 21, 25). As especificidades das imagens tendem a ser apagadas pelos propósitos da apropriação e a repetição *ad infinitum* de imagens retiradas dos mesmos “bancos” as faz perder muito de sua potência original, tornando-as sem história, disponíveis para qualquer uso.

Na segunda lógica, a disponibilidade de uma imagem (ou de uma série de imagens) condiciona uma apropriação, promove e dá lugar a um desejo de expressão, regula uma organização audiovisual. A ênfase recai, então, sobre as particularidades das imagens, sobre um trabalho de compreensão e de interpretação de elementos não escolhidos ou não reconhecidos que permanecem “em espera” nas imagens (LINDEPERG & COMOLLI, 2008, p. 30) e que dão a estas seu caráter de acontecimento. Esses elementos, que escapam dos objetivos e do controle dos que os produziram, surgem porque um registro audiovisual frequentemente precede a sua compreensão mais profunda. É em função da existência desses elementos que o realizador pode criar relações entre ideias e identificar latências

nas imagens de arquivo que podem “torná-las novas”, como sugere Farocki. O gesto proposto por Farocki é, portanto, sempre dependente do olhar que o artista lança sobre o material e das perguntas que ele lhe coloca.

Tornar nova uma imagem é, então, descobrir elementos latentes, que não eram “visíveis” à época de sua captação. Em *Le tombeau d’Alexandre* (1993), Chris Marker identifica em uma imagem do tempo do czarismo um traço da opressão desse regime sobre o povo russo². Na procissão comemorativa dos 300 anos da dinastia Romanov, um militar dirige-se à multidão, batendo na própria testa. “Que faz ele?”, pergunta Marker. “Ordena à multidão tirar o chapéu. Não se fica com a cabeça coberta na passagem dos nobres”. Latente no momento de sua captação, esse elemento emerge no filme de Marker apontando um sentido imprevisto da imagem. O comentário, feito em forma de carta dirigida ao amigo cineasta Alexandre Medvedkine, introduz essa imagem em câmera lenta, chamando a atenção para o gesto do militar. A imagem retorna pouco depois destacando esse gesto. O narrador observa:

Já que o esporte da moda é voltar no tempo para encontrar culpados de tantos crimes e infelicidade derramados em um século sobre a Rússia, gostaria que não fosse esquecido – antes de Stalin, antes de Lênin – esse cara gordo que mandava o povo saudar os ricos.

A imagem, no final da sequência, se congela por alguns segundos. O que Marker restaura aqui é uma dimensão do passado que precisa ser resgatada para não se perder de vista o que G. Deleuze chama “devir revolucionário” dos indivíduos em um determinado momento histórico. Não podemos confundir esse devir com “o futuro das revoluções” – “não são as mesmas pessoas nos dois casos” (DELEUZE, 1990, p. 231). A seu modo, Marker nos diz algo semelhante: não podemos esquecer essa imagem, não podemos desqualificar o desejo de liberação em função dos horrores ocorridos na União Soviética. Portanto, essa imagem precisa ser retomada, remontada, olhada de perto, relida no que ela ainda pode nos dar a ler, de forma a permitir uma reconexão com o que se pensou ser possível naquele momento, mas que foi derrotado.

Repetição e congelamento da imagem: dois procedimentos que são centrais para a montagem do cinema, segundo G. Agamben. Para o filósofo italiano, não há mais necessidade de filmar, “*just to repeat and stop*” [apenas repetir e parar], uma vez que o cinema de agora é feito com base nas imagens do cinema. Agamben (2008, p. 330) faz essa afirmação ao destacar esses procedimentos nos filmes de G. Debord. Inspirado na definição do poema de Paul Valéry – “a prolonged hesitation between sound and meaning” [“uma hesitação prolongada entre o som e o significado”], o autor identifica nesses gestos artísticos uma “hesitação” entre a imagem e o sentido que não se traduz numa simples pausa: trata-se de uma potência de interrupção e ruptura, que trabalha a imagem propriamente, retirando-a do fluxo narrativo e forçando o espectador a pensar de outras maneiras.

Tornar nova uma imagem existente é também rediscuti-la, inseri-la em um contexto histórico diferente, mudar a direção de seu discurso, confrontá-la com outras perspectivas. Em *Mato eles?* (1982), Sérgio Bianchi apropria-se do documentário antropológico *Os xetás da serra dos dourados*, fruto das expedições da Universidade Federal do Paraná na década de 1950, escrito e dirigido pelo Prof. José Loureiro Fernandes. O documentário é descritivo: mostra os índios Xetá em atividades cotidianas e em seu ambiente, o que é acompanhado por uma narração clássica e acadêmica, bem diferente de *Mato Eles?*. Bianchi, no entanto, conserva em condições muito próximas das originais a sequência do filme de que se apropria, mantendo a narração e até mesmo a apresentação de parte dos créditos. Não é uma sequência longa, mas é representativa do discurso antropológico da época e do filme. Além disso, Bianchi o mantém desafiadoramente quase que “em separado”, em uma moldura dentro do filme, como um filme dentro do filme, aparentemente independente, um “corpo estranho” dentro de *Mato Eles?*. Num primeiro momento, o que pode parecer justificar o gesto de Bianchi ao se apropriar deste material – apresentação em bloco, conservação, moldura, separação – é o cuidado com a identificação daquelas imagens e sons e a indicação da sua origem, da sua localização histórica. Mas isto não é principalmente sinal

de interesse ou conhecimento sobre a imagem. Serve mais profundamente a uma estratégia: oferecer à apreciação do espectador o “caráter típico” desse material, as características históricas e estéticas de um discurso antropológico datado, indiferente, a que o diretor se coloca implicitamente em oposição. O efeito produzido – forçar o espectador a uma tomada de posição – é realçado pela posição do filme de arquivo no filme de Bianchi: ele se encontra entre dois trechos da exposição de um pesquisador sobre as etnias que habitam a região oeste do Paraná, em que este discute a sobrevivência dos índios (ou melhor, o seu extermínio). O pesquisador argumenta a favor, com números inexpressivos e informações detalhadas e pessoais dos poucos índios que restaram. O filme não precisa dizer mais nada.

O filme de Bianchi é um marco de uma linha minoritária do cinema brasileiro que retoma imagens já existentes de forma crítica que tem também como expoentes os “antidocumentários” de Arthur Omar dos anos 1970, *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho e *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. Na produção mais recente, os filmes de Andréa Tonacci (*Serras da desordem*, 2007), João Salles (*Santiago*, 2007), Joel Pizzini (*500 almas*, 2007) e Erick Rocha (*Rocha que voa*, 2002), exibem a vitalidade dessa prática criativa, feita da apropriação de materiais audiovisuais pré-formados, associados em alguns casos às imagens filmadas pelos próprios realizadores. No campo das artes plásticas, o trabalho de Rosângela Rennó se destaca particularmente em *Arquivo universal*, em que a artista seleciona e organiza imagens anônimas já existentes, partindo do princípio de que o arquivo é algo em construção, que as imagens são sempre atravessadas por diferentes questões, e que é necessário montá-las de diferentes formas para complexificar nossa apreensão do mundo.

As obras e artistas aqui tratados apontam tanto para as modalidades das práticas com imagens de arquivo, em diversos campos, quanto para o pensamento que essas práticas inspiram. Nosso objetivo aqui foi indicar alguns caminhos para análises que se ocupem da diversidade dessas práticas e que nos permitam formular um pensamento próprio ao uso de arquivos na produção audiovisual contemporânea. Como acontecimento criado por um gesto organizador, que confere uma ordem a um conjunto mais ou menos heterogêneo de documentos audiovisuais, o arquivo é uma “imagem em ato”, uma vez que está aberto à história, ao mundo e a outros gestos que o modifiquem, reconfigurem e ressignifiquem. Pensar o uso dos arquivos significa pensar a imagem como ato e não como coisa (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 143) ou representação. Nesse sentido, as análises aqui apresentadas permitem ver na criação audiovisual com imagens de arquivo as potencialidades estéticas e políticas desta prática.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "Difference and repetition: on Guy Debord's films". In: LEIGHTON, Tanya (org.). *Art and the moving image*, London: Tate Publishing-Afterall, 2008, p. 328-333.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud & Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

ISHAGPOUR, Youssef. *Orson Welles*. Paris: La Difference, 2001.

LEIGHTON, Tanya. "Introduction". In: LEIGHTON, Tanya (org.). *Art and the moving image*. London: Tate Publishing-Afterall, 2008.

LINDEPERG, Sylvie & COMOLLI, Jean-Louis. "Images d'archive: l'emboîtement des regards" (entretien). *Images Documentaires*, Paris, nº 63 [Regards sur les archives], 2008, p. 11-39.

-
1. O termo "*found footage*" é muito usado pela crítica americana, que faz, em alguns momentos, distinções da noção "imagens de arquivo". "*Archival footage*" são imagens históricas de instituições públicas; "*found footage*" são aquelas provenientes de coleções privadas, estoques comerciais, agências de filmagem, internet – imagens que não possuem um valor histórico determinado
 2. Já utilizada por Esther Schub no filme *A queda da dinastia Romanov* (1927).

Notas para uma Oréstia africana

Pasolini e o trágico moderno

Maria Rita Nepomuceno (UNICAMP, mestranda)

Frammento alla morte

Ho avuto tutto quello che volevo
sono anzi andato più in là
di certe speranze del mondo: svuotato
eccoti lì, dentro di me, che empi
il mio tempo e i tempi.
Sono stato razionale e sono stato
irrazionale: fino in fondo.
E ora... ah, il deserto assordato
dal vento, lo stupendo e immondo
sole dell’Africa che illumina il mondo.

Africa! Unica mia
alternativa.....

A análise deste filme faz parte do projeto de pesquisa¹ sobre a adaptação cinematográfica das peças trágicas gregas de Pier Paolo Pasolini, que inclui também os filmes *Medeia* e *Edipo rei*. A intenção desta pesquisa é observar as transformações do conflito e da experiência trágicos da Grécia para a modernidade, pela observação de aspectos narrativos e estéticos desses filmes.

Notas para uma Oréstia africana foi filmado durante a realização de *Medeia*, quando o cineasta fez uma viagem à África para procurar as locações do filme que tinha a intenção de rodar logo depois *A Oréstia africana*, transposição

cinematográfica da tragédia de Ésquilo, a ser ambientada na África, encenada com africanos não atores. Durante a viagem, entre dezembro de 1968 e fevereiro de 1969, Pasolini filma para a televisão italiana um documentário sobre o filme a ser feito, *Notas para uma Oréstia africana*, que foi exibido pela primeira vez em 1º de setembro de 1973, na *Giornata del Cinema Italiano*, em Veneza.

O filme faria parte de um projeto maior, intitulado *Appunti per un poema sul terzo mondo*. Nesse filme, estariam reunidos cinco episódios rodados na Índia (sobre a religião e a fome), na África Negra (este em questão, o único filmado), nos Países Árabes (sobre as guerras nacionalistas), na América do Sul (sobre a guerrilha e sobre o castrismo) e nos guetos negros norte-americanos (sobre a exclusão). No nível formal, Pasolini pensava para *Appunti per un poema sul terzo mondo* em um filme sobre um filme ainda a ser feito (*un film su un film da farsi*) que deveria alternar partes narrativas, locações e entrevistas – ele previa uma com Fidel Castro e uma com Sartre –, em estilo de ensaio, como *work in progress*. Segundo Pasolini, os episódios estariam unidos por “um sentimento violentamente revolucionário, de modo a fazer do filme mesmo uma ação revolucionária – não partidária naturalmente, e absolutamente independente” (FUSILLO, 1998, p. 235). Desse projeto, apenas o episódio africano foi realizado.

Em 1961, Pasolini faz sua primeira viagem à África: ele vai ao Quênia. Em 1962, escreve o roteiro de *Il padre selvaggio*, publicado pela primeira vez em 1975. Em entrevista concedida, no outono de 1968, a Lino Peroni, Pasolini declarou-se incerto sobre se usaria, para o episódio africano de seu *Appunti per un poema sul terzo mondo*, o argumento desse roteiro ou se insistiria na *Oréstia africana*. Declara que alguns traços de *Il padre selvaggio* afloram novamente nesses apontamentos.

A ideia do filme surge quando, em 1959, o ator Vittorio Gassman pede a Pasolini uma tradução da *Oréstia*. A primeira edição dessa tradução, do grego para o italiano, é de 1960. Na edição de 1988, na nota de tradução, Pasolini afirma: “O significado das tragédias de Orestes é apenas, exclusivamente político”, suas

personagens seriam “instrumentos para expressar cenicamente ideias, conceitos... uma ideologia”, mas reconhece que continuam sendo “*figuras humanamente plenas, contraditórias, ricas, potentemente indefinidas*” (FUSILLO, 1998, p. 182). O teor político mescla-se a seu interesse pelos acontecimentos históricos que se sucediam no chamado Terceiro Mundo, a ver aí a analogia que guiaria toda sua apaixonada leitura do quadro político e cultural do mundo em que viveu.

Para esta pesquisa, utilizo como convenção o *conflito trágico moderno*², pautado tanto sobre experiências vividas na realidade social moderna, quanto sobre narrativas dessas experiências pela adaptação de diferentes aspectos do conflito trágico do herói grego para a dramaturgia moderna. A *Oréstia* de Pasolini testemunha um esforço por parte do diretor de encontrar a presença tanto da experiência quanto do conflito trágico na realidade africana das décadas de 1960 e 1970, e de resgatar uma consciência trágica que o legado grego testemunha. Esse texto traça paralelos entre a ideia de trágico moderno, do autor Raymond Williams, e a atualização da tragédia dos gregos para a dos africanos modernos por Pier Paolo Pasolini.

Em *A tragédia moderna*, Williams diz que a modernidade descola a forma artística da tragédia da sua experiência real, entre os homens, no corpo social que a produz. Sem a chamada forma artística do autenticamente trágico³, encontra na produção de dramas modernos, de Ibsen, Ionesco e Brecht, com rigor talvez ainda maior do que o grego, a existência da experiência trágica na modernidade, ainda que não responda exatamente àquilo que foi canonizado como trágico. Para outros autores, como George Steiner e Friedrich Nietzsche⁴, o autenticamente trágico seria historicamente impossível ao homem e mundo modernos.

Partirei de alguns conceitos que justificam a argumentação de Raymond Williams para analisar o filme de Pasolini, testemunho do esforço do diretor para dar conta de um conflito seu, do mundo social em que viveu, e de uma vontade artística de atualizar na modernidade o que seria a experiência poética grega da tragédia.

Primeiro ponto: a tragédia é popular. Não existe para a tragédia a necessidade de exposição de uma consciência redentora, que, na modernidade, pelas contingências históricas e sociais, estaria apenas na esfera metafísica, na esfera do indivíduo. Segundo ponto: seria um erro moderno não atribuir caráter trágico a experiências sociais como a morte, a guerra, a fome e a miséria. Terceiro ponto: na modernidade, a tomada de consciência trágica seria indissociável da possibilidade de revolução.

Segundo Williams, o sistema do autenticamente trágico não dá conta da crise social, que diz respeito à sociologia, à política, que arquitetam sistemas de ordenação da crise, nomeando-a em instituições, frentes e autoridades. A explicação para a desordem, segundo esse sistema, está apenas no homem: na falha da alma. O que diferencia a tragédia de um homem da tragédia de um povo.

Em comum, os trágicos gregos e modernos, encontram o conflito inconciliável, sendo a própria tragédia de Ésquilo uma exceção a esse conflito cerradamente trágico, porque há solução. Assim, também no filme de Pasolini, a redenção do conflito aparece na tomada de poder pelo povo.

A *Oréstia* de Ésquilo é uma trilogia composta pelas peças *Agamêmnom*, *Coéforas* e *Eumênides*, encenada pela primeira vez em 485 a.C. A encenação do mito da libertação de Orestes do ciclo de vingança e derramamento de sangue no palácio Atreu⁵, pelo conhecimento da democracia de Atenas e do deus Apolo, torna-se, no filme de Pasolini, uma metáfora da África que ao conhecer os instrumentos da democracia ocidental, estava na posição de atualizar sua própria identidade à nova realidade política.

No mito, isso se explica pela transformação das Erínias, que perseguiram Orestes pelo crime de matricídio, em Eumênides, pela delegação do direito aos cidadãos de Atenas e pela criação do primeiro tribunal humano. O que, na África, para Pasolini, estaria representado na transformação dos ritos cosmogônicos e mágicos da África tribal, em festejos profanos dos rituais

ainda tradicionais realizados como forma de diversão, e não mais de evocação religiosa, da África moderna⁶.

Em 1966, Pasolini escreve a tragédia *Pilade*, extensão do argumento da tragédia de *Ésquilo*. Segundo Fusillo, na continuação de Pasolini, as personagens representam modelos econômicos em conflito: Orestes seria a modernização americana; Electra a tradição quase fascista; e Pilade a utopia da síntese (com traços autobiográficos), que, condenando a supremacia da nova deusa Atena, na Argos da razão, do progresso e da liberdade, diz amar com contraditório amor as Fúrias do passado bárbaro da cidade. Ao final da tragédia Pasolini-Pilade profetiza: “Maldita sejas tu, Razão, e maldito seja cada Deus teu e cada Deus” (PASOLINI, 1977, p. 239)

Talvez por isso Pasolini tenha escolhido Uganda como a cidade para rodar sua *Oréstia* em que tanto a alternativa chinesa, de Mao-Tse-Tung, como a norte-americana, capitalista, faziam-se presentes: “ambas as soluções são de todo estranhas à cultura local, tentações modernas e consumistas” (FUSILLO, 1998, p. 237).

Segundo Pasolini, a democracia na África poderia atualizar, complementar e renovar a ideia de democracia que, na experiência europeia, teria fracassado, justamente por não ter sido capaz, por um erro histórico, pela evolução das formas de pensamento, pelo atrofiamento da mente no racionalismo positivista, de conciliar as forças do irracional, bárbaras e rudimentares, parte elementar da natureza do homem, com aquelas da razão, da forma, tão bem conciliadas no gênio trágico grego. Sendo a civilização moderna, europeia ou norte-americana, para Pasolini, a nova barbárie ou a nova pré-história. E a sua vontade de razão, um pretexto para que se manifestem as forças da vontade individual, as rédeas desgovernadas do sentimento e do fanatismo no ato de exercer o poder uns sobre os outros⁷.

Pasolini diz ser irreversível o caminho que a sociedade do consumo traça para o homem. Na Itália, teria provocado um verdadeiro genocídio

cultural: a pureza dos corpos e o orgulho da própria identidade, característicos da juventude das *borgate*⁸, da qual seu personagem Accattone é um exímio representante, parecia não existir mais. Julgou ter-se operado sobre o povo italiano que ele tanto amava, o que chamou de “mutação antropológica”, estratificação de todas as mentalidades por essa que seria a mais fascista das sociedades: a sociedade do consumo.

A diferença entre um jovem romano de estrato popular e um *betinho* da família burguesa, depois do genocídio, era apenas formal. O povo queria ser burguês e esse era o massacre de toda e qualquer perspectiva de “redenção subjetiva”. A mentalidade de um jovem romano antes “epicurista e estoíca”, atenta ao “sentido da honra, da lealdade, da virtude pela virtude, da sensualidade” (DUFLOT, 1983, p. 56), agora se comparava a dos jovens burgueses, segundo ele, infelizes e neuróticos⁹.

Segundo Fusillo, esse filme representou um modo de sair da Itália, agora “irreconhecível” e reencontrar o seu mundo camponês e o lumpemproletariado perdidos, nos países do Terceiro Mundo, sobretudo na África, vista como a “única alternativa”.

Notas para uma Oréstia africana se organiza ensaísticamente alternando a tendência do documentário objetivo e realístico, o poder da entrevista, o registro dos trajetos e a tendência para a representação não verbal, a linguagem visual e musical, a ritualidade do corpo e do gesto, que fascinava o diretor nos africanos. É um documentário que quer ser ficção, que tem a ficção como pretexto.

A objetiva de Pasolini procura recriar um mundo que é ainda um conjunto de imagens, em que a ausência de códigos estritamente funcionais transmite arquétipos fundamentais. Evoca a realidade natural como aquela que independe do homem, que é a ele anterior. O vazio dos planos de paisagens desabitadas, sem personagens e ações, sugere um desejo de deslocamento da subjetiva do homem para um momento anterior a toda ciência e progresso. Esse momento ainda existiria na subjetiva do africano comum.

O filme é uma investigação sobre as metáforas visuais do mundo africano das décadas de 1960 e 1970 que atualizariam os personagens e situações da tragédia esquiliana. Pela construção formal e por ser o primeiro dos trágicos gregos, *Ésquilo* é considerado o mais arcaico dos trágicos. De suas peças que chegaram até os dias de hoje, destaca-se um estilo de acentuada coralidade, em que se encontram marcadamente separadas as partes líricas e de ação.

Tal coralidade, Pasolini atualiza pelo destaque que a parte da trilha sonora tem no filme. Filmando, como apontamento para a trilha sonora, a música que seria um símbolo da resistência negra nos Estados Unidos: o *jazz*. Além desse *free jazz*, Pasolini escolhe, para a cena da seleção de personagens do coro, o canto da revolução civil espanhola *A las barricadas*. Um canto anarquista. A filmagem, em estúdio, do *free jazz* ocupa quase vinte minutos da fita e não tem outro elemento narrativo que não a *performance* dos músicos. A separação entre parte lírica e de ação manifesta, no cinema de Pasolini, um desejo de situações visuais e sonoras puras.

Após a pesquisa de personagens e alguns apontamentos para locações, Pasolini diz: “aqui começa o relato”. E relata os principais acontecimentos da trilogia acompanhada de forma linear pela recitação de trechos do texto grego com imagens que misturam a encenação, com registros das paisagens e pessoas que vê e também imagens de arquivo da Guerra de Biafra. Estas últimas atualizam o *flashback* da guerra de Troia e a morte de Agamêmnom. O homem amarrado ao tronco de uma árvore sendo fuzilado por cinco soldados, sem nenhuma condição de revide, metaforiza a rede da morte que Cassandra viu Clitemnestra atirar sobre Agamêmnom e a rede da morte que Zeus, pela mão de Agamêmnom, havia lançado à volta de Troia. Os mortos inocentes de Troia também foram vingados por Clitemnestra na cadeia de culpa e expiação da tragédia de *Ésquilo*.

Para atualizar a entrada de Orestes no templo de Apolo, Pasolini encena a entrada de Orestes, um dos não atores escolhidos dentre os homens do povo, para entrar na Universidade. E o tribunal de Palas Atena, atualizado, seria o Supremo

Tribunal Federal de Dar-as-Salaam. A chegada de Orestes, vindo da bárbara Argos, em Atenas, torna-se, para Pasolini, a chegada de um africano à capital de Uganda, Kampala, vindo de uma tribo de onde nunca havia saído. A visão que Orestes tem de Apolo, quando vaga expulso da cidade após o matricídio, é metaforizada por um plano-ponto de vista das nuvens; e sua visão das Erínias, pelo vento sobre a vegetação. Tais imagens recompõem esse pensamento mitológico que endeusa a natureza e encontra nela a perfeição e o equilíbrio da razão do homem, cujas raízes estariam intactas nas sociedades da Tanzânia e Uganda.

Pasolini inova na inserção das impressões de jovens africanos estudantes em Roma a respeito do seu projeto de *Oréstia*. A ideia de compartilhar com esses estudantes o que para ele seria compatível, comparar África e Grécia, expõe sua crença na não objetividade do seu relato e coloca a verdade proposta em questão. Esse aspecto de entrevista, com som direto e com a inserção da imagem do próprio diretor em cena conversando com os estudantes, é um dos sinais da influência do cinema-verdade nas opções cinematográficas de Pasolini, presente também em suas outras experiências documentais. Segundo Pasolini, tais estudantes vivem na modernidade a mesma experiência do Orestes grego, pois deixaram sua origem tribal, para estudar em Roma, uma das referências de civilização europeia; tal qual Orestes ao conhecer Atenas, referência para o mundo Egeu no momento do expansionismo ático.

A inovação está também na imagem poética da ficção que se apropria do trágico histórico. A cena de Orestes sobre a tumba do pai é filmada de forma explicitamente etnográfica. Pasolini pede para pai e filha fazerem libações sobre a tumba de um ente morto, que fica ao lado da cabana em que moram. Eles aceitam e encenam a libação, segundo Pasolini, exatamente como fazem ao orar por seus entes mortos. Essa cena traçaria o paralelo mais direto da fenomenologia proposta por Pasolini.

Mas o ponto central para a atualização da *Oréstia* seria a transformação das Erínias em Eumênides, ponto final da trilogia, que põe fim ao derramamento

de sangue no Palácio Atreu, quando, nas palavras de Pasolini recitadas em *off*: “as Fúrias são transformadas pela deusa Atenas, de deusas do terror ancestral em deusas dos sonhos e do irracional, que permanecem na democracia racional do novo estado”. As Erínias para Pasolini estariam ainda presentes na natureza africana: uma leoa ferida estendida ao sol, as copas das árvores milenares da África, uma paisagem que some no céu antes que a vista a alcance. As Eumênides estariam nos rituais de casamento, nas danças tribais realizadas de forma coletiva e cotidiana, em um grupo de mulheres tocando tambores... Seriam as deusas da vingança apaziguadas pela democracia, manifestações instintivas do homem e sua ritualização do mundo social, para os momentos em que este entraria em contato com Deus, mas de forma inconsciente, por meio da cultura e da arte. As deusas do irracional, representadas pela tradição, permanecem na nova sociedade democrática, da razão.

Segundo Raymond Williams, o desafio do homem moderno é agregar um caráter de conflito trágico onde há apenas experiência trágica. É moderna a cisão de experiência e forma artística da tragédia. Assim como a cisão entre tragédia, acidente e sofrimento. A aceitação da experiência do sofrimento como incapaz de ser tomada de forma consciente é o que permitiria a continuidade dos mecanismos da ordem social que o produz. Essa seria a diferença entre o trágico antigo e o moderno: a consciência do herói diante do sofrimento. Daí o ressurgimento do trágico como forma de politizar as contradições contemporâneas. Tentativa de síntese ou constatação da impossibilidade?

O herói trágico grego, ao cometer a *hybris*, a desmedida, se enreda nas teias da moira, do destino cego. A saga do indivíduo que erra – e o seu erro, todavia, não tem culpa, *harmantia* – caracteriza o que é chamado conflito trágico cerrado. Esse conflito, segundo Aristóteles, não poderia ser de ordem moral. Não há para ele expiação na forma de crença no mal transcendente. O herói desafia os deuses e aguarda a punição como quem cruza o fogo cerrado. As forças em oposição que o fazem cometer o delito são inconciliáveis, assim como o conflito em que o erro o encerrará, e ele passa por isso sem deixar de perceber a atuação

de todos os pontos de força, só assim, aceitando o sofrimento, ele pode justificar as leis fundamentais da pólis grega: não faça nada em excesso, não ultrapasse a medida do indivíduo.

De outro lado, o conflito trágico na modernidade vem a partir dessa *hybris*, no sentido de afirmação de uma vontade individual intensa, um sonho de loucura, de desmedida ou arrogância individual – no caminho que faz Eurípidés do trágico para o dramático. Ou, então, toma a característica de situação trágica, em que os homens encontram-se encerrados em uma posição subjetiva e social que não lhes permite agir com consciência e, por vezes, os leva a vagar sem sentido, como se tivessem cometido um delito, um erro original, do qual não têm conhecimento. A incapacidade de perceber o motivo do sofrimento, onde não haveria nenhum desafio maior posto em questão, seria talvez a própria experiência trágica da modernidade.

Na tragédia antiga, as raízes bárbaras e instintivas do homem, sua sede de justiça, poder e conhecimento, sob a tutela dos deuses, se casam à racionalidade e à capacidade para suportar o sofrimento. O sentido antigo do trágico estaria na necessidade de enfrentar perante um cosmos mítico a justiça e a razão divina. O seu sentido moderno, em dar conta de um sentido para o sagrado irreconciliável com a atrofia da mente no racionalismo. O filme do Pasolini está aliado a esse segundo sentido moderno do trágico.

A queda dos anjos, a perda do sentido de unidade com o cosmos mítico, a instrumentalização da sociedade pela tecnologização dos saberes, descolamento de ética e experiência que parecem apontar para outro tipo de tragicidade: do desespero individual, do enclausuramento, da neurose, da impotência, da recusa. Em suma, do absurdo. O trágico moderno, portanto não seria mais do que um indivíduo consciente e isolado da ordem social, incapaz de dialogar com ela ou de movimentar-se dentro dela.

Pasolini encontra no povo uma redenção para essa condição. O povo, capaz de sustentar o sofrimento sem nem mesmo ter consciência dele, carrega

bacias de água na cabeça sob o sol ardente da África. O povo africano devoto, apaixonado, naturalmente místico, em nada parecido àquele do sentimento revolucionário popular evocado por um marxista ortodoxo. Que o faz colocar em *off*, sobre a imagem de uma jovem africana, a seguinte frase da tragédia de Ésquilo: “Deus, por esse ser o teu nome, e por que eu te invoco, posso pesar cada coisa. Eu não conheço nada além de ti, que possa me libertar de verdade do pesadelo que me pesa no coração”.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DUFLOT, Jean & PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do hereje: entrevistas com Jean Duflot*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

FABBRO, Elena. *Il mito greco nell'opera di Pasolini*. Udine: Forum, 2002.

FUSILLO, Massimo. *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*. Firenze: La Nuova Italia, 1996.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

_____. "Il mio Accattone alla televisione dopo il genocidio". In: _____. *Lettere luterane: il progresso come falso progresso*. Torino: Einaudi, 1976, p. 152-158.

_____. *Pilade*. Milano: Garzanti, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

-
1. Esta pesquisa conta com o apoio da FAPESP.
 2. Para a adaptação do conflito trágico para o teatro moderno, ver WILLIAMS (2002). Para o trágico moderno como sentido de absurdo, na categoria de angústia existencial que amarra o conflito trágico à subjetividade do indivíduo sofredor diante do desejo de um absoluto, ver CAMUS (1999).
 3. Para requisitos do autenticamente trágico, ver "Do problema do trágico", de LESKY (2003, p. 21-55). Para a forma artística clássica da tragédia, ver ARISTÓTELES (1987).
 4. Segundo Steiner (2006, p. 65) "certos elementos essenciais da vida social e imaginativa que prevaleceram de Ésquilo a Racine, retrocederam da consciência ocidental, depois do séc. XVII – que o séc. XVII é o 'grande divisor' na história da tragédia". Para Nietzsche (1992), a ideia do trágico seria incompatível com a era cristã.

5. Pasolini explica a trama da *Oréstia* de Ésquilo com estas palavras em *off*. "Estamos em Argos, a cidade de Agamêmnom, que volta da Troia, onde estava combatendo. Sua mulher Clitemnestra se apaixonou por outro homem, Egisto. E o espera com a intenção de eliminá-lo, de assassiná-lo. Agamêmnom retorna com seu exército cansado, destruído, à sua cidade e Clitemnestra o engana e o mata. Foi em vão que Cassandra, a escrava que Agamêmnom trouxe consigo de Troia profetizou esse homicídio atroz. Agamêmnom e Clitemnestra tiveram dois filhos: Orestes e Electra. Electra está presente ao delíto. Orestes não, estava fora da pátria. Mas quando se torna jovem, quando faz vinte anos, retorna a Argos e encontra secretamente sua irmã Electra sobre a tumba de seu pai Agamêmnom e juntos decidem se vingar. Orestes, disfarçado, se apresenta à corte de Argos e assassina selvagememente sua mãe Clitemnestra. E como pena por ter matado sua mãe se apresentam diante dele as Fúrias, as Erinias, deusas do terror ancestral. Orestes foge e é protegido pelo deus Apolo. Apolo o aconselha a proteger-se junto de Atenas, deusa da democracia e da razão. Ele quer dizer a deusa da nova cidade de Atenas. A deusa decide ajudá-lo. Mas não ajudá-lo do alto, como os outros deuses, mas de baixo, fazendo-o ser julgado pelos outros homens. Ela instaura então, o primeiro tribunal humano. Esse tribunal humano, da democracia e da razão, absolve Orestes. E as Fúrias são transformadas pela deusa Atenas, de deusas do terror ancestral em deusas dos sonhos e do irracional. que permanecem na democracia racional do novo estado".
6. Pasolini explica o que seria a metáfora africana dessa transformação, em *off*. "Estamos na tribo dos Wa-Gogo. Uma tribo composta na nação da Tânzania. Filmei esta dança. Essa dança era um rito, com significados precisos, talvez cosmogônicos. Agora, como veem, a gente da Wa-Gogo, que, em outro momento, fazia esses gestos a sério, os repete. Mas os repete alegremente, para divertir-se, e esses gestos com antigo significado sacro, são repetidos por pura alegria. Eis uma metáfora do que poderia ser a transformação das Fúrias em Eumênides."
7. Sensação que o diretor expressa tão bem em seu filme *Saló* ou *120 dias de Sodoma*.
8. *Borgate*: centros habitacionais da periferia de Roma.
9. Diz Pasolini (1976) que, após 1975, o filme *Accattone*, exibido na televisão, torna-se, enquanto achado sociológico, um fenômeno trágico.

Novos realismos e estéticas da violência: a questão da figura humana¹

Cristiane Lima (UFMG, mestranda)

O surgimento das novas máquinas de imagens e o desenvolvimento da internet propiciaram aos sujeitos, entre outras coisas, novas possibilidades de se relacionar com a violência. O monitoramento da vida ordinária por meio de câmeras de vigilância, a utilização de telefones celulares no registro de torturas e execuções (como no enforcamento de Sadam Hussein), *sites* que disponibilizam fotos e vídeos de cadáveres de celebridades são apenas alguns exemplos dessas novas relações.

Em um *site* de nome *Assustador* – “Um *site* Assustador porém realista”, como informa o *slogan* –, o visitante pode acessar, em um banco de dados, imagens de cadáveres de pessoas famosas, torturas, suicídios, anomalias, autópsias, desastres, mutilações. O mesmo *site* oferece, ainda, *e-cards* para que o internauta envie a amigos, homenagens virtuais (para Lady Di, Ayrton Senna, Renato Russo), promoções, campanhas antidrogas e pela paz, além de outros serviços.

Parece-nos que o realismo ao qual o *site* se refere diz respeito a um “real” apresentado de maneira “imediate”, sem polimento, sem acabamento. O *site* se autodenomina realista não apenas por sua relação indicial com um referente (fatos concretos, que aconteceram com pessoas de carne e osso) ou porque as imagens disponibilizadas são verossímeis, mas porque elas se apresentam sob o modo do choque, do impacto. Trata-se de um desejo de apagar a distância entre a experiência direta e a sua mediação.

Ilana Feldman (2008, p. 239), ao analisar o apelo realista nas renovadas narrativas audiovisuais contemporâneas, nota a proliferação de um tipo de realismo vinculado a uma impressão de autenticidade das imagens amadoras, que fazem uso da sua precariedade para a produção de novas transparências e reflexividades. A autora arrisca dizer que a capacitação tecnológica permitiu, historicamente, o desenvolvimento de novos “gêneros do real”. Este foi o caso das câmeras leves, portáteis, que permitiram a captação do som sincrônico com a imagem, na década de 1960, e das novas máquinas, suportes e linguagens audiovisuais. Entretanto, como argumenta a autora, a partir do conceito foucaultiano de biopolítica, as novas práticas audiovisuais revelam-se como estratégias de legitimação, naturalização e desresponsabilização dessas narrativas e imagens que utilizam um apelo realista (nada inocente) em nome do “real”.

O uso do vídeo e da internet tem-se tornado recorrente também entre os islâmicos, em seus rituais sagrados. De acordo com Larissa Soares Carneiro (2008), os registros videográficos de suicidas fundamentalistas cumprem o papel de testemunho, de vídeo-testamento dos que cometem a *shahada*, o suicídio religioso. Nesses vídeos, o *shaheed* manifesta a sua crença religiosa na fé muçulmana, narra o seu “caminho de sangue”, incentiva a ação dos futuros mártires. Esses vídeos são disponibilizados pelos grupos fundamentalistas logo após a morte do *shaheed*, pela internet. Em alguns casos, as imagens dos seus restos mortais também são disponibilizadas, para que o visitante possa enviar aos amigos.

Cabe lembrar que, para os islâmicos, o suicídio religioso não é um ato desesperado. Ao contrário, trata-se de um gesto de amor à humanidade. Como afirma o clérigo muçulmano egípcio Hazem Sallah Abu Ismai'il (*apud*: CARNEIRO, 2008, p. 7), os mártires

mudam o curso da história e da vida humana. O curso da vida prossegue de uma determinada maneira até que o mártir colida com ele, alterando-o. Sempre que acontece essa colisão, restaura-se o curso da humanidade planejado por Allah. [...] O

mártir não perde nada. Não morre. Ele ascende para perto dos anjos e passa a viver ao lado de Allah.

Os dois exemplos tomados aqui de passagem – o do *site Assustador* e dos vídeos dos fundamentalistas islâmicos – demonstram diferentes modos de se relacionar com a morte (e a violência) por meio das novas máquinas de imagens. No caso do *site Assustador*, parece haver uma vontade de apagar a natureza mediadora das imagens. Já no segundo exemplo, as imagens do sacrifício são valorizadas pelo seu papel mediador entre o mundo dos homens e um outro, além deste.

No domínio do sacrifício, o sangue derramado é o que abre caminho para a superação da morte, ao passo que, na crueldade, a violência se fecha sobre si própria (produzindo a morte), sem deixar espaço algum para algo além dela. Jean-Luc Nancy (2003, p. 52), ao recuperar a etimologia da palavra crueldade, lembra que sua raiz é *cruor*, que significa sangue derramado – e que não se confunde com *sanguis*, o sangue que anima os corpos de vida. O cruel é aquele que quer ver o sangue derramado, a intensidade do seu fluxo, da sua cor: “não mergulhar os olhos no vazio do fundo, mas ao contrário, saturar o olho com a coloração vermelha e com o coágulo no qual a vida sofre e agoniza”².

Já Marie-José Mondzain (2002) discute a relação entre imagem e violência a partir da relação do espectador com o que está visível na imagem e também com o invisível. Para a autora, a violência é uma força em demasia ou mal empregada, reconhecida enquanto um excesso por causa dos seus efeitos negativos sobre os princípios da vida e a liberdade. Existem dois tipos de violência: aquela que separa o violento da vítima e uma outra, de natureza fusional, relacionada ao esforço de fazer algo desaparecer, fundir no todo, anular, engolir. Para a autora, certas imagens avançam sobre o espectador, interpelando-o por meio desse segundo tipo de violência – o que não depende de o conteúdo da imagem ser violento. É o caso das imagens da publicidade, por exemplo, que propõem uma forte identificação do espectador com aquilo que é figurado, engolindo-o.

A autora discute, ainda, a diferença entre dar *carne* e dar *corpo*. As imagens só encarnam aquilo que está ausente: “encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem simular”. A imagem *encarnada* opera a partir de três elementos (o visível, o invisível e o olhar), ao passo que a *incorporação* opera apenas no domínio do visível. Esse jogo entre o que se vê, o que não se vê e o próprio olhar tem a ver com um exercício de liberdade, que também anima a vida em comum. E “viver em comum não é viver como um” (MONDZAIN, 2002, p. 32, 36). A violência das imagens está relacionada, portanto, à violação sistemática da boa distância por meio de estratégias espetaculares, de incorporação.

Segundo Nancy, as imagens têm um caráter de mostraçã, sendo, portanto, da ordem do *monstro* (*moneo, monestrum*), da ameaça divina. A ambiguidade da imagem é que ela exhibe algo ao mesmo tempo em que exhibe sua capacidade de mostrar, a sua *monstruosidade*. Para o autor, a crueldade ronda a nossa relação com toda e qualquer imagem. O problema se coloca na medida em que a crueldade tem-se tornado a maneira usual de lidarmos com as imagens. Muitas vezes, elas já não têm a potência de nos comover ou assustar, mesmo quando aquilo que elas figuram é digno de repulsa ou indignação. Elas são louvadas simplesmente pela sua dimensão de exposição – e, por isso mesmo, muitos acreditam que tudo pode ser visto ou ser mostrado. E o espectador se deleita com isso, fascinado pela ilusão de transparência total de uma sociedade governada pelo espetáculo – tudo ver, tudo mostrar, nada esconder (COMOLLI, 2001b, p. 128) –, muitas vezes movidos apenas pela pulsão escópica.

Ao retomar o pensamento de Guy Debord acerca da sociedade do espetáculo, Jean-Louis Comolli (2001a; 2001b) critica a crescente roteirização da vida social que se manifesta nas diferentes formas de controle atuais (desde a especulação das bolsas de valores até a previsão do tempo). Vivemos uma época de generalização e enrijecimentos dos roteiros, o que acaba desencadeando um desejo por mais e mais real. “No auge do triunfo do simulacro, espera-se um espetáculo que não mais simule” (COMOLLI, 2001b,

p. 128). As realidades se tornaram de tal modo ficcionais que agora é preciso multiplicar os efeitos de realidade.

Para Beatriz Jaguaribe (2007, p. 105), os realismos de nossa época fazem uso de uma estética do choque, de uma intensificação do real para produzir um efeito catártico (e crítico) no espectador. Para a autora, os filmes que tratam do tema da violência (e em especial aqueles que tratam da vida nas favelas) são exemplares desses novos realismos e têm oferecido um vocabulário de reconhecimento bastante específico para a compreensão de uma sociedade contemporânea fragmentada e violenta. Entretanto, o efeito catártico esperado corre o risco de cair em registros espetacularizantes. Jaguaribe admite que a natureza reiterativa das narrativas que fazem uso do choque do real “amortece, banaliza e pulveriza a apreciação crítica, porque elas se constituem como discursos preordenados que visam provocar respostas previamente estipuladas”. Embora não possamos concluir, de saída, que a proliferação do tema da violência, nas diferentes narrativas audiovisuais contemporâneas – desde os *sites* da internet até o cinema, em seus diferentes gêneros –, nos anestesia ou nos torna indiferentes, é possível perceber certa “fascinação” recente pelo tema.

Mas por que, afinal, é mais fácil de falar de realismo quando falamos de violência e não de outros temas, mais corriqueiros?

Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar a *carne do mundo* em toda sua imperfeição (JAGUARIBE, 2007, p. 41).

Diferentes narrativas audiovisuais contemporâneas parecem dedicar-se à produção de “retratos do real”. No entanto, outro problema se coloca: em uma época de desencantamento e de abalo das crenças, os novos realismos querem

revelar a carne do mundo, mas reduzindo-a à *própria carne humana*. A violência contra a figura humana se tornou tema privilegiado pelas imagens.

Em muitos filmes brasileiros recentes que abordam o tema da violência associada à vida nas favelas, por exemplo, o espectador pode contemplar cenas nas quais crianças são obrigadas a executar outras, policiais torturam jovens com sacolas plásticas, traficantes queimam “X-9” em pneus – tudo com doses bem altas de realismo. Tiros, sangue, cadáveres são exibidos à exaustão. Vistos sob a perspectiva dos novos realismos, esses filmes operam uma *pedagogia da realidade* (dando-nos subsídios para pensarmos e nos posicionarmos nas diferentes situações do dia a dia) e aguçam nossa experiência em relação à realidade (tornada *mais enfática, mais dramática, mais intensa*). Por vezes, esses filmes reivindicam uma relação mais forte com a realidade – sobretudo quando são baseados em fatos reais, como são os casos de *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007) –, mas recusam um cotidiano mais anódino, menos emocionante, com situações pequenas, banais. Nesse tipo de filme, a realidade é sempre extraordinária, espetacular. Às vezes terrível, outras vezes admirável. Nunca corriqueira, prosaica, trivial.

Ao mesmo tempo em que a violência é infligida à figura humana no nível do enredo, ela também ocorre no nível do discurso fílmico, isto é, no modo como as imagens são tratadas em sua dimensão mais material. Comolli (2007)³ caracteriza e critica um certo tratamento dado às imagens da atualidade, qualificado por ele como um *zapping generalizado*. *Tiros em Columbine* (Michael Moore, 2002) é um emblema desse tratamento no campo do documentário, que se caracteriza pelos *jump cuts*, pela fragmentação, pela explosão de planos-clipe, pelo jogo de montagem e efeitos de pós-produção. Passar, partir, retornar, nunca se fixar, não permanecer em um lugar, um tempo, um argumento, uma reflexão. “Impaciência, precipitação, febrilidade, fragmentação, quantificação, histerização do fragmento, fantasma da ubiqüidade e de volatilidade. No final das contas: migalhas” (COMOLLI, 2007, p.16).

Ao criticar o modo como hoje as imagens são cortadas e editadas, o que o autor faz não é defender uma duração mais distendida, os planos-sequências em nome de um específico fílmico, como fez outrora André Bazin (1991), no ensaio “Montagem proibida”. O que o autor critica é o fato de que o espectador pretendido por essas imagens é apenas o consumidor de efeitos visuais e sonoros. A fragmentação excessiva das durações das imagens excita a pulsão escópica até a saturação, condenando o espectador à dispersão, à repetição compulsiva. Para Comolli, o *zapping* generalizado é antes de tudo um *programa de visão* que modifica o *princípio de denegação* próprio ao cinema.

O cinema sempre empreende um duplo movimento: o de *análise* e o de *síntese*. Pelas bordas do quadro e pela montagem, ele opera a análise: divide, cinde, fragmenta – operações que estão do lado da morte. Mas, por se constituir de imagens em movimento organizadas de modo a darem ao espectador a ilusão⁴ de continuidade e de fluxo, o cinema também opera a síntese – que está do lado da vida. Para Comolli, a especificidade do espectador do cinema é sua relação de oscilação entre a crença e a dúvida: ele sabe que as imagens projetadas não são o mundo real, mas, assim mesmo, acredita nelas.

Quando os filmes optam por uma decupagem cada vez mais acelerada pelo corte, pelo salto, é a morte que chega. Ao enfatizar a decupagem, o corte, os filmes reivindicam um caráter de verdade, pois julgam “explicitar” o seu caráter de fabricação em detrimento da ilusão da continuidade. Essa exibição do corte e a abreviação dos planos é certamente sentida pelo espectador. Entretanto, um efeito talvez não pretendido desse regime de visibilidade seja fazer com que o mundo (esse que habitamos) seja visto como muito lento, muito denso: as imagens o tornam ligeiro, “dessubstancializado”. O mundo real (o nosso) passa a ser pesado, resistente, durável demais para o espectador. “Talvez o que ocorra aí seja alguma coisa como uma fadiga humana diante do real (que sempre amedronta)” (COMOLLI, 2007, p. 24). Consequentemente, o espectador demonstra certo cansaço em relação à figuração. Impaciente, tem pressa em maltratar a figura, desfigurá-la:

A figura humana tornou-se o objeto da raiva das imagens. Sabemos muito bem disso e nossa indignação é apenas o sintoma; os corpos feridos, supliciados, assassinados, ofendidos são as esmolas das imagens propagadas pela mídia. À ofensa suportada pela figura se acrescenta a ofensa da figuração. (COMOLLI, 2007, p. 25).

As imagens que exibem cada vez mais a violência contra os corpos são apenas o sintoma dessa generalização do “corta!”, consequência do avanço do espetáculo sobre as várias dimensões da vida social. A análise de *Tiros em Columbine* mostra que uma estética de abreviação alcançou, inclusive, o documentário.

Ao falar sobre o corpo humano no cinema, Comolli afirma que este sempre coloca um sistema de relações em jogo: seja com outros corpos dentro do filme (reais ou imaginários, presentes ou ausentes), seja com o corpo do espectador. Quando há um corte, não se corta apenas a figura humana (desfiguração), mas também as relações que os corpos agenciam. Aí reside a importância depositada pelo autor na duração: se o que funda o filme (particularmente o documentário) é a relação dos sujeitos filmados – que se dispuseram, aceitaram, desejaram entrar no jogo do filme – com a máquina de filmar (a câmera), isto é, se o filme é gerado a partir do momento de compartilhamento que propicia a *inscrição verdadeira* dos corpos, é preciso que isso sobreviva à montagem:

O corpo não é completamente enquadrável. Há ultrapassagem, desenquadramento. Apenas a duração da tomada autoriza o jogo fora do jogo do corpo filmado, sua plasticidade, seu movimento próprio, sua indisciplina. Cortar subitamente é cortar essa liberdade do corpo filmado de não estar completamente na tomada, no plano. [...] o corpo filmado tem a ver com acidente. O corpo é contradição, subversão. O cinema deve domesticá-lo. Esse adestramento nunca é desprovido de resíduo. Há tensão, degradação, excesso. E a forma maior desse excesso – a que também chamo de autonomia – do corpo filmado em relação à máquina – diz respeito à constituição de uma área de jogo, de

extensão, que lhe seria própria. É porque há liberdade no corpo filmado. (COMOLLI, 2007, p. 37).

Mas se o diretor diz “corta!”, sua vontade se impõe sobre o corpo filmado, violando sua autonomia. É nesse momento que o corpo é privado da vida que lhe é própria. Comolli reivindica para o documentário a potência de filmar o real em sua ambiguidade, em sua duração, animado de vida – não de morte.

O que temos observado, na produção documentária brasileira dos últimos anos, é uma violência cada vez maior exercida contra os sujeitos filmados, que surgem desfigurados na imagem, privados de duração e singularidade (o que contraria uma caracterização corrente que temos feito documentário contemporâneo, com suas abordagens mais particularizadas, mais atentas à singularidade dos sujeitos e à vida cotidiana). Se cortar um plano, a duração de uma fala, de um gesto, é esquartejar, tirar pedaços, não raro o que os filmes fazem é esquartejar os corpos filmados.

Um exemplo disso pode ser extraído do filme *Falcão, meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006) – embora não possamos tomá-lo pela totalidade da produção de documentários no Brasil. Trata-se de um documentário produzido para a TV, que busca filmar os jovens garotos envolvidos no tráfico de drogas. Rodado no período de 1998 a 2006 e em diversos estados do Brasil, *Falcão* filma as pessoas mais diretamente envolvidas no tráfico – em sua maioria jovens traficantes, mas também algumas de suas mães e esposas. Dos dezessete traficantes entrevistados, dezesseis são mortos antes da conclusão do documentário. *Falcão* traça um panorama desse problema vivido nas periferias de todo o Brasil, a partir de um olhar “de dentro”, politicamente engajado, dando a ver apenas os moradores da própria favela.

Do ponto de vista formal, é um filme que privilegia a montagem em detrimento da duração dos planos, em sua maioria bastante fechados e com pouca

profundidade de campo. Para garantir o anonimato dos seus entrevistados, o filme utiliza primeiríssimos planos que fragmentam os corpos filmados, nunca vistos em sua mobilidade e inteireza. Filmadas predominantemente à noite, as imagens têm um caráter sombrio (mesmo quando corrigida a iluminação), quase claustrofóbico, o que parece encerrar os sujeitos, acuá-los. A montagem aceleradíssima impede uma relação mais intensa com a experiência dos sujeitos que falam, que aparecem sempre escondidos por trás de um muro, por uma camisa enrolada em torno do pescoço ou por uma tarja preta. Somos sempre privados do seu olhar e só os vemos se não os vemos de todo. Predomina um efeito embaçado que dissolve todo contorno de rosto, tornando aquele que nos fala indistinto, igual a todos os outros. Ali os sujeitos não fazem diferença (o que é bastante problemático, pois nos torna indiferentes). “Se eu morrer nasce outro que nem eu. Ou pior, ou melhor. Se eu morrer, eu vou descansar”, afirma um menino de onze anos, exaurido, enquanto uma vela que ilumina o ambiente é apagada, dando lugar à escuridão. Já o espectador não terá descanso, pois logo depois dessa fala virá outra e mais outra, um corte e outro corte, e continuará assistindo ao filme, reanimado pelo choque. Nessa medida, o documentário opera sob o trabalho da morte.

Até que, em um determinado momento, o espectador é surpreendido por crianças brincando de traficantes, mas cujos corpos são vistos em movimento, encenando a sua relação com a violência. Estranha maneira de fantasiar, de reinventar seu próprio cotidiano. Elas se reúnem, decidem entre si quais os papéis que cada um deve executar, providenciam os objetos necessários para que a brincadeira possa acontecer. A maconha é substituída por folhas de eucalipto, as armas são de brinquedo. Um menino vende os papelotes de droga, anunciando: “pó de 5, pó de 10!”. Outros fingem comprá-los. Algumas meninas se aproximam, compram a mercadoria, enquanto outros se incumbem de vigiar a chegada dos “policiais”. Um pouco depois da brincadeira iniciada, um grupo de crianças se aproxima com aquele que seria um X-9, o traidor da gangue. Ele assume: “Sim, fui eu que denunciei vocês”. “Então vamos matar ele!”. Os meninos discutem se ele deve morrer com tiros ou se devem pôr fogo em seu corpo. O menino grita:

“mata não, mata não!”. O X-9 é executado a tiros e todos retornam para a venda e compra de drogas. Logo a brincadeira é interrompida por barulhos de tiros de verdade: a alguns poucos metros dali, um X-9 é executado.

Justamente nesse momento, em que tudo era pra ser “de mentira”, é que a experiência de morar na favela, em meio à violência, se inscreve com mais relevo no filme. Simulando a morte, as crianças brincam, investem-se de papéis, encenam situações de seu cotidiano, põem em cena aquilo que a vida lhes modelou. Não fazem parte do tráfico, não usam drogas nem portam armas de verdade, mas já sabem bem como tudo funciona – o que confere à brincadeira um forte efeito de realismo. A experiência da vida na favela e da proximidade com o narcotráfico se apresenta como um resíduo, um acidente. Algo escapa ao controle dos realizadores. O filme se adensa e nos devolve a realidade do mundo em sua imperfeição, gravidade e dureza – ainda de maneira fragmentada, sim, mas animada por um sopro de vida.

Referências bibliográficas

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CARNEIRO, Larissa Soares. "Registros videográficos de suicidas fundamentalistas islâmicos. Vínculos de afeto na rede". In: *Anais do I ECOMIG* (Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais). Belo Horizonte: PUC/Minas, 2008, cd-rom.

COMOLLI, Jean-Louis. "Algumas notas em torno da montagem". Tradução de Oswaldo Teixeira. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, v. 4, nº 2, jul.-dez. 2007, p. 12-40.

_____. "Sob o risco do real". Tradução de Paulo Maia e Ruben Caixeta. In: *forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal-FAFICH, 2001a, p. 99-108.

_____. "Cinema contra o espetáculo". Tradução de Ruben Caixeta. In: *forumdoc.bh.2001 – 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal-FAFICH, 2001b, p.127-130.

FELDMAN, Ilana. "O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica". In: HAMBURGER, Esther *et alii* (org.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume-FAPESP-SOCINE, 2008, p. 235-243.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard Éditions, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

-
1. Trabalho relacionado à pesquisa "Entre a arte e a barbárie: o lugar dos sujeitos filmados no documentário sobre violência", financiada pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).
 2. No original: "non pas plonger les yeux dans le vide du fond, mais au contraire saturer l'oeil de la coulure rouge et du caillot où la vie souffre et agonise".
 3. Texto que apresenta e comenta a jornada organizada por Comolli e Marie-Pierre Duhamel-Muller, no evento *États Généreaux du Documentaire* de Lussas, em 2007, intitulada "Corta!".
 4. A ilusão é tratada pelo autor como algo positivo, posto que é uma construção imaginária e subjetiva do espectador, que se projeta nos corpos vistos no telão.

Analisando narrativas documentais

Francisco Elinaldo Teixeira (Unicamp)

Em texto anterior (TEIXEIRA, 2005, p. 119-126), diagramei certos desafios que o domínio do documentário, na atualidade, lança em relação ao trabalho analítico. Ao partir da crise de parâmetros da análise fílmica, desencadeada por rápidas e sucessivas transformações da base técnica de sustentação da cultura audiovisual contemporânea; do lugar de destaque que o documentário aí adquiriu; do seu desvencilhamento da economia teórica do cinema ficcional a que esteve quase sempre subsumido; dos referenciais de que se dispõe hoje como um *a priori* para a análise de documentários, recortei e sublinhei a importância de se levar em conta, primordialmente, o filme em sua espessura própria, em sua qualidade de objeto estético autônomo, para só depois tentar averiguar as possibilidades de sua inserção num campo teórico mais vasto. Propus, então, um itinerário metodológico centrado em quatro procedimentos básicos:

1. um inventário dos materiais de composição do filme (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação fílmica);
2. um inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais e sua combinatória em função da montagem e criação de sentido);
3. as diversas funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre) implicados na construção da narrativa documental;

4. as modulações estilísticas que, finalmente, se abrem para o campo mais abrangente da teoria documental.

Pretendo, neste momento, operacionalizar esse percurso metodológico a partir da análise de um documentário que considero seminal para o entendimento das metamorfoses observáveis nesse domínio do final dos anos 1970 em diante. Trata-se de um filme de Glauber Rocha, o curta *Di Cavalcanti*, que, por ter permanecido por longo tempo (e assim continua até hoje) embargado por questões judiciais, raramente serviu de parâmetro na hora de se traçar uma genealogia do documentário brasileiro contemporâneo.

Sabe-se o quanto essa função catalisadora foi atribuída, desde os anos 1980, ao filme de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, realizado cerca de sete anos após o curta glauberiano. Penso que essa aura traçada em torno de *Cabra marcado para morrer* tem bastante a ver, entre outras coisas, com esse fora de óptica a que foi relegado o filme *Di Cavalcanti*. Isso porque, se o filme de Coutinho consagrou-se, particularmente, em função do prestígio que a “questão ideológica” tinha à época, ligada que estava ao confronto regime militar-redemocratização do país, do ponto de vista formal-estilístico o filme de Glauber já havia operado uma enorme desconstrução do dispositivo documental, a partir do motivo mezinho de compor um necrológico audiovisual de um pintor amigo. Entre *Di Cavalcanti* e Elizabeth, entre o pintor modernista e a militante camponesa, a diferença de potencial político-pedagógico imediato era enorme naquele momento, tendo-se que esperar as sedimentações e as transformações do tempo para se poder operar com um novo balanço. Por outro lado, sabe-se também o quanto a história da censura familiar se repetiu, embora por outras razões, em relação à própria morte de Glauber Rocha, cujo material para a realização do documentário de Silvio Tendler só pôde ser liberado por sua mãe décadas depois. Incrível esse nosso “labirinto do Brasil”, onde essas coisas podem acontecer, às vezes com os mesmos caminhos a se percorrer, embora, felizmente, com a lucidez de que no labirinto o que importa não é encontrar uma saída, mas percorrê-lo...

O documentário de Glauber recebeu várias sugestões de títulos: *Di*, *Di Cavalcanti*, *Di-Glauber* (proposto por Alex Vianny) e até *Ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi sua companheira inseparável* (trecho do poema “Versos Íntimos”, de Augusto dos Anjos, lido por Glauber). Em texto distribuído na estreia do filme na Cinemateca do MAM, em 1977, o cineasta assim o propõe como uma espécie de intervenção na realidade daquele período:

A morte é um tema festivo pros mexicanos, e qualquer protestante essencialista como eu não a considera *tragedya*. [...] Filmar meu amigo Di morto é um ato de humor modernista-surrealista que se permite entre artistas renascentes: Fênix/Di nunca morreu. No caso, o filme é uma celebração que liberta o morto de sua hipócrita-trágica condição (*apud*: MATTOS, 2004).

Aqui repercute bem o mote surrealista, da imagem-sonho, que, como se sabe, veio redesenhar a obra de Glauber dos anos 1970, a partir do seu novo manifesto “A estética do sonho”, com o qual retomava um horizonte mais experimental de início de carreira (o filme *Pátio*, de 1959), horizonte esse abjurado desde o livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e, com mais ênfase ainda, no manifesto “A estética da fome”.

Di Cavalcanti se compõe de cerca de 194 planos, distribuídos por seis blocos:

1. *travelling* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e *travelling* sobre o caixão até o rosto de Di;
2. imagens do velório alternadas com as cenas do ator Antônio Pitanga dançando na frente dos quadros de Di;
3. entrada de Marina Montini, que serviu de modelo ao pintor, anunciada pela música de Lamartine Babo, alternada com os quadros de mulata de Di,

recortes de jornal do dia seguinte à morte, colagens de pós-produção com amigos de Glauber;

4. crucifixos na contraluz e saída do velório; 5) cenas do enterro; 6) créditos finais do filme;
5. cenas do enterro;
6. créditos finais do filme.

Realizado em 16 mm, com fotografia de Mário Carneiro e montagem de Roberto Pires, o filme opera num registro técnico inteiramente pré-moderno, com sincronização de imagem-som feita *a posteriori*. Glauber, de certa forma, retomava aí um parâmetro a partir do qual ele avaliava dois documentários que se situam num ponto de inflexão e irrupção da estética e do movimento cinemanovistas: os filmes *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959-1960). Em ambos, conforme sua análise, a base técnica era inteiramente pré-moderna, num momento em que os cinemas direto e verdade lançavam com grande burburinho suas inovações, mas com uma modernidade temática de grande envergadura em função das contradições da sociedade brasileira que expunham naquele momento. Cerca de quinze anos depois, o filme *Di Cavalcanti* opera num registro técnico similar àquele, mas desencadeando uma série de inovações estilísticas que o lançam para além do que já havia se consubstanciado no âmbito do documentário moderno.

Itinerário metodológico

I – Inventário dos materiais de composição (elementos de que se vale o documentarista na construção/criação filmica):

a) imagens/tomadas em primeira mão, diferentes de imagens de arquivo que o filme não utiliza (externas do MAM, trechos de ruas, cemitério; internas do velório no MAM, da exposição de quadros de Di Cavalcanti, do apartamento do cineasta);

b) o jornal lido (*off*) e visto/lido (*Jornal do Brasil, O Globo, O Pasquim*);

c) a pintura (os quadros de Di Cavalcanti e outros remetidos na fala *off* do cineasta – Michelangelo, Picasso, modernismo brasileiro e internacional);

d) o livro (*Reflexos do baile*/Antonio Callado, *Maíra*/Darcy Ribeiro, *Água*/Paulo Pontes, livro de gravuras de Di Cavalcanti);

e) o poema lido (*Versos íntimos*/Augusto dos Anjos, *Balada de Dil*/Vinicius de Moraes);

f) a música – sinfonia (*Floresta amazônica*/Heitor Villa-Lobos), chorinho (*Lamento*/Pixinguinha), marcha de carnaval (*O teu cabelo não nega*/Lamartine Babo), samba (*O velório do Heitor*/Paulinho da Viola, *Ponta-de-lança africano*/Jorge Benjor);

g) o cartaz (“Viva JK”, sobreposto ao jornal);

h) o rádio (simulação de emissão radiofônica);

i) a voz-*off* – o comentário (transmissão radiofônica), a declamação (poemas de Augusto dos Anjos e Vinicius de Moraes), o depoimento (como conheceu e se relacionou com Di Cavalcanti), a crítica de arte (aportes sobre o texto do crítico Frederico Moraes a respeito da pintura de Di Cavalcanti);

j) o cinema (comparação da câmera de 16 mm, de Roberto Rossellini, com o pincel de Di Cavalcanti, confusão Alberto Cavalcanti com Roberto Rossellini);

k) a fotografia (imagens de Di e Jango, em fotos de jornal);

l) os personagens reais/atores (Antônio Pitanga, Joel Barcelos, Marina Montini, Cacá Diegues, Miguel Farias, Roberto Pires, Glauber Rocha).

São cerca de doze os materiais básicos de que lança mão o documentarista para a construção imagético-narrativa do filme. Tamanha variedade vem ressaltar uma consistência eminentemente híbrida do documentário.

2 – Inventário dos modos de composição (agenciamento dos materiais em função da montagem e criação de sentido):

a) a colagem de materiais visuais (o jornal impresso, o livro, o cartaz, sobrepostos num mesmo plano; as telas pictóricas sobrepostas em vários planos, os créditos do filme sobrepostos às telas);

b) a colagem de materiais visuais e sonoros (tomadas externas e internas, jornal, livro, pintura, cartaz, encavalados com a voz-*off* [emissão radiofônica, declamação de poema, comentário, depoimento, crítica] e a música [sinfonia, chorinho, marcha de carnaval, samba]);

c) a dissociação entre o visual e o sonoro (o que se vê não coincide com o que se ouve, com a imagem visual distinguindo-se da imagem sonora).

Colagem e dissociação, reunião de materiais e sua autonomia recobrem, portanto, a grande linha de composição do documentário. Trata-se do que o próprio cineasta, invocando o diretor russo Sergei Eisenstein, em voz-*off*, nomeia de “montagem nuclear” ou “intelectual” (o contraponto e estilhaçamento dos materiais entre si vindo a compor uma polifonia dissonante).

3 – Funções da câmera ou modos de enquadramento (objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre)

O documentário é realizado inteiramente com câmera na mão, quase sempre em movimentos ininterruptos, com pouquíssimos planos fixos, chegando ao movimento aberrante de circunvolução à maneira de um pincel (sobre os quadros de Di Cavalcanti). Nesse sentido, trata-se de uma câmera propositiva ou com funções eminentemente proposicionais, que traça e expõe movimentos e processos de pensamentos do cineasta, do pintor morto/vivo, de gerações, de épocas e temporalidades (da Renascença à Modernidade) concomitantes. Compõe, desse modo, um grande discurso ou monólogo interior, que toma como pretexto a morte do pintor e a elaboração de um necrológio, de um elogio fúnebre falado/mostrado, para transmutar tal pretexto num ato performático de grande intensidade.

3.1 – Narrativa direto-indireta: são poucos os planos feitos a partir da objetiva indireta da câmera (o que a câmera vê) ou da subjetiva direta de algum personagem (o que a personagem vê). São, basicamente, as tomadas exteriores do MAM, do cemitério e as tomadas do interior do museu no velório. Levando em conta que à personagem do pintor se sobrepõe a personagem do cineasta e à deste a personagem da câmera, o resultado é uma fuga do modelo narrativo direto-indireto do cinema clássico.

3.2 – Narrativa indireta livre: nesse sentido, pode-se dizer que o documentário utiliza-se, na maior parte de sua realização, de uma subjetiva indireta livre. Ou seja, em sua maioria, os planos são dominados por um princípio de incerteza entre o que a câmera e as personagens veem, por uma indiscernibilidade ou dúvida a respeito de quem vê o que ou se o olhar é da câmera ou dos personagens.

4 – O ensaístico e o performático

4.1 – O ensaio audiovisual: o documentário *Di Cavalcanti* tem uma consistência ensaística bastante acentuada. Nele, o sensível e o inteligível, a sensação e o intelecto compõem uma interface permanente. A começar pela consistência híbrida, o polimorfismo e a polifonia dos materiais de que o cineasta toma mão, operando com eles ao modo de uma pesquisa, investigação ou experimentação que põe em relevo o próprio processo de construção. Trata-se, assim, de um documentário de invenção, ou que faz da criação um ato cujos resultados não são previstos, antevistos ou calculados de antemão.

4.2 – *A performance*: se tomarmos o *travelling* de abertura do filme, ele contorna o MAM e segue pelas ruas da cidade. O filme começaria, assim, pelo fim ou, no mínimo, quando as tomadas do interior do museu no velório já foram feitas, seguindo a equipe para o cemitério. Na verdade, o que vemos depois desse *travelling* é uma construção que se dá *a posteriori*. Ou seja, damos-nos conta de que as tomadas do velório e do enterro, dos quadros em exposição do pintor, do apartamento do cineasta, precedem à sonorização que é realizada depois em estúdio. Não há nenhum som direto captado. Isso se torna visível pela utilização que o cineasta faz do material de imprensa a respeito de sua intervenção/ filmagem no velório e enterro. O filme recolhe, desse modo, os efeitos de uma *performance* já realizada pelo cineasta no plano da imagem, com sua presença em cena por várias vezes. *Performance* que continuará a ser construída no plano da imagem sonora, ou seja, que continuará a ser desdobrada com a voz-*off* introduzida, que por sua vez se desdobrará em várias modalidades (de comentário, declamatória, de depoimento, reflexiva etc.). Duplamente é desconstruída a modalidade documental clássica: com a intrusão do corpo do cineasta e com o esfacelamento do sentido de univocidade da voz-*off*.

Pela via da diversidade de materiais de composição e suas combinatórias, Glauber reitera, em seu curta, uma feição barroca a que sempre se associou sua filmografia. Dobrando-os, desdobrando-os, redobrando-os, tais materiais adquirem em suas mãos uma plasticidade impressionante, compondo uma paisagem cultural de amplo alcance em cujas linhas se vê ressaltar uma espécie de arqueologia da cultura brasileira, que se lança do Modernismo ao regime militar. Aí, história do cinema, história da pintura, história da arte e literatura, numa remissão que relaciona o local com o global, se encaixam como bonecas russas, formando uma espécie de grande mural de história da cultura. Tudo isso feito, à maneira de um *bricoleur*, com o que ele vai encontrando à sua frente, ao seu alcance no ato de realização do filme. De certa forma, o gesto glauberiano reverbera na proposição de Hélio Oiticica, lançada nos anos 1970, a respeito de uma “super-anthropofagia” que nos redimiria, finalmente, após a antropofagia oswaldiana ter-se congelado no tempo, de complexos coloniais ainda persistentes (TEIXEIRA, 1999, p. 27-34).

Com uma forte marca ensaística e performática, a poética glauberiana em *Di Cavalcanti* repassa as modalidades documentais clássica e moderna, num diálogo transformador com a tradição, lançando, desse modo, devires formais-estilísticos de grande repercussão no campo do documentário dos anos 1980 em diante. Nesse sentido, embora ainda em plena atualidade das proposições e novidades do cinema direto-verdade, o uso que Glauber faz de uma base técnica pré-moderna, particularmente no que diz respeito à não sincronização de imagem-som e ao não uso da entrevista, não constitui um fator limitante em seu processo de criação documental. De fato, é nítido, nesse processo, o empenho do cineasta em contornar a precariedade dos meios disponíveis, mobilizando materiais diversos de cujas combinatórias fará irromper sentidos novos e acontecimentos de grande envergadura. A própria realização do documentário acabou por se tornar um acontecimento com ampla repercussão na mídia, que ele recolhe como um dos materiais fílmicos, incidindo no caráter privado e reservado da cerimônia de tal forma a produzir uma espécie de efeito bumerangue com consequências de grande amplitude para a circulação posterior do filme.

Esses dois aspectos, o ter que lidar com a adversidade dos meios criativos e a contundência de sua intervenção, revestem-se de grande importância para uma arqueologia do documentário brasileiro contemporâneo. Tanto Glauber quanto Oiticica (“da adversidade, vivemos”, dizia) foram enfáticos em suas proposições a respeito desse lugar ou condição de precariedade de que todo artista periférico partia, transformando tal fator em *leitmotiv* da própria criação. Em ambos, uma antifetichização da base técnica, na contracorrente que isso adquiriu na cultura audiovisual moderna, como uma maneira de contornar a adversidade, mas, sobretudo, de apontar para o fato de que, sem uma grande vontade estética que comande os processos criativos, a riqueza de elementos técnicos disponíveis pode se tornar um fator limitante da criação. Glauber chegou a tomar de empréstimo até os negativos de seu filme, mas mesmo assim conseguiu ultrapassar as camadas clássica e moderna do documentário e emergir em solo pós-moderno com proposições estéticas de uma atualidade impressionante. Particularmente, no que diz respeito ao ato performático com que construirá seu filme, um documentário como *performance*, aspecto que dos anos de 1980 em diante adquiriu um relevo enorme não só no campo do documentário, mas na arte de um modo geral.

E foi justamente devido a tamanha contundência que o curta *Di Cavalcanti* tornou-se um objeto “ex-ótico”, fora de ótica, acusado de desrespeito ao luto familiar do pintor e proibido de circulação desde então. Por conta disso, raramente esse filme tem entrado no rol da contemporaneidade documental brasileira, embora a radicalidade de sua antecipação de elementos estéticos-formais que iriam compor as bases da realização documental, uma década depois, seja de uma visibilidade irrecusável.

Referências bibliográficas

MATTOS, Tetê. "A imaginação cinematográfica em *Di-Glauber*". In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2006, 2ª ed.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 2ª ed.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "A propósito da análise de narrativas documentais". In: CATANI, Afrânio Mendes, GARCIA, Wilton & FABRIS, Mariarosaria (org.). *Estudos Socine de cinema: ano VI*. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

_____. "Da Estação Primeira de Mangueira à Documenta de Kassel: Hélio Oiticica nas redes do virtual". *Percurso/Revista de Psicanálise*, São Paulo, ano XII, nº 23, 2º sem. 1999.

Classe operária e povo brasileiro: o presidente Lula no cinema

Marina Soler Jorge (Unicamp, pós-doutoranda)

A empolgação de parte da esquerda pela chegada ao poder no Brasil, com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, teve sua expressão cinematográfica em dois documentários lançados após a posse: *Entreatos*, de João Moreira Salles, e *Peões*, de Eduardo Coutinho.

Enquanto a população escolhia seu candidato, João Moreira Salles acompanhava, junto com Walter Carvalho, os bastidores da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva, bem como as situações públicas típicas de uma disputa eleitoral.

Quase ao mesmo tempo, outro importante documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, dirigia um filme sobre o movimento dos trabalhadores do ABC nos anos 1970 e 1980, entrevistando ex-metalúrgicos e militantes daquela época e questionando-os sobre o contato que haviam mantido com o então candidato a presidente, Luiz Inácio Lula da Silva.

Resultaram disso dois filmes, *Entreatos* e *Peões*, que traziam como personagem principal o candidato Lula, provavelmente o maior líder político de âmbito nacional que o país tinha naquele momento, e que se destacava na vida política nacional pela trajetória inusitada, que havia levado um menino pobre do interior de Pernambuco a ter chances reais de chegar à Presidência da República.

João Moreira Salles, apesar de ter filmado eventos públicos da campanha, preferiu fazer um filme apenas com seus aspectos privados. Lula, Aloísio Mercadante e Duda Mendonça são os personagens que mais aparecem no filme, seja em momentos de descontração (proporcionados normalmente pelo próprio Lula) seja em momentos de concentração e trabalho.

Eduardo Coutinho preferiu usar imagens antigas de Lula e se concentrar nas entrevistas com ex-metalúrgicos que conheceram ou mesmo que tiveram contato próximo, na época das famosas greves do ABC, com o candidato a presidente. Sua intenção proclamada era fazer um filme sobre os anônimos – os peões do título – que participaram desses movimentos, mas a atração que a imagem e a história pessoal de Lula exercem faz com que o filme acabe tendo como personagem, na verdade, o próprio candidato, resgatado por meio da memória dos ex-militantes sindicais.

Os dois documentários adotam estilos completamente diferentes. Eduardo Coutinho se especializou num determinado estilo de entrevista e vem desenvolvendo-o de maneira mais ou menos bem-sucedida ao longo de seus filmes mais recentes. Há, em Coutinho, uma preocupação com o ato de falar em si, mais do que com as informações factuais que a fala pode motivar. Não vemos os filmes de Coutinho para apreendermos mais sobre religião, pobreza, favelas, peões etc., ainda que informações desse tipo possam surgir. Não se trata de uma motivação de tipo sociológica: uma enquete para saber como vive a classe média baixa do Rio de Janeiro e posteriores conclusões sobre esse assunto. Vemos os filmes de Coutinho para entrarmos em contato com uma parte escondida da alma humana, com os meandros do sofrimento e da esperança que assolam as pessoas comuns. Vemos os filmes de Coutinho para olharmos um homem ou mulher qualquer durante o ato de falar e as emoções que esse ato provoca por si mesmo. Nos filmes desse cineasta, o ato de falar funciona à maneira de uma catarse, como uma purificação causada pela trajetória de graça e de desgraça dos personagens entrevistados. Isso emociona o espectador, que se identifica com os entrevistados – a despeito da diferença de classes sociais –, pois as histórias

narradas nos transmitem uma sensação de humanidade e de universalidade da experiência humana. Não a experiência de vida mais imediata (ser peão de fábrica, ser praticante de umbanda, morar num edifício antigo de Copacabana), mas os fatores emocionais que essa experiência traz consigo e que nos aproxima dos personagens. Visto dessa maneira, o cinema de Coutinho consegue parte de sua aceitação pela capacidade do realizador de explorar o aspecto emocional da fala, fazendo com que seus entrevistados contem passagens traumáticas e obscuras de sua vida, chorem e até cantem para a câmera de cinema, ainda que não saibam cantar.

Entre alguns mecanismos de composição cinematográfica que ajudam na identificação podemos citar o uso da câmera aproximada, o chamado *close-up*, que é utilizado em abundância por Eduardo Coutinho: quando a câmera se aproxima do rosto do personagem, o espectador, por sua vez, aproxima-se afetivamente dele. O fato de ser possível notar as imperfeições da pele, as formas da face e as expressões dos olhos, torna-se complemento das nuances da fala (sotaques, gaguejos, hesitações, exaltações). O rosto é o reduto principal da identificação humana e somos dotados, desde que nascemos, de mecanismos para seu reconhecimento. Bebês já nascem com uma habilidade de reconhecer e interpretar o rosto humano e mesmo os cães e gatos sabem que devem olhar para nosso rosto em busca de aprovação ou quando estão pedindo algo. Com o *close*, o entrevistado de Coutinho se aproxima do espectador e precipita neste uma identificação de ordem emocional. De perto temos a sensação de que o entrevistado não pode mentir para nós, espectadores, e que, se o fizer, perceberemos. O sentimento é exacerbado pelo fato de o entrevistado parecer mostrar-se por inteiro, despido diante de uma câmera que, por vezes, acaba mostrando-se despudorada, na medida em que procura o exagero, o choro e o bizarro.

Os entrevistados de Eduardo Coutinho causam uma comoção ainda maior por estarem completamente disponíveis para expor suas vidas na frente da câmera. Na verdade, alguns entrevistados dos filmes de Coutinho parecem mesmo gratos

por alguém se interessar por suas vidas. Existe uma disposição psicológica por parte deles que os coloca numa posição de abertura e vulnerabilidade, e que ajuda no impacto das histórias que irão contar. E esta disposição pode colaborar para causar a sensação de despudor da câmera. Em *Jogo de cena* (2007), Coutinho explica que não foi atrás das mulheres entrevistadas, mas que pediu, por meio de um anúncio, para que elas aparecessem espontaneamente para contar suas histórias. Os entrevistados, portanto, parecem abertos e ansiosos por revelarem experiências de vida, entregando-se muito mais facilmente às suas próprias emoções e provocando-as com mais intensidade no espectador que estiver disposto a se envolver emocionalmente com as experiências narradas.

Outro mecanismo de identificação é o próprio ato da fala do entrevistado. Permitindo que ele nos conte sua história, expresse seus pontos de vista, relate suas sensações, podemos, como espectadores, simpatizar com ele, ou, ao menos, compreendermos suas motivações. Para a identificação funcionar, é importante que o filme defenda o entrevistado, amparando seus pontos de vista com outros elementos (imagens, ideias etc.). Na maior parte dos filmes de Eduardo Coutinho, não se trata de agregar elementos ao discurso dos entrevistados para sustentar seus argumentos, pois não estamos interessados em algum “saber” que ele possua e que deve ser corroborado pelo cineasta. Nos filmes de Coutinho, trata-se de aproximar-se do outro, de escutar a alteridade, de forma, por vezes, mais e, por vezes, menos bem-sucedida. Em *Peões*, podemos notar o mesmo procedimento – escutar o que o outro tem a dizer sobre suas próprias experiências, evitando manifestar julgamento a respeito delas. Mas, em relação a filmes anteriores de Coutinho, novos elementos serão agregados. Não se trata de um filme de entrevista apenas. Talvez mais parecido com *Cabra marcado para morrer* (1985) do que qualquer outro de seus filmes, *Peões* (2004) também contém elementos da busca do sujeito filmado numa articulação entre passado e presente, principalmente nos antigos operários que regressaram ao nordeste depois de uma temporada nas fábricas do ABC. Além disso, como no filme dos anos 1980, *Peões* também aciona o cinema como manifestação da memória: assistindo a *Linha de montagem* (1982)

e *ABC da greve* (1979), os sindicalistas podem reconhecer companheiros que participaram das greves e que, hoje anônimos (no sentido de que não se tornaram políticos profissionais), interessam ao estilo de entrevista de Coutinho. Como *Cabra marcado para morrer*, trata-se de um filme que procura a entrevista não apenas pela escuta da alteridade, mas pelo interesse no que o outro pode trazer de experiência a respeito de uma situação passada. Coutinho quer saber não apenas a respeito do outro, mas também a respeito das próprias greves dos anos 1980 a partir da experiência do outro. Além disso, como o filme dos anos 1980, Coutinho explicita seu método, nos permitindo observar sua ida ao sindicato para obter informações sobre os anônimos que lhe interessam.

Muitas vezes, Coutinho “incentiva” uma resposta de modo a adequar a fala do entrevistado à sensação que ele visa transmitir. Isso ocorre porque o cineasta tem um “tema” – os peões – e precisa extrair da heterogeneidade daquelas vidas um filme sobre o assunto. Como dirá David MacDougall (1998), um filme é sobre algo, a realidade, não. Para fazer um filme sobre algo a partir da diversidade de entrevistados e depoimentos – apesar de todos serem ex-metalúrgicos, eles apresentam visões de mundo e graus de “politização” muito diferentes uns dos outros – é preciso selecionar a “realidade” de modo que ela se adeque à visão de *peão* que se quer passar. Uma das maneiras de se operar a seleção da “realidade” durante a entrevista é perguntar aquilo que se quer saber ou, de modo menos aleatório, fazer o entrevistado responder o que se necessita que ele responda. Naturalmente, durante a edição do material, as falas serão selecionadas em um ou outro sentido, mas, se a matéria-prima não puder prover o cineasta de determinados conteúdos, a edição será mais difícil.

Entre as perguntas feitas para incentivar uma resposta que ajude Coutinho a construir uma imagem do peão de fábrica em *Peões*, podemos citar as seguintes: “o trabalho na fábrica era duro?”; “o senhor tem orgulho das greves?” (essa pergunta se repete de formas variadas); “você gostaria que o Lula ganhasse?”; “como era o Lula?”; “a senhora tem orgulho de ter salvado o filme? [*Linha de montagem*]”. Para essas perguntas já podemos imaginar uma resposta mesmo

antes de revermos o filme: claro que o trabalho na fábrica era duro, claro que eles se orgulham das greves, claro que a servente do sindicato sente orgulho de ter salvado o filme. Sobre Lula, as respostas são muito positivas, sendo que alguns entrevistados chegam a dizer que Lula era mais que um líder, era, na verdade, um pai. Dessa forma, a partir da fala alheia, Coutinho acaba realizando um filme extremamente elogioso ao então candidato.

Talvez pelo fato de os entrevistados em *Peões* serem na grande maioria pessoas muito humildes – que logo se sentem numa relação hierárquica com o cineasta –, ou pela própria escolha de Coutinho em manter o estilo de entrevista que vem caracterizando seus filmes, é muito raro encontrarmos momentos em que a relação entre ele e o entrevistado seja problematizada. O lugar de Coutinho como entrevistador e o do peão como entrevistado, como dissemos, praticamente não é subvertido, com exceção da última sequência. Após algumas perguntas e algumas falas, a conversa esmorece. O entrevistado e ex-peão Geraldo já respondeu ao que lhe foi perguntado e espera a próxima pergunta. Coutinho não fala nada e longos segundos de silêncio se passam. Não sabemos se o cineasta queria precipitar algo com aquele silêncio ou se a equipe realizava alguma manobra técnica. Por fim, talvez ansioso ou constrangido, Geraldo resolve quebrá-lo e faz uma pergunta ao cineasta: “Você já foi peão?”. Coutinho responde: “Não”. Essa pequena sequência é a única na qual se subverte a relação entrevistador/entrevistado. A meu ver, porém, essa sequência funciona menos como uma subversão da hierarquia entre entrevistador e entrevistado e mais como forma de estabelecer o lugar de Coutinho como olhar externo ao assunto de que ele pretende tratar e é, por isso, que foi deixada na edição final. Geraldo permite a Coutinho uma pequena dose de reflexividade ao explicitar seu lugar como cineasta e não como peão. É interessante notar que essa sequência pode ser relacionada a outra anterior na qual o ex-peão Januário comenta que propôs ao sindicato investir em sua formação como fotógrafo para que ele pudesse registrar as greves de sua própria categoria. Entre ele e um fotógrafo profissional, Januário comenta, o ângulo podia ser o mesmo,

a cena fotografada a mesma, mas o olhar seria outro, já que ele era produto da própria categoria que pretende fotografar. Somos lembrados, ao fim do filme, que Coutinho possui o olhar do outro e que, na verdade, nem lhe interessa não se apresentar como alguém de fora.

Entreatos é explicitamente inspirado em *Primárias*, de Robert Drew, embora, por força das dificuldades de se filmar simultaneamente as campanhas acirradas dos dois candidatos com maiores chances de conquistar a Presidência da República, Lula e Serra, João Moreira Salles tenha se restringido aos bastidores da campanha de Luiz Inácio Lula da Silva. Embora a inspiração venha do filme que originou o cinema direto, o estilo de *Entreatos*, por vezes, o afasta desse gênero documental, explicitando, em meio à observação, a interação que necessariamente ocorre quando se quer filmar lugares extremamente privados e quando o personagem principal resolve falar e atuar diretamente para a câmera.

Em *Entreatos*, parece-me claro que existe um interesse em manter a observação para que seja criada uma sensação de naturalidade nas filmagens dos bastidores de uma campanha. Na verdade, a observação é fundamental para causar a impressão de acesso quase irrestrito a lugares em que a maioria absoluta da população jamais estará. Os bastidores de uma campanha eleitoral no Brasil – com suas estratégias de marketing, as informações privilegiadas que só quem está dentro conhece, o apoio de personalidades endinheiradas, que é fundamental para fazer rodar a máquina eleitoral etc. – se assemelham aos bastidores da vida de uma celebridade do mundo *pop*, sendo Lula, neste caso, a estrela do *show* eleitoral. A observação com o mínimo de interferência explícita do cineasta tem uma força, a meu ver, dificilmente comparável a outros procedimentos documentais, pois a relação com o “real” aparece como muito pouco mediada, ainda que existam elementos importantes de interação. Assim, através das imagens, temos uma sensação de acesso completo ao mundo dos bastidores políticos que, no Brasil, nos sugere um ambiente secreto de acordos, conchavos e procedimentos secretos que, pela observação cinematográfica, parecem finalmente chegar aos olhos do público, pelo menos em parte.

Existe, no entanto, a sensibilidade da equipe de Salles para abandonar a observação quando os eventos exigem outra postura documental ou quando a equipe percebe que dar visibilidade a si própria será importante para a construção do conteúdo do filme. Entre os elementos relacionados à visibilidade da equipe de cinema podemos citar o fato de que vemos a produtora, o diretor de fotografia e o iluminador aparecerem e falarem em alguns momentos do filme. As sequências iniciais, nesse sentido, estão repletas de momentos que subvertem o cinema direto. João Moreira Salles, ainda no início do filme, pergunta a Lula se pode ficar no camarim enquanto este é maquiado, ao que Lula responde: “Meu caro, pode qualquer coisa agora”. Em seguida, Duda Mendonça entra no camarim pedindo desculpas pelo atraso. Lula o apresenta a João Moreira Salles e a Walter Carvalho, e os créditos aproveitam para apresentar o diretor de fotografia também ao público, enquanto Duda o cumprimenta. Momentos depois, Lula e Mercadante entram numa sala e este pede para fechar a porta, pois quer conversar sozinho com o candidato a presidente. A porta se fecha em frente à câmera e os créditos anunciam o nome de João Moreira Salles como diretor do filme, identificando-o como aquele que teve a porta “fechada na cara”. Além de termos a “apresentação” empreendida por Lula quando da chegada de Duda, que torna a equipe do filme completamente visível, a câmera que se fixa na porta fechada nos remete à imagem do cineasta não só pelo crédito escrito na tela, mas também porque metaforiza o trabalho do próprio Salles como alguém cuja intenção é penetrar nos bastidores de uma campanha eleitoral e, às vezes, encontra obstáculos pela natureza da atividade que quer filmar. Nesse momento, como em outros, o cineasta aparece explicitamente para nós, espectadores.

Numa outra sequência, quando José Dirceu olha para a câmera e pergunta “quem é esse pessoal?”, o espectador tem plena consciência da presença da equipe de cinema e da interferência direta que esta causa nos acontecimentos que estão se desenrolando em frente à câmera. O espectador percebe que, perante o equipamento de filmagem, aqueles políticos evitarão falar de assuntos que exponham o conteúdo real de suas atividades.

O acesso real aos bastidores será restrito em termos do conhecimento que pode nos transmitir a respeito dos conchavos, das estratégias, das articulações mais secretas. Quando vemos Walter Carvalho negociando com Lula ou quando vemos José Dirceu olhando para a câmera e perguntando “quem afinal é esse pessoal”, a “mosca na parede” se dissolve momentaneamente, fazendo emergir o “produtor” das imagens de uma maneira que não era preconizada nos expoentes clássicos do gênero que inspiraram o estilo de *Entreatos*.

Aquilo que mais abala o aspecto de cinema direto são as entrevistas que são realizadas de maneira incidental, já que pressupõe a mais explícita interação entre cineasta e objeto. Nessas ocasiões, de modo a tentar captar a espontaneidade e a imponderabilidade do “real”, a observação era abandonada. Um exemplo é a sequência do carona no avião, quando uma entrevista é explicitamente realizada com um rapaz de Porto Alegre que, ao perder o voo de Florianópolis para sua casa, recebe um convite de Lula para se juntar a ele em seu voo.

O próprio Lula é diretamente entrevistado no filme. Num determinado momento, um membro da equipe pergunta a Lula se não gostaria de ficar um pouco sozinho, pois ele sempre estava cercado de uma porção de conselheiros e políticos. Nesse voos, Lula acabava controlando de forma muito imediata o ambiente, fazendo discursos, piadas, dando sua opinião sobre futebol, política, sindicalismo, movimento sem-terra etc. Lula, que percebemos gostar muito de conversar e ser bastante articulado, acabava atuando para a câmera, que não é mais uma observadora, mas uma espécie de palanque privado para que ele exercite seu carisma. É compreensível que, depois de Lula ter utilizado a câmera que tem à sua frente para se expressar como bem entende, a equipe se sinta à vontade para relaxar a estética que pretendia empreender e simplesmente abordar Lula e fazer uma pergunta.

Observar sem interferir (ou com alguns elementos mais isolados de interferência) nos ajuda a construir a sensação do aspecto extraordinário do “real”, que, muitas vezes, supera a ficção em estranheza e incredibilidade. Nas cenas

que necessitam da observação “pura” para ganharem o aspecto daquilo que há de extraordinário na banalidade, Salles prefere manter-se como “mosca na parede”. Numa das cenas iniciais, logo vemos o poder da observação fazendo do “real” algo muito mais fantástico do que a ficção. Lula entra num salão de barbeiro bem simples, acompanhado de alguns seguranças e falando ao telefone celular. Pelo tipo de conversa, logo perceberemos que o candidato está dando uma entrevista pelo telefone e, pela cara de aborrecido que faz, também percebemos que ele está respondendo às mesmas perguntas que lhe fazem entrevista após entrevista. Como deve estar com pressa para os próximos compromissos de campanha, Lula logo se senta na cadeira do barbeiro e este entende que deve começar a fazer seu trabalho enquanto o candidato responde às perguntas. É bastante impressionante e também engraçada a maneira como Lula consegue ter alguém aparando sua barba e, ao mesmo tempo, discutir a política econômica num eventual mandato seu. Alguns cortes foram feitos, no momento da edição, sem perturbar a sensação de desenrolar dos acontecimentos, mas, ao mesmo tempo, sugerindo que aquela situação durou mais tempo do que vemos efetivamente no filme. Assim, temos a impressão de que Lula deve ter passado diversos minutos conseguindo manter a concentração para responder a perguntas e ter um barbeiro fazendo seu cabelo e barba. Ele só se incomoda e pede para o barbeiro mudar de lugar quando a navalha na barba faz um barulhinho irritante. A câmera consegue manter uma impressionante sensação de naturalidade, que só é perturbada pela timidez da manicure enquanto é filmada. Quando a entrevista acaba, Lula relaxa e, com bastante intimidade, começa a fazer piadas sobre o privilégio do barbeiro de ter como cliente, na próxima segunda-feira (depois da eleição), o possível presidente da República eleito. A intimidade é reforçada pelo próprio comportamento do barbeiro que diz que o privilégio é do Lula que poderá ter barba e cabelo feitos numa segunda-feira, quando os salões normalmente fecham. Temos a impressão de que, se a cena tivesse saído da imaginação de um roteirista, ela não pareceria tão surreal. Também aí já se estabelece, logo no começo do filme, a simpatia que a câmera tem para com Lula e que resulta num filme, a meu ver, extremamente simpático ao candidato. Não apenas nessa sequência, mas na maneira como Lula

acaba dominando a câmera e utilizando-a como um palanque privado, percebemos a simpatia que *Entreatos* tem pelo personagem.

Nos próximos meses, como parte do desenvolvimento desta pesquisa, pretendo analisar o conteúdo específico dos filmes citados, empreendendo uma comparação entre a imagem da classe operária e do povo brasileiro que *Entreatos* e *Peões* propõem.

A hipótese é que, tanto em *Entreatos* como em *Peões*, haveria uma interessante oscilação entre a adesão à questão do chamado “povo brasileiro” – que comporta homogeneidade, indivisão nacional, apelo totalizante – e a adesão à questão da luta de classes que, ao contrário, nos diz sobre a heterogeneidade de um país, sobre as desigualdades políticas e sociais, e que marca uma rejeição à ideia da nação para se concentrar numa forma classista de identidade.

Para Marcelo Ridenti (2000), nos anos 1980, os movimentos sociais ligados principalmente aos operários do ABC não se valiam das ideias de povo e nação, mas procuravam justificar sua luta em termos classistas e com base nas experiências dos trabalhadores urbanos. É a época, por exemplo, da emergência do Partido dos Trabalhadores, fundado em 1980. Diversos filmes passam a abordar as lutas desses trabalhadores, como *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1978), *Greve de março* (Renato Tapajós, 1979), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1978), *ABC da greve* (Leon Hirszman e outros, 1980), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982).

Nos anos 1990, porém, segundo Ridenti, algumas ideias que impeliam a ação política e estética nos anos 1960 voltam a ganhar terreno entre as esquerdas enquanto as clivagens classistas vão perdendo parte de sua força.

Meu objetivo é justamente analisar em que medida as clivagens classistas e a valorização do povo brasileiro aparecem em *Entreatos* e *Peões*. Lula, como personagem, por um lado, condensa a luta histórica da classe operária brasileira

e, por outro, aciona representações do povo que parecem recuperar a ideia de um passado idealizado e não contaminado pela modernidade capitalista. À primeira vista, as representações de “povo” e de “classe” parecem conflitantes, já que dizem respeito a concepções de mundo que, por vezes, rivalizam, mas pretendo investigar em que medida elas se combinam e se afastam nos filmes a serem analisados.

Peões, por exemplo, parece querer recuperar desesperadamente a origem popular de Luiz Inácio Lula da Silva, e, para isso, começa sua jornada de entrevistas no Nordeste, local de onde saiu o então futuro presidente da República e que, no cinema brasileiro, tem sido acionado como reserva de “brasilidade” e como reduto de um passado popular e não capitalista. O filme se compõe de entrevistas com tipos populares, de modo a criar uma imagem do meio no qual Lula nasceu e viveu. No entanto, essa valorização do aspecto “popular” de Lula combina-se com uma tentativa de valorizar a identidade da classe operária no filme de Eduardo Coutinho. O documentarista procura retirar dos entrevistados momentos nos quais eles explicitam sua profunda identificação com o fazer operário, com a identidade metalúrgica, com o trabalho no chão de fábrica. O povo parece ser mais povo quando atesta a vocação trabalhadora da classe a que pertence, sem que, no entanto, a origem nordestina ou popular deixe de ser valorizada.

Em *Entreatos*, aparentemente, isso não acontece. O filme encanta-se com o aspecto de celebridade de Lula e tudo aquilo que o afasta da condição mais imediatamente operária. São marcantes, nesse sentido, os momentos nos quais Lula diz não ter saudade nenhuma de sua vida como metalúrgico ou aqueles nos quais ele se mostra completamente à vontade de terno, sendo que é Lula que, pessoalmente, escolhe suas gravatas e que as arruma em seu colarinho. Ele viaja de jato, conversa com importantes empresários e está sempre cercado de políticos e intelectuais. O aspecto popular de Lula, nesse filme, parece residir no fato de que, embora tenha se adaptado completamente a uma vida de classe média, Lula parece não ter perdido a espontaneidade no trato com as pessoas comuns. Investigar a imagem do povo e da classe operária, como se combinam

e de afastam nos filmes escolhidos, através da imagem do personagem Lula, é o objetivo principal da pesquisa que pretendo empreender daqui em diante.

Referências bibliográficas

MACDOUGALL, David. *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.



Leitura de filmes



O plano perfeito de Spike Lee¹

Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB).

No texto “Dois modelos de cinema”, o crítico João Batista de Brito vai apontar uma distinção entre o cinema clássico americano, a princípio comunicável, previsível, fechado, e o cinema de arte europeu, a princípio com investimento no incomunicável (“ou ao menos de comunicabilidade problemática”), imprevisível, aberto. No mesmo texto, o autor chama a atenção para como o tempo pode vir ao que eu chamaria de fossilizar e automatizar os códigos, inclusive os instaurados pelas vanguardas. Automatização mais evidente no modelo do cinema clássico americano, baseado num “sistema de códigos e signos que se foi formando ao longo de décadas e que, havendo se tornado domínio público, terminou por se cristalizar”. Por sua vez, na contracorrente do cinema *mainstream*, o cinema de arte teria sua significação baseada num “investimento semiótico por parte do próprio espectador que [lhe] preenche [ria] os vazios semânticos” (BRITO, 1995, p.197).

Podendo ser facilmente identificável como filiado a um cinema comunicável, *Plano perfeito (Inside man)*, de Spike Lee², constrói sentidos trabalhando a partir de gêneros altamente codificados do cinema hegemônico. A narrativa desenha, logo de início, um ambiente familiar enquanto filme policial ou de ação, de suspense: filme sobre assalto a banco, com reféns. Se o filme começa com a estranhada fala de um personagem para a câmera propondo o desvendamento de um enigma, temos em seguida cenas em montagem paralela que dão conta do deslocamento de um veículo e da fachada de um grande banco, destacado em sua imponência

em planos de detalhe e *plongées*, enquanto o veículo parece se dirigir ao local, o que realmente ocorre. Ocupantes do carro descem vestidos com roupas de uma firma de limpeza e em minutos anunciam o assalto e sequestro dos clientes.

Em termos de estratégia de leitura, vamos tomar a fala enigmática inicial do personagem Dalton Russel (Clive Owen), em espaço indefinido, como uma antecipação narrativa (*flashforward*), ele que será visto ao longo do filme como o líder dos assaltantes do banco. Na narrativa, ocorrem outras antecipações, mas o filme em sua maior porção tem tempo linear, com a história do sequestro e assalto configurando o fio principal que vai sendo desenvolvido. As antecipações, que trazem alguns dos sequestrados sendo entrevistados pelos investigadores após o assalto, não relaxam a tensão em relação ao desfecho. No plano da ação narrativa, a negociação segue tensa, com choros, espancamentos e até uma execução.

Porém, no filme vai-se instalando uma equivocidade, uma ambiguidade que vão se tornando centrais: os pedidos dos sequestradores não são críveis, o comportamento deles no geral também não o é; a postura do banqueiro filantropo, dono do banco assaltado, igualmente é deslocada, na sua discreta e indeliberada ansiedade para encerrar a qualquer preço o assalto. Isso a ponto de ele oferecer avião e qualquer recurso que se faça necessário para os bandidos escaparem, numa cena onde a trilha sonora tensa em BG sofre breve corte para realçar o constrangimento silencioso de policiais e investigadores ante sua fala, segmento narrativo em que fica realçada essa conduta dúbia. Há, no texto fílmico, a recorrência de campos semânticos, que são linhas de força da narrativa e que poderíamos nomear como **campo da aparência** (como as coisas aparentam ser) *versus* **evidência** (como as coisas são), seja no plano da história, seja no plano discursivo, seja no plano das relações sociais representadas, quando percebemos que o que parece não é exatamente o que aparenta.

Vamos lembrar aqui dois conceitos da narratologia, a **focalização** e a **paralipse**, que dão conta de duas possibilidades narrativas que parecem fundamentais na configuração dessa dubiedade reveladora no texto fílmico.

A **focalização** (foco narrativo ou ponto de vista) se refere à representação da informação que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, seja do narrador, seja de um personagem. É o *olhar* do personagem ou do narrador, como ele percebe e filtra a história (como ele percebe a história para além do sentido da visão). Já a **paralipse** é a infração do regime de focalização que consiste em dar **menos informação** do que o regime de focalização permitiria (GENETTE, s/d, p. 184, 193).

Em *Plano perfeito*, o assalto é um falso assalto, o sequestro é um falso sequestro, como ficamos sabendo. A ocultação das informações para o espectador, numa narrativa com várias passagens, ou até predominância da focalização zero, ou seja, onisciente, consistiria numa paralipse. Achamos que eles querem dinheiro, que os espancamentos são reais, que a execução é real, que as armas são de verdade. Numa narrativa onisciente, isso poderia ser dito, mas é ocultado. A antecipação da invasão do banco pela polícia também é uma falsa antecipação, um falso *flashforward*. Vemos a invasão sendo planejada em voz- *over* e acontecendo no plano do discurso, mas ela não irá se configurar no plano da história, partindo-se da distinção conceitual básica da narratologia que define história “como plano dos conteúdos narrados” (o que se conta) e discurso como “plano da expressão desses mesmos conteúdos” (como se conta) (REIS & LOPES, 1988, p. 29).

Nos segmentos narrativos em que a focalização incide sobre o protagonista, o detetive Frazier, interpretado por Denzel Washington, o desentendimento do que se passa iconiza seu ponto de vista limitado, tão limitado quanto o do espectador, todos atados às aparências, ao que parece, mas não é: o assalto, o espancamento, as armas, as situações sociais representadas.

O desvelamento gradual vai minando expectativas em termos de quem são os assaltantes e assaltados, benfeitores e malfeitores etc. Isso sem que apenas se invertam os pólos ingenuamente: “minha motivação é financeira”, diz o líder dos sequestradores, que assume de maneira clara que não se pretende um

mártir, seu objetivo é dinheiro, mas frisando em *voz-over* que nada vale a pena se a pessoa não puder se encarar de frente. Ao mesmo tempo, aos poucos vai sendo revelado o que lastreia a vida vitoriosa do banqueiro filantropo e toda a respeitabilidade que representa, seus troféus e fotos ao lado de personalidades, políticos de direita como Margaret Thatcher, condecorações pelas benfeitorias, objetos contemplados num lento *travelling* que valoriza a fala do banqueiro sobre o quanto servira à humanidade. Isso numa cena em que o espaço narrativo se constrói em enquadramentos que ressaltam a potência num salão imponente, disposto em termos que traduzem poder, tradição e onde se inserem os dois policiais negros que vão enfrentar o banqueiro.

O assunto do filme é o poder e o filme solapa, desvela, os ares de respeitabilidade dos poderes, minando a imagem autoconstruída do banqueiro, mostrando o prefeito de Nova Iorque como uma empregadinha, um “pau mandado”. É visto como todo mundo, inclusive o banqueiro, se submete à personagem cínica (e genial!) de Jodie Foster, a lobista Madeline White, coadjuvante construída com amarração perfeita dos traços convencionalizados, aos quais se refere Antonio Candido em “A personagem do romance”³. As falas da personagem são extremamente reveladoras dos não ditos, dos elementos sociais recalcados. Por exemplo, quando ela explica para o personagem de Denzel Washington, que a presença esdrúxula dela naquela negociação com os sequestradores não deve ser explicada a ele. Ela diz: “essa é uma questão acima de sua faixa salarial”. Ou quando descobre a origem podre do dinheiro do banqueiro e, ao ser paga pelos serviços prestados, ironiza dizendo-lhe que “esse cheque é para comprar um apartamento para o sobrinho de Bin Laden e vou te dar como referência”. Ou ainda quando deixa claro para o prefeito nova-iorquino sobre quem banca as despesas dele e dá o mote para Frazier sobre de onde vem as fortunas: “quando há sangue nas ruas, compre propriedades”. O filme desconstrói os signos da respeitabilidade do poder, os desmoraliza desde dentro.

Estruturado de maneira equívoca, onde o que parece também não é, *Plano perfeito* faz o elemento externo (o social) se tornar interno ao texto, para

falar novamente com Candido (2000, p. 6), no fundamental “Crítica e sociologia”. Aponta a desigualdade social na sociedade dos ganhadores e a idéia de confraria. Dirigindo-se à lobista White, tendo que engoli-la, e sondando a reação possível do sequestrador, o detetive Frazier indaga a lobista sobre como se comportariam, numa dada situação, “vocês que têm estudo”.

No desfecho do assalto, mas não do filme, os sequestradores saem pela porta da frente com roupas iguais às dos sequestrados, o que, no plano da ação narrativa, possibilita que todos escapem indistintamente pela porta da frente, sem que se possa perceber quem é sequestrador, quem é sequestrado. Esse é também mais um dado de equivocidade do texto, ainda mais quando todos saem sem levar aparentemente nada. Levarão jóias sem registro, roubadas pelo banqueiro nos lances iniciais do processo de acumulação de sua fortuna, quando “entregou” para os nazistas um banqueiro francês e sua mulher, dos quais era amigo, em troca de dinheiro. Na caixa sem registro da matriz de seu banco, de onde os sequestradores levam, além das jóias, documentos comprometedores, será encontrado pelo detetive Frazier uma balinha de presente e um anel Cartier com um bilhete propondo o enigma “siga o anel”, senha para que desvende o mistério do assalto sem roubo.

Numa das cenas finais, o personagem de Denzel Washington “enquadra” o velho banqueiro, com um gesto marotamente obsceno (o anel na ponta do dedo médio) e a promessa de que aquilo não vai ficar daquele jeito, ele que havia continuado a investigação por conta própria, após o forçado encerramento oficial do caso. A saída com seu parceiro de investigação, após a áspera conversa com o banqueiro, tem sabor de vitória. Empenhado no que dissera ao prefeito em termos da necessidade de esforços para tirar os verdadeiros bandidos das ruas.

Na cena final, Frazier é visto chegando para dormir na casa da namorada, numa de duas cenas de convivência doméstica. Esta integra passagens com traços cômicos que são importantes e estão relacionadas ao código erótico íntimo do casal, o policial e sua noiva, um chulo popular dito no apartamento suburbano, com o cunhado alcoólatra caído na sala do apartamento acanhado e

que contrasta com o *grand monde*, o mundo sujo das altas rodas. Enquanto toca o jazz, música dos guetos miseráveis que virou signo de sofisticação burguesa, a namorada do policial faz trejeitos de diva, quando ele avisa: “Chegou... salsichão com ovos!”⁴ E ela retruca: “as algemas estão prontas”. Vale medir quanta vitalidade há nessa prosaica cena íntima, contrastando com os gestos educados e medidos do mundo dos grandes salões, a hipocrisia de um jogo social de aparências desconstruído pela narrativa.

A baixaria cômica parece contrastar com a respeitabilidade torpe do falseamento social. A narrativa manda às favas o mundo das boas maneiras, da hipocrisia filantropa – “aqui ninguém quer a sua boa educação”. Voltando à cena doméstica: ao tirar seu revólver de um bolso do paletó e limpar seu outro bolso, Frazier descobre um diamante e temos a visão em *flashback* de um esbarrão que sofrera na agência. Isso quando o seqüestrador, saindo do esconderijo, jogou a jóia no bolso. Ao meio do filme, durante a (falsa) negociação com a polícia, o seqüestrador lhe dissera que, se ele e sua namorada se amavam, o dinheiro não deveria ser impedimento para que ficassem juntos. Estamos aqui na esfera das coisas que são como parecem, das coisas que importam, para usar um lugar-comum básico e necessário em sua concretude.

Ao final, passa o mau presságio e há a afirmação do cidadão comum, do indivíduo inscrevendo sua verdade e a pergunta de se isso não seria uma americanice, a afirmação do individualismo, a vitória do herói hollywoodiano. Ora, que o filme se enquadra em certas expectativas de gênero, com as quais dialoga, isso é certo, e não necessariamente uma capitulação ao clichê nem uma recusa total a este. Ao mesmo tempo, o filme parece permitir uma leitura mais na chave da resistência diária, das lutas locais (SANTOS, 1997, p. 261). Afinal, os dois protagonistas avançam no rumo de suas verdades, para muito além das exigências burocráticas da profissão de um e da ambição material de outro. “Meu objetivo é dinheiro” – dirá o seqüestrador num ambiente de esmorecimento das grandes utopias. “Mas não vale a pena se você não puder se olhar no espelho”, completa Dalton Russel.

Ouvimos, no começo do filme, uma conversa ao celular em que uma mulher diz: “estou no banco do ricoço nojentão para o qual trabalho”. O filme se empenha em desconstruir e desmoralizar os falseamentos do poder. Na trama, não só o poder norte-americano ou inglês sofrem o olhar corrosivo, num enredo que espertamente cerca um ícone reconhecível, o inimigo comum do nazismo. O olhar irônico se estende ao líder comunista albanês Enver Hodja, com seu dogmatismo bizarro (na cena ótima da ex-mulher do operário nova-iorquino); e esse olhar irônico prossegue para Bin Laden, discretamente, pois Spike Lee tem juízo.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1997, p. 104) vai lembrar, em seu *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, como a ciência moderna se estabeleceu com uma ruptura com o senso comum, num ato revolucionário do qual não podemos abdicar. Porém, realizada a ruptura, “o ato epistemológico mais importante é romper com ela e fazer com que o conhecimento científico se transforme num novo senso comum. Para isso é preciso, contra o saber, criar saberes e, contra os saberes, contra-saberes”.

No pensamento do autor português, está inscrita a presença da noção de *dialogismo*, conforme Bakhtin, e vale medir o quanto esse conceito não poderia nos ajudar a potencializar a visão do que há de melhor tanto no cinema narrativo, quanto no não narrativo, o que há de invenção nos diálogos que constituem tanto o cinema comunicável, quanto o cinema de contracomunicação. Robert Stam (2003, p. 225) lembra que o dialogismo “remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados”, assinalando ainda que, para Bakhtin, um enunciado “diz respeito a qualquer ‘complexo de signos’, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme”. Ressaltando ainda que o conceito de intertextualidade seria a tradução de Julia Kristeva para o dialogismo bakhtiniano, Stam (2003, p. 227) frisa que a intertextualidade se interessa pela “‘interanimação’ processual entre os textos” e relaciona o “texto individual [...] a outros sistemas de representação e não a um mero e amorfo ‘contexto’”. O autor assinala ainda que

os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto de práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e transforma) séculos de tradição artística (STAM, 2003, p. 226).

Retomando o texto inicial sobre os modelos de cinema predominantes, poderíamos assinalar que, obviamente, tais modelos só podem ser pensados problematizando-se suas definições, no ambiente desses diálogos e relações intertextuais. Como o faz João Batista de Brito (1995, p. 198), ao assinalar que,

naturalmente, quando se pensa em termos concretos, as cinematografias que, historicamente, assumiram esses modelos de cinema, uma das constatações mais óbvias é a de que nem todo cinema clássico americano foi tão comunicável em sua recepção, previsível em sua estruturação, e fechado em sua significação, do mesmo modo que nem todo cinema de arte europeu tem sido tão incomunicável, imprevisível e aberto. Não cabem aqui ilustrações mais extensas, porém algumas das melhores realizações, de um lado da margem, de cineastas hollywoodianos como Huston, Wilder, Zinnemann, Kazan, Mankiewicz, Hitchcock e, do outro lado, de cineastas europeus “artísticos” como Fellini, Bergman e Truffaut podem eventualmente servir de argumento a esse fato.

Plano perfeito dialoga com e se inscreve no cinema dominante, situando o espectador num ambiente narrativamente familiar, mas ao mesmo tempo parece capaz de injetar *ruídos positivos* nesse circuito, desautomatizando o que há de esclerosado na linguagem do cinema padrão⁵. Nele vão sendo inseridas várias

discussões de outros filmes dos gêneros aos quais se filia, remetendo também a outras obras de Spike Lee, onde identidade, alteridade, poder, etnocentrismo, desigualdade e todo um veio de elementos socialmente recalcados são trazidos à tona tensamente, ao mesmo tempo dentro de um universo de ampla comunicabilidade, operando no limite temático e formal à beira da fossilização e da automatização dos códigos. Trabalhando no mundo do grande espetáculo cinematográfico, para grandes audiências, financiado por grandes corporações, o filme tematiza também a mídia (e sua violência), o espetáculo e o mundo dos negócios. Operando com mestria discursiva nesse ambiente, sem abrir mão da precisão estética e da discussão política.

A equivocidade da qual falamos é incorporada à estruturação narrativa, na qual o aparente assunto principal – o assalto – é falso, as apresentações do poder também o são. A ambiguidade social, que é subtexto fundamental da trama, é também do próprio ambiente de produção e das suas exigências quanto a temas e formas, num filme que assume o lugar de onde fala, da esquina da Broadway com Wall Street. Mas fala na moral, sem meias palavras, infiltrando-se ali, instaurando contrapoderes e o gesto geral de responder ao próprio lugar de onde se fala.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Técnicas de comunicação escrita*. São Paulo: Ática, 2001.
- BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê, 1995.
- CANDIDO, Antonio. "A personagem no romance". In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 53-80, 9ª ed.,
- _____. "Crítica e sociologia". In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo, T.A. Queiroz-Publifolha, 2000, p. 5-16.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. "Ruído, estranhamento, comunicação". In: _____. *O giz e a letra*. João Pessoa: Manufatura, 2003.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

-
1. As reflexões teóricas que dão suporte a este trabalho vem sendo trabalhadas em projeto de pesquisa que desenvolvo com apoio do CNPq, através de bolsa de produtividade em pesquisa.
 2. *Plano perfeito (Inside man)*. Direção: Spike Lee. Roteiro: Russell Gewirtz. Intérpretes: Denzel Washington, Clive Owen, Jodie Foster e outros. Universal Pictures, 2006, dvd (129'), son., color.
 3. "Originada ou não da observação, baseada mais ou menos na realidade, a *vida* da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. [...] A *convencionalização* é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência" (CANDIDO, 1992, p. 75).
 4. Solução da legendagem brasileira para o correspondente "Big Willie e os gêmeos", dito pelo personagem.
 5. Blikstein (2001, p. 84-85) ressalta as possibilidades comunicativas do ruído na comunicação em *Técnicas de Comunicação escrita* e Hildeberto Barbosa Filho (2003, p. 135), em diálogo com o texto de Blikstein, propõe um acoplamento desta noção de ruído ao conceito de desautomatização, dos formalistas russos.

Memória como gesto: sensorialidade em *Goodbye Dragon Inn*, de Tsai Ming-liang¹

Camila Vieira da Silva (UFC, mestranda)

Ao transitar por um fio temático comprometido com a solidão do homem contemporâneo, a filmografia do cineasta malaio, radicado em Taiwan, Tsai Ming-liang², pode ser compreendida como a reinvenção da continuidade ou o estudo exaustivo de repetições sobre pequenas variações. O que faz com que o conjunto da obra de Ming-liang se configure como um bloco criativo coeso é seu esforço em repensar imagens que se repetem de um longa-metragem a outro.

Água, escadas, corredores, portas, espaços vazios, personagens à deriva são algumas das imagens recorrentes em seus filmes. Personagens de mesmo nome, interpretados pelos mesmos atores, representando determinados papéis³, são retomados a cada produção de Tsai Ming-liang, como se para o cineasta fosse importante estruturar uma memória de signos na qual ele pudesse se mover ao longo de sua filmografia. Nessa roda de repetições, essas imagens do passado – de filmes anteriores – são catapultadas ao futuro – para filmes posteriores – sempre como invenção:

Durante o processo criativo, eu também sou constantemente forçado a confrontar este problema. Quero manter continuidade ou não? A abordagem que geralmente termino levando é de descontinuidade. Ao mesmo tempo, contudo, não posso evitar

certo nível de continuidade que amarra as coisas junto (MING-LIANG, *apud*: BERRY, 2005, p. 381)⁴

Desfeita da repetição do mesmo, a filmografia de Ming-liang está sempre em jogo com esse passado errático, insituável, deslocado de si mesmo, irremediavelmente perdido, pois abarca sempre novas conexões, como uma massa a ser incessantemente moldada: “Não se representa o passado na forma de um antigo presente, mas mergulha no em-si do passado, que jamais foi presente – o imemorial que precede qualquer presente, que lhe serve de fundamento, de condição” (PELBART, 1998, p.126).

Diante da recorrência das imagens nos filmes de Tsai Ming-liang, não se trata exatamente de perguntar acerca da possibilidade de estruturação de uma gramática própria de significados, que poderiam ser facilmente decifrados com base na leitura de imagens-signos que nos parecem familiares de um filme a outro. O que interessa aqui é compreender quais as estratégias usadas por Ming-liang na potencialização de tais imagens que se repetem, dotando-as de uma singularidade criativa, de modo que cada filme seja a criação de um novo mundo: “Não só elimina o que não resiste, mas transmuta aquilo que resiste” (PELBART, 1998, p.134).

Apenas uma homenagem nostálgica?

O sexto longa-metragem de Tsai Ming-liang, *Adeus, Dragon Inn* (*Bu san*, 2003), concentra o olhar em um só espaço: o interior de um cinema de rua antigo, em sua última sessão, antes de fechar as portas ao público. Trata-se do Cinema Fuhe, aberto em 1930, no distrito de Yonghe, em Taipei⁵. Ao passear pelas dependências do cinema (entrada com fracas luzes de néon, corredores, banheiros, sala de exibição, bilheteria e cabine de projeção), Tsai Ming-liang

constrói uma geografia sentimental daquele espaço abandonado, entregue apenas aos cuidados da bilheteira-faxineira e do projecionista e habitado por estranhos personagens-fantasmas.

Após os créditos iniciais, acompanhados pelo som de uma voz-off que narra acerca da disputa entre dois grupos de eunucos na China de 1457 d.C., o filme começa com uma das sequências do longa-metragem *Dragon Gate Inn* (*Longmen kezhan*), de King Hu, filme clássico do gênero de artes marciais de Hong Kong, realizado em 1967, em Taiwan⁶. A cena é substituída por um plano subjetivo de alguém, por trás das cortinas, a observar uma sala de exibição lotada de espectadores, que assistem ao início do filme de King Hu. Em seguida, uma sequência de planos enquadra diferentes pontos ou posições da sala escura, até culminar no plano que mostra a entrada do cinema, que identifica seu nome.

Nessa primeira série de planos, Tsai Ming-liang introduz o cinema como espaço a ser habitado. Apesar da impressão de distanciamento provocado pelos longos planos fixos e quase sempre gerais ou de conjunto, o meticuloso desenho do som ambiente propicia ao espectador uma sensação de imersão na imagem, longe de apenas observá-la ou contemplá-la. Não é à toa que, a cada plano, a câmera se posiciona em diferentes pontos estratégicos, compondo ao longo do filme um mapeamento dos espaços percorridos pelos personagens no interior do cinema.

Projetado na última sessão desse cinema em ruínas, o filme clássico de King Hu também não é uma escolha sem propósito, mas sim uma decisão que nos lança uma série de questões relevantes acerca da relação de Ming-liang com o próprio cinema. À primeira vista, parece ser uma homenagem ingênua, semelhante a outras tantas identificadas por críticos e pesquisadores em filmes anteriores de Ming-liang, especialmente o tributo à cantora Grace Chang e à música popular chinesa dos anos 1960 e 1970, em *O buraco* (*Dong*, 1998); e a referência a François Truffaut e à Nouvelle Vague, em *A hora da partida* (*Ni nali jidian?*, 2001)⁷.

A infância do cineasta foi marcada pela ida aos cinemas com os avós cinéfilos, em sua cidade natal, Kuching, na Malásia. Na época, ele frequentava basicamente dois cinemas, O Capital, propriedade da Shaw Brothers⁸, e o Audium, que exibia vários tipos de filmes, entre eles *Dragon Gate Inn*, de King Hu, a que Ming-liang assistiu pela primeira vez aos onze anos. Quando era garoto, o cineasta fingia ser um herói de artes marciais e chegava a orquestrar batalhas com seu irmão mais novo: “Os filmes de King Hu tiveram grande impacto para mim, mas de maneira que tudo parecia um sonho” (MING-LIANG *apud* BERRY, 2005, p.367)⁹.

No entanto, *Adeus, Dragon Inn* não se resume a uma homenagem nostálgica aos antigos filmes chineses de artes marciais ou ao cinema do passado. Sobre a influência da tradição chinesa no seu trabalho, Tsai Ming-liang (*apud*: REHM, 1999, p. 79) chegou a afirmar:

Para mim, tradição significa todos os pequenos detalhes da vida diária. Nunca fiz um estudo sério da filosofia ou das idéias chinesas tradicionais. Mas vi espetáculos, escutei músicas, li romances, e por aí vai. São todas as coisas chinesas tradicionais que aprendi por meio da vida diária, portanto não posso dizer com clareza que escola chinesa de pensamento em particular me influenciou¹⁰.

Tsai Ming-liang (*apud*: BERRY, 2005, p. 385) também evita o posicionamento como cineasta nostálgico, como se fosse alguém que vive no presente aquilo que permanece apenas no passado: “Algumas pessoas pensam que estou ficando nostálgico, mas meu argumento é, ‘Isto é simplesmente como minha vida é’ [...]. Para muitas pessoas, tais coisas representam o passado, mas para mim elas são o dia a dia”¹¹.

Para Ming-liang, o passado não é um antigo presente. O presente coexiste com o passado contemporâneo a ele. Não se trata, portanto, de uma memória atrelada a uma identidade, mas sim de acumulações de lembranças que se tornam

experiências transmutadoras, naquilo que se potencializa como acontecimento no cotidiano e que aponta para a criação e a invenção e não para o mero resgate de um passado. São reminiscências eróticas¹², pois são sempre mergulho no passado puro, que surge em si mesmo como

personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis estranhamente ativos, radiativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado (DELEUZE, 1990, p.138).

O cinema-fantasma

Em *Adeus, Dragon Inn*, o Cinema Fuhe é o espaço alucinatório por excelência. No plano-sequência em que se apresenta pela primeira vez a fachada do cinema, vemos e ouvimos a chuva torrencial cair do lado de fora, enquanto um gato preto passa. Ao longe, ouvimos o som dos passos de um rapaz que chega ao lugar, mas não encontra ninguém para atendê-lo.

A cena seguinte situa-se na ponta do corredor do cinema, em que, no plano de fundo, vemos o rapaz perdido e, em primeiro plano, uma mulher – que depois, reconhecemos como a bilheteira – em frente à pia de um banheiro, com a porta aberta. O rapaz percorre o corredor, abre a porta da sala de cinema e entra. Apesar de não ver o rapaz entrando na sala, a bilheteira consegue escutar o barulho da porta se fechando. Ela para e olha para o espelho. Nesse plano-sequência, Tsai Ming-liang apresenta dois personagens distintos, de mundos diferentes, como temporalidades que coexistem, embora não se encontrem.

Convém sublinhar a importância do uso da profundidade de campo, como desencadeador dessa imagem-tempo direta em que a memória se faz presente, já que temos num só plano a bilheteira que cuida do cinema e o japonês –

personagem misterioso, fantasmático, o qual, ao longo do filme, cruza com outros visitantes-fantasmas que habitam o cinema: “Seria menos uma função de realidade que uma função de memorização, de temporalização: não exatamente uma lembrança, mas ‘um convite a se lembrar...’” (DELEUZE, 1990, p. 134).

No cinema de *Adeus, Dragon Inn*, o mesmo acontecimento, a última sessão de cinema, abarca mundos diferentes, que englobam tempos distintos. Há, pelo menos, dois mundos do passado – o dos atores Miao Tien e Shih Jun, que assistem ao filme de que eles mesmos participaram; e o do rapaz japonês da sequência anterior, que cruza com outros personagens-fantasmas que habitam o cinema – e dois do presente, o da bilheteira e o do projetorista.

Tsai Ming-liang não recorre ao *flashback*, mas dispõe num mesmo espaço tais lençóis de tempo, em planos-sequência fixos, sem a presença de diálogos (com exceção apenas de duas cenas breves), em que o som ambiente se soma à composição rigorosa de cada enquadramento. Cada um desses mundos compõe essa imagem-sonho, pois potencializam estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos: “No entanto, no plano virtual os desvios coexistem em circuitos distintos, e a imagem-sonho as pode reunir num único jogo de atualizações anamórficas, tornando indiscerníveis o real e o imaginário” (PELBART, 1998, p. 16).

A inocência do gesto: sensorialidade no olhar e na perambulação

Nos corredores, banheiros e até mesmo na sala de exibição – agora praticamente vazia –, o antigo cinema (em ruínas, repleto de goteiras, com paredes sujas) é o lugar de trânsito dos personagens, que coexistem num mesmo espaço, embora não se encontrem de maneira efetiva. Em três cenas, o contato físico não se estabelece, apenas troca de olhares. O gesto intensifica ainda mais a solidão dos personagens, sem desembocar numa tristeza, mas traduzindo-se em momentos cômicos. Como se cada personagem vivesse num constante estado de pré-sociabilidade.

Na primeira cena, o japonês tenta encostar um cigarro no pescoço do ator Shih Jun, mas sua vontade se desfaz, quando alguém, sentado atrás, encosta os pés na poltrona da frente e, em seguida, outro personagem senta ao seu lado, causando-lhe desconforto. Na segunda, o japonês tenta novamente um contato corporal com Shih Jun, desta vez mais próximo e sentado ao lado dele, mas seu olhar não é correspondido, pois Jun está concentrado, assistindo ao filme. O ator só olha para o japonês, quando este sai. Na terceira, o japonês urina, no banheiro, ao lado de dois homens, enquanto outro lava as mãos na pia. Um quinto homem entra e leva uma carteira de cigarros que tinha esquecido ali.

Asugestão às práticas homossexuais não transparece como fruto da tomada de consciência dessas subjetividades em trânsito, tampouco serve de instrumento para a afirmação de uma identidade. Não há qualquer desenvolvimento psicológico dos personagens em *Adeus, Dragon Inn*, mas sim a recusa de tal artifício: “Meus filmes não são sobre famílias disfuncionais e não são sobre *gays*, são sobre seres humanos e as dificuldades de ser humano. São sobre a dor de não ser capaz de controlar seu corpo, suas emoções, e seu destino” (MING-LIANG, *apud*: BERRY, 2005, p. 385)¹³.

Na tentativa de qualquer contato físico, os personagens permanecem à deriva, protagonizando situações absurdas e cômicas, em deslocamentos pelo espaço que são, antes de tudo, desejos. É o caso da bilheteira-faxineira coxa¹⁴, que percorre longos corredores, subindo e descendo escadas para chegar até a cabine do projetorista e entregar-lhe um pão doce (*shoutao*, em mandarim), que acabara de esquentar. Despida de qualquer interioridade psicológica, a personagem olha, durante muito tempo, para os espaços vazios e não se caracteriza por outro afeto a não ser a procura pelo outro, no caso, o projetorista, que nunca está ao seu alcance. Se antes o japonês era movido pelo desejo de trocar olhares com outros personagens, a faxineira mantém seu olhar perdido no vazio, pois simplesmente não há alguém do seu lado para compartilhar. Ela encena um jogo com a ausência do outro, como argumenta Roland Barthes (2003, p. 39), ao refletir sobre o *pothos*

(o desejo do ser ausente): “A ausência torna-se uma prática ativa, um atarefamento (que me impede de fazer qualquer outra coisa)”.

Ausente na maior parte da narrativa, o projecionista – interpretado por Lee Kang-Sheng – só aparece nas últimas cenas de *Adeus, Dragon Inn*, exatamente após o fim da exibição no cinema, quando precisa rebobinar a película, na cabine de projeção. Antes de ir embora, ele abre a porta da bilheteria e leva a panela que guardava o pão. Escondida na entrada do cinema, a bilheteira observa de longe a partida do projecionista, em sua moto. Em seguida, ela sai do cinema, com seu guarda-chuva vermelho, como se caminhasse para casa e esquecesse daquele que a esqueceu, desde o princípio: “Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. [...] O amante que não esquece algumas vezes morre por excesso, cansaço e tensão de memória” (BARTHES, 2003, p. 37).

Além do esquecimento que dilui a memória, a singularidade da filmografia de Ming-liang reside no esvaziamento subjetivo dos personagens, sempre em interação com o ambiente, reagindo como se fossem animais às sensações que os espaços proporcionam e à ausência/presença do outro. Há uma inocência no gesto de perambular, nos ritmos de cada personagem, naquilo que cada corpo pode ou é capaz¹⁵.

A coreografia gestual que mais interessa a Tsai Ming-liang (*apud*: REHM, 1999, p. 103) é aquela que se efetiva em momentos de solidão: “É por isso que gosto muito de filmar corpos em situações solitárias, porque acho que o corpo de uma pessoa apenas pertence a ela quando está sozinha”¹⁶. Ao dotar a diegese do filme de uma sensorialidade particular, Tsai Mingliang cria um cinema de imersão, como mundo especial a ser descoberto com atenção pelo espectador ou como espaço de revelações físicas e sensuais:

O corpo torna-se menos uma superfície que um lugar onde a ficção, as fantasias e o desejo são mobilizados. Um lugar

implica um espaço; o que resiste é lançar a ele um olhar próximo, para examinar sua capacidade, por aceitar ou rejeitar o que perturba ou satisfaz (JOYARD, 1999, p. 71)¹⁷.

A recorrência do signo: corpos e cotidiano

Em *Adeus, Dragon Inn*, os corpos estão entretidos com pequenas ações cotidianas: bebem chá, alimentam-se, mastigam, fumam, urinam, caminham. Tudo o que diz respeito ao corpo, sua contingência e imponderabilidade, ganha importância, como “sede da vida, organismo capaz dos mais variados movimentos e de uma infinidade de trocas com o meio circundante” (KEHL, 2004, p. 9).

A atenção dada às ações banais cotidianas é recorrente nos filmes de Tsai Ming-liang. Longe de cair na perigosa repetição do mesmo, *Adeus, Dragon Inn* reinventa ou recria duas imagens-signos, de longas-metragens anteriores do cineasta. Postas em comparação, é evidente a diferença entre elas, principalmente pelos espaços em que se situam e pelas sensações que evocam.

A primeira imagem-signo é o *Ta-tung*, uma espécie de panela verde, que é o utensílio de cozinha mais usado em Taiwan. Em *A hora da partida*, o objeto encontra-se em cima de uma mesa de jantar, em que o pai – interpretado por Miao Tien – encontra-se sentado, dentro de uma casa de família. Em *Adeus, Dragon Inn*, o *Ta-tung* é usado para esquentar o pão doce, guardado pela bilheteira, dentro de sua própria cabine.

A segunda imagem-signo é a mulher que mastiga sementes. Em *Viva o amor* (*Aiqing wansui*, 1994), a mulher é a protagonista e está em pé, dentro de um apartamento vazio. Sozinha no espaço, o barulho que ela faz ao mastigar não é percebido. Em *Adeus, Dragon Inn*, ela é uma personagem secundária e está sentada em uma das poltronas da sala de exibição do cinema. O barulho mecânico, insistentemente produzido por ela ao mastigar, assusta e incomoda o japonês, que decide sair da sala.

A memória gestual

Ao reinventar tais imagens-signos, a memória que os filmes de Tsai Ming-liang carregam não repousa sobre marcas. São como gestos que apagam rastros ou traços de identidade, abrindo fendas nestas imagens que se repetem. A memória se afirma como gesto, em que talvez a metáfora do labirinto seja a mais adequada para dar conta desse pensamento sensorial. Em uma das cenas mais marcantes de *Adeus, Dragon Inn*, o japonês percorre o interior do porão do Cinema Fuhe, repleto de caixas entulhadas e corredores estreitos, entradas e vias, em que circulam os transeuntes, numa espécie de vagar sem rumo:

O labirinto, para além do mito do minotauro, sempre foi um símbolo ambíguo, pois representa o caminho inexorável para a morte, mas também aponta para a perspectiva de renascimento no útero da terra, enfim, um lugar de decomposição, mas também de renovação (FEITOSA, *apud*: LINS, 2002, p. 53-54).

Se a memória é sempre entendida como uma vontade de recuperar a ordem no meio da confusão, o cinema de Tsai Ming-liang potencializa a coragem de não querer escapar do labirinto de suas imagens-signos. O cineasta cumpre o ofício de artesão da imagem, daquele que inventa por necessidade o novo, porque perfaz a diferença na repetição.

Referências bibliográficas

Atalanta Filmes – www.atalantafilmes.pt/adeusdragoninn.

BERRY, Chris & LU, Feii (org.). *Island on the edge: Taiwan New Cinema and after*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

BERRY, Michael. *Speaking in images: interviews with contemporary Chinese filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FEITOSA, Charles. "Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche". In: LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro-Fortaleza: Relume Dumará-Secult, 2002, p. 49-66.

HU, Brian. "Goodbye city, goodbye cinema: nostalgia in Tsai Ming-liang's the skywalk is gone". Disponível no *site Senses of cinema* – http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/skywalk_is_gone.html

KEIL, Ivete & TIBURI, Marcia (org.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

LINS, Daniel. "Esquecer não é crime". In: LINS, Daniel et alii (org.). *Nietzsche e Deleuze: intensidade e paixão*. Rio de Janeiro-Fortaleza Relume Dumará-Secult, 2000, p. 45-61.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REHM, Jean-Pierre et alii. *Tsai Ming-liang*. Paris: Dis Voir, 1999.

REYNAUD, Bérénice. *Nouvelles chinas, nouveaux cinémas*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999.

YEH, Emilie Yueh-yu & DAVIS, Darrel William. *Taiwan film directors: a treasure island*. New York: Columbia University Press, 2005.

-
1. Pesquisa realizada com apoio financeiro da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap).
 2. Nascido em 1957 na Malásia, Tsai Ming-liang mudou-se para Taiwan em 1977, graduando-se em Cinema e Teatro em 1981, na Chinese Culture University. Antes de realizar longas-metragens, escreveu peças de teatro e roteiros para TV. Realizou até o momento oito longas-metragens, entre eles, *Rebeldes do rei néon* (1992), *O rio* (1997), *Adeus, Dragon Inn* (2003) e *O sabor da melancia* (2005).
 3. Nos filmes de Tsai Ming-liang – especialmente de *Rebeldes do rei néon* (1992) a *A hora da partida* (2001) –, é comum encontrar o trio de atores Lee Kang-Sheng (Hsiao Kang), Miao Tien e Lu Yi-ching, nos respectivos papéis do filho, do pai e da mãe de uma família de Taipei.

4. No original: "During the creative process I am also often forced to confront this problem. Do I want to maintain continuity or not? The approach I often end up taking is a discontinuous one. At the same time, however, I often cannot avoid a certain level of continuity that ties things together" [a tradução deste e dos demais trechos é da autora].
5. Usado como uma das locações do longa-metragem de Tsai Ming-liang, *A hora da partida* (2001), o Cinema Fuhe parou de funcionar três meses após a finalização do filme. Ao saber da notícia, Ming-liang realizou a pré-estreia de seu filme no cinema, que geralmente ficava esvaziado e tornara-se ponto de encontro de homossexuais. Antes de o prédio ficar completamente desativado, Tsai Ming-liang alugou o espaço para filmar *Adeus, Dragon Inn*, também como pretexto para voltar a trabalhar com o ator Miao Tien, que, nos filmes de Ming-liang, costumava interpretar o personagem do pai – falecido em *A hora da partida*. Miao Tien também trabalhou no elenco de *Dragon Gate Inn*, de King Hu.
6. O cineasta chinês King Hu (1931-1997) realizou *Dragon Gate Inn*, com ajuda do governo taiwanês, que abria as portas para a realização de produções cinematográficas de Hong Kong. O cineasta se beneficiou de tais vantagens para filmar, também em Taiwan, *A touch of zen* (1971) e um dos episódios de *Four moods* (1970). King Hu ainda retornou no começo da década de 1980 e realizou mais três filmes, entre eles *All the king's men*, de 1983.
7. Sobre as homenagens nos filmes de Tsai Ming-liang, confira a entrevista do cineasta concedida a Michael Berry (2005, p. 362-397) e o artigo Brian Hu..
8. Fundada em 1924, a Shaw Brothers é considerada a maior companhia ou estúdio cinematográfico de produção de filmes de Hong Kong.
9. No original: "So those King Hu films had a great impact on me, but in a way it all feels like a dream".
10. No original: "For me, tradition means all the little details of everyday life. I've never made a serious study of traditional Chinese philosophy or ideas. But I've seen plays, listened to music, read novels, and so on. Those are all traditional Chinese things which I've learnt about everyday life, so I can't say at all clearly which Chinese school of thought in particular has influenced me".
11. No original: "Some people think I'm getting nostalgic, but my argument is, 'This is simply how my life is.' [...] For many people those things represent the old, but for me they are the everyday".
12. Sobre a memória erótica, Gilles Deleuze (1988, p. 150) se reporta ao romance *Em busca do tempo perdido*, do escritor francês Marcel Proust, em que a reminiscência retoma a cidade de Combray num esplendor jamais vivido: "É sempre Eros quem faz penetrar neste passado puro e si, nesta repetição virginal, Mnemósina. Ele é o companheiro, o noivo de Mnemósina".
13. No original: "My films are not about dysfunctional family and they are not about gays, they are about human beings and the difficulties of being human. They are about the pain of not being able to control your body, your emotions, and your fate".
14. A personagem é uma referência ao faxineiro coxo do Audium, o cinema que Tsai Ming-liang mais frequentava quando criança (cf. entrevista com o cineasta, no *site* da distribuidora portuguesa Atalanta Filmes).
15. Cabe ressaltar a atenção que a direção de Tsai Ming-liang dá ao som dos passos dos personagens em deslocamento pelos espaços.
16. No original: "That's why I like filming bodies in these solitary situations so much, because I think that a person's body only really belongs to them when they are alone".
17. No original: "The body becomes less a mere surface than a place where fiction, fantasies and desire are deployed. A place implies a space; what remains is to get a close look at it, to examine its capacity for accepting or rejecting that which troubles it, or satisfies it".

Noite vazia em uma certa São Paulo¹

Marta Nehring (USP)

O filme

A trama pode ser resumida em poucas linhas: dois amigos saem à procura de companhia feminina que lhes dê o “algo mais” que falta em suas vidas. Perambulam por bares, boates e um restaurante, até encontrarem duas prostitutas, com as quais passarão a noite na *garçonnière*² de um dos protagonistas. O balanço da noitada aponta para uma impossível completude existencial.

Noite vazia compõe-se de quatro partes. A primeira, estabelece a abordagem da instância narradora, ao apresentar os créditos em meio a imagens de estátuas em degenerescência. Na segunda, são apresentados o espaço (a cidade moderna) e as personagens (Mário Benvenuti é Luís; Gabriele Tinti é Nelson; Odete Lara é Cristina e Norma Bengell é Mara). Na terceira parte, ambientada na *garçonnière* de Luís, os elementos são postos a interagir; na quarta, dá-se o desfecho, que introduz novo recomeço.

O tempo consagrou *Noite vazia* como um grande filme, o que já fora apontado por parte da crítica na época de seu lançamento³.

Uma determinada São Paulo

A apresentação dos créditos, acompanhada de uma música inquietante e permeada pela presença de estatuária rota sobre fundo negro, dura cerca de três minutos. Um breve instante de tela preta, com a mesma trilha, e a imagem seguinte entra em corte seco: à esquerda, destaca-se o edifício Altino Arantes (também conhecido como “prédio do Banespa”), janelas acesas, contrastando com um céu que ainda guarda o último clarão da tarde; à direita, vê-se a massa indistinta dos edifícios iluminados. O plano de localização, em enquadramento frontal, é visto a partir de um carro em movimento que segue o fluxo do trânsito em direção ao centro da cidade. Anoitece. Nos dois sentidos da avenida, os faróis e lanternas dos carros compõem uma artéria em mão dupla, flanqueada pelos postes de luz. O fundo negro, sobre o qual surgiram as máscaras da abertura, revelou-se uma cidade. Em breve, as estatuárias ganharão vida por meio das personagens.

O plano de localização dá início a uma sequência de apresentação da cidade, que dura cerca de um minuto e meio: são 26 tomadas noturnas de prédios, do trânsito nas avenidas, de luzes acesas vistas através das paredes de vidro e por detrás de cortinas, de fragmentos de reclames luminosos e placas de lojas, de objetos da *op art*. Há planos fixos, *travellings* e tomadas em *contre-plongée*. Vemos os postes de luz característicos de São Paulo; a fiação do trólebus; a entrada da galeria Prestes Maia; a lateral do Anhangabaú. Passantes cruzam à frente da câmera, seus vultos recortados na contraluz. O enquadramento escolhe as fachadas de arquitetura contemporânea (paredes envidraçadas, edifícios altos, luzes “frias”), nelas valoriza a regularidade geométrica (filas de luzes, filas e quadriculados de janelas), recorta anúncios luminosos e logotipos em composições no estilo da arte concreta – nem sempre é possível distinguir a *op art* dos luminosos. Por fim, a câmera enquadra um carro cujos faróis acesos capturam o olhar.

Vale observar que as tomadas em enquadramentos não convencionais – da Prestes Mais não vemos a fachada, do Anhangabaú não vemos o Teatro

Municipal – só possibilitam que São Paulo seja reconhecida por aqueles que usufruem de alguma intimidade com seus espaços. Caso contrário, o plano aberto com a vista do centro iluminado introduz a presença de alguma metrópole não especificada, e, ao proceder assim, aproxima a experiência do filme com a vivência na metrópole de forma geral. O conjunto de planos caracteriza um padrão urbano: cidade com muitos carros e ônibus, mas poucos transeuntes; moderna e cosmopolita, dada a arquitetura dos edifícios e a presença da arte; dinâmica, na qual o trânsito é intenso e nos prédios de escritórios trabalha-se até tarde; próspera, com seus reclames e luminosos e galerias com escada rolante (mais adiante haverá outra, no edifício Zarvos⁴).

A presença de planos abertos e fechados da paisagem do Centro combina dois motivos retóricos da pintura: a vista e o detalhe, que juntos compõem o que Maurizia Natali (1996, p. 18) denomina de *pathos* da paisagem no cinema. Do todo ao fragmento, da contemplação dos planos fixos ao olhar em movimento, do objeto às gentes, a sequência compõe um poema visual da cidade e ganha, assim, outra dimensão. Estabelece não bem um espaço urbano, mas um *ambiente* de modernidade: música e imagens se unem para compor um *poemacidade*⁵. A modernidade da metrópole se exprime na linguagem moderna do filme.

Abre-se aqui um duplo jogo: a representação de São Paulo, em *Noite vazia*, vai de par com um aspecto da obra de Walter Hugo Khouri criticado à época, entendido como pendor por privilegiar narrativas desvinculadas da problemática nacional. O caráter genérico de metrópole é reforçado por planos que trabalham com alguns clichês da cidade americanizada: os edifícios altos filmados em *contre-plongée*, os equipamentos urbanos de “ponta”, a profusão de luzes, o tráfego intenso de carros.

As tomadas do trânsito nas avenidas reaparecem, ao longo do filme, como transição de uma sequência narrativa para outra, quando há elipse de tempo e de espaço. O emprego deste “refrão” reitera, no caso, o deslocamento pela cidade. Em *Noite vazia*, a montagem alterna procedimentos da narração clássica

com recursos do cinema moderno. Conforme observou Pucci (1998, p. 37), as inovações revelam um Khouri sintonizado com o que ocorria no mundo, recorrendo a estratégias do cinema autoral praticado na Europa – ou o que este absorvera do cinema japonês. A mescla estilística entre procedimentos clássicos e modernos é uma característica importante da obra, não apenas na composição das imagens, mas sobretudo na sua relação com a trama⁶.

A recriação do espaço supõe um olhar que recorta o meio à volta de acordo com suas possibilidades perceptivas. Haverá algum indício de qual seja esse ponto de vista em *Noite vazia*? A sequência descrita adota a perspectiva daqueles que se locomovem de carro e frequentam exposições de arte. Neste início do filme, o que se vê é a forma como essa instância narradora capta imagens e as reorganiza para transmitir tal experiência, que vem impregnada de uma carga emocional enfatizada pela trilha.

Em nome do pai, do filho e do carro

A sequência seguinte ao poemacidade começa com um plano fixo entrando em corte seco, fechado num par de faróis de carro. A trilha é substituída por uma forte buzina. Corte para o plano médio de um menino, cabelos bem penteados e pinta de rico, imitando com os lábios o ruído de motor. A seguir, vemos seus pés, calçados de sapatos de verniz novos, meias esticadas, apertando os pedais. Os faróis piscam. O menino brinca de “dirigir”.

A cena é revelada por um plano aberto da entrada de uma mansão de arquitetura moderna, com dois carros estacionados sob a *porte cochère*. Luís, o pai, surge pela porta de entrada, acena com um tchau para a mãe, que sai na soleira e ali permanecerá ao longo da cena. O pai entra no carro, começa um diálogo entre ele e o menino:

Pai: *Agora chega, filhinho, papai está com pressa.*

Filho: *Deixa eu dar a partida?*

Pai: *Deixo, sim.*

No mesmo enquadramento com o qual vimos de início os pés do filho nos pedais do carro, vemos o pé do menino sobre o pé do pai, empurrando o acelerador. Sapato de verniz do filho sobre sapato de verniz do pai. O motor “ruge”. Em plano e contra-plano o filho sorri, entre orgulhoso e cúmplice, o pai retribui, enternecido. O jogo entre o enquadramento fechado nos pés e os rostos, em plano médio, acentua a equivalência entre os sorrisos e o gesto de acelerar.

Nessa que pode ser considerada uma das passagens de maior força sintético no filme – a imagem dos pés do filho sobre os pés do pai, à maneira daquela brincadeira na qual os adultos conduzem as crianças pequenas com os pés apoiados sobre os seus, Khouri pontua o ciclo das gerações: semelhantes os figurinos do pai e do filho (a calça curta do menino, as calças compridas do pai). Pontua, ao mesmo tempo, a repetição implicada em toda tradição, no “seguir os mesmos passos”, contida no plano mais paradigmático, os pés acelerando juntos o pedal.

A cena tem mais implicações: sinaliza a aprendizagem de um gesto associado à reprodução de um *status* social: a posse do carro. Sinal de masculinidade e de um meio de apropriação do espaço urbano, pois, assim como a instância narradora da sequência inicial, Luís e seu filho pertencem ao grupo cujos trajetos pela cidade são feitos em automóvel particular. Algo permanece de geração para geração: nem tudo é progresso, tempo linear em direção ao futuro, na cidade moderna também se faz presente o tempo cíclico de uma repetição atualizada a cada geração. Nas imagens da cidade, a modernidade, na cena do filho, a tradição.

De carro pela cidade

Em corte seco, passamos para um plano fechado no rádio do carro, uma mão masculina gira o botão de sintonia e a música do Zimbo Trio preenche a cena, agora em tom festivo. Seguem-se planos por meio dos quais vemos o carro acompanhando o fluxo do trânsito. São Paulo ressurge em *travellings* laterais, correspondentes ao olhar do motorista, que retomam os enquadramentos e o estilo de edição da sequência de apresentação da cidade. Aqui se estabelece a contiguidade (ou ambiguidade) entre a instância narradora e o olhar de Luís. A diferença é que a música agora pertence claramente à diegese, é quase dançante, distinta do clima inquietante do início. Nestes *travellings*, a trilha é o diferencial entre o ponto de vista da instância narradora e da personagem, mudando o estatuto dos planos (a narração antes introduzira a dúvida; o protagonista afirma o desejo do gozo). A contiguidade traz mais implicações: Luís é o homem rico cujos desígnios conduzirão o desenrolar da ação, isto é, um homem da classe dominante. A instância narradora, ao confundir seu ponto de vista com o dele, está, na própria linguagem cinematográfica, aderindo ao ponto de vista da elite.

Luís encontra Nelson, com quem percorrerá a noite. Os dois, no carro, conversam. O assunto gira em torno dos possíveis programas. Nelson argumenta que é sempre o mesmo tédio, além do que, no dia seguinte, estará exausto no emprego. A preocupação de Nelson, o amigo pobre, com seu trabalho, será retomada no final do filme. Luís o convence a saírem juntos. Ao longo do filme será clara a supremacia do seu desejo sobre as outras personagens: é o proprietário do carro e quem paga todos os programas (bebidas, comida e mulheres).

A presença da tradição e do poder ligados à posse do dinheiro se fazem notar por mais elementos. Em *Noite vazia*, só os ricos têm sobrenome. Quanto à posse do dinheiro, a fala do personagem Eurico Mendes, que Luís e Nelson encontram em sua noitada pelos bares, não deixa dúvidas: “o pai de Luís é rico e a mulher dele – tutu que não acaba mais”.

A noite e seus lugares

Em que momento da trama começou a perambulação pela noite? Vimos como ela foi sendo preparada desde o início: nos *travellings* da apresentação da cidade, na saída de Luís, no encontro com Nelson. É aos doze minutos do filme, contudo, que começa a série de lugares por onde passarão os dois homens em busca de uma diversão “diferente”. Os amigos percorrerão ao todo quatro estabelecimentos, numa ordenação que corresponde ao alinhamento geométrico das janelas iluminadas, no início do filme: o bar no estilo *lounge*, a boate onde os jovens dançam ao som do rock dos *The Rebels*; a boate chique, onde toca um conjunto de jazz e, por fim, o restaurante japonês, local do encontro com as mulheres que os acompanharão na noitada que se desenrolará na *garçonnière*.

A diversidade dos locais por onde os protagonistas circulam indica, pela variedade de gêneros musicais e de estilos, uma cidade cosmopolita. A representação das grandes metrópoles contemporâneas inclui sua parcela de fascínio pela noção de uma atividade urbana frenética, que percorre as 24 horas do dia. Não vemos, contudo, as fachadas dos estabelecimentos, haverá apenas um plano fechado no néon do restaurante japonês: os lugares carecem do referencial externo da rua. Encontram-se desconectados da cidade entorno, ainda que, nos planos de passagens, tenhamos indicações de que a perambulação acontece no centro e é feita de carro.

Khouri não endossa o compromisso dos jovens cineastas dos anos 1960, como Person e Sganzerla, de incorporar à linguagem dos filmes as dificuldades de rodar em locações reais. Em *Noite vazia*, vamos encontrar planos “falseados”, cenários e fundos pintados. Por outro lado, a ausência de referenciais externos tem a ver com espaços de uso restrito. A vida noturna pertence a um “outro-lado”, geograficamente abstrato em relação à cidade; não pertence às ruas, sua localização está restrita a iniciados.

Na garçonnière

A perambulação termina no momento em que os homens encontram Mara e Cristina. A trama passa a se desenrolar num espaço interno fixo e a montagem acentua, por seu compasso lento, a noção verbalizada, pelas personagens, das horas que “não passam”, em meio ao tédio de diversões que não divertem. O encontro entre os dois amigos e as prostitutas diz respeito a uma situação que cabe na representação da vida na metrópole: para o crítico Philippe Simay (2005, p. 266-268), “não é por coincidência que os mais belos filmes sobre prostituição também sejam os que melhor falam da cidade, a um ponto tal que ambos parecem às vezes se fundirem”⁷.

Para T. J. Clark (2004, p. 158), a questão apresenta outras nuances: a cortesã era considerada uma representante essencial da modernidade nos idos do século XIX, na época do alvorecer das grandes cidades. Não que a prostituição seja uma invenção moderna, mas a representação da função social da prostituta passou a indicar que o “dinheiro estava refazendo o mundo em sua totalidade”. A prostituição era a marca mais profunda desses “novos tempos” porque incidia sobre um aspecto da vida pessoal, a sexualidade. Conforme aponta Clark, porque os corpos se converteram naquilo que em geral não são – nesse caso, em dinheiro – prostituição e luta de classes estão ligadas. É um tema delicado para a sociedade burguesa, não apenas porque nela dinheiro e sexualidade estão misturados, “gerando o sentimento incômodo de que algo na natureza do capitalismo está em jogo, ou no mínimo não foi encoberto adequadamente”, mas também porque por meio dela o dinheiro perde sua dignidade.

A questão não é a presença em si da prostituição, posto que é um motivo recorrente na representação da vida na metrópole, mas o como isto se faz. Em *Noite vazia*, a puta é uma cortesã e a exibição de seu corpo se dá dentro da convenção do nu artístico, numa luz fluida cujo claro-escuro destaca as formas femininas e o drapeado dos lençóis. A plasticidade do nu artístico se contrapõe

às máscaras da abertura – que denotam a situação interior das personagens configurando uma crítica por parte da instância narradora.

Vale observar que, na época, a nudez que escandalizou foi a de Norma Bengell, em *Os cafajestes*: o corpo nu, seios e genitais à mostra, contorcido de humilhação e desespero, sujo de areia e de lágrimas – exposição brutal para a qual não havia discurso compensatório na diegese a oferecer alguma ponderação ou reflexão moralizante: apenas a gargalhada dos homens no carro, que fazia voltas ao seu redor, e o clique obsceno da máquina fotográfica; num plano de longa duração e corte sem continuidade, que no cinema moderno equivalem ao nu artístico.

Em *Noite vazia*, há um moralismo pudico, nada mais convencional do que o amor com prostitutas. O capital substituiu os valores humanistas – essa é a grande crise que imprime ao filme seu caráter “universal”. Não era um problema, de modo algum restrito, ao Brasil, ainda que encontrasse, em São Paulo, uma locação adequada. O conteúdo simbólico que o capital imprime na trama tem por lastro o papel-moeda como motivo recorrente. As notas de dinheiro apareceram na cena do restaurante japonês, são contadas e recontadas por Luís ao longo do filme, são “projetadas” e, por fim, pontuam o desfecho da narrativa.

Em vista da sociedade retratada, a presença das notas levanta uma indagação quanto às origens da riqueza de Luís. Trata-se de um herdeiro. Não temos nenhuma indicação, na diegese, de que trabalhe. A seu respeito só se diz que “sabe viver a vida”. O que é, então, de uma narrativa centrada numa grande metrópole (território do capital), fundamentada numa visão pessimista da vontade, cujo fio condutor é um herdeiro que não trabalha? Há de dizer respeito a algo que não está na crise do humanismo que subjaz ao dado “universal” do filme, mas a algum dado específico da nossa sociabilidade.

Em que pese o intuito de mimetizar uma visão idealizada do moderno, e a crise do sujeito na modernidade face ao poder absoluto do dinheiro (o que

dizem os rostos dos atores?), a opção realista fez Khouri colocar na fatura do filme algo que nos é próprio. Há algo exagerado no personagem Luís, que transcende a questão existencial e diz respeito a um tipo muito paulistano de violência de classe. Não cabe indagar se a mimese foi consciente: a obra comporta algo que escapa à vontade do autor.

O fim é o princípio

Amanhece na *garçonnière* em planos fixos da massa escura de prédios contrastados a um céu que se ilumina. Sobe um som de carros passando (que não vemos), que logo é encoberto pela trilha inquietante, que retoma o início do filme. Essas imagens de prédios apresentam composições de volumes: há uma imobilidade nelas que não se dilui com a presença crescente da luz do dia. A cidade que amanhece é resistente e sólida em suas formas geométricas. A densidade dos materiais seria reveladora do peso de uma tradição? À cidade de janelas, transparências e luzes sucedeu a cidade de edifícios bem construídos e conservados. A modernidade vista na noite seria um estado de espírito, uma atmosfera?

Finda a orgia, o carro de Luís circula por avenidas do centro novo. A São Paulo que amanhece, em *Noite vazia*, lembra, na sua sólida sobriedade, as imagens matinais de *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kémeny. Ele estaciona diante de uma banca de flores (quem conhece São Paulo sabe que é o Largo do Arouche).

Cris: *Será que ele foi comprar flores pra gente?*

Nelson: *As flores são pra mulher dele.*

O diálogo confirma o que se antevira: o caráter quase anedótico do comportamento de Luís. Após a farra, o esposo infiel leva flores para a mulher à qual o amigo pobre e companheiro de noitadas, aliás, nunca foi apresentado. Na cidade em questão, o sexo no casamento da elite não diverte, produz herdeiros. A vida do lar não se mistura com a vida noturna (ao menos para a mulher em idade fértil), são instâncias separadas por aquilo que os jovens contestatários da época denominavam de *dupla moral burguesa*. A dicotomia mãe/puta, tão bem assimilada à trama, diz muito sobre o teor da modernidade em foco.

As mulheres são deixadas na praça Roosevelt. Ao longe se destaca o Edifício Itália, em construção. Na focalização, correspondente ao olhar de Nelson dentro do carro, vemos as moças diminuírem à medida que os homens se afastam. No caminho de volta, enquanto os amigos conversam, se alternam *travellings* laterais da avenida Nove de Julho, ora na posição do olhar de Luís, ora com focalização no olhar de Nelson. O final do filme retoma seu início, reforçando a concepção de tempo cíclico: no começo, os dois amigos conversavam num plano frontal, agora os vemos de costas. O carro penetra no túnel sob a avenida Paulista (em simetria, saiu de um túnel quando estavam a caminho da noitada). As imagens diurnas de São Paulo constituem recorrências do que nos foi apresentado no início. A representação da cidade se faz com imagens assemelhadas, constituindo uma paisagem coesa, em que pese a fragmentação dos planos.

O assunto da conversa de Luís e Nelson é a noitada a vir. Luís está animado, Nelson retruca “eu não vou” e pede ao amigo que o deixe “naquela pracinha”. Luís insiste, Nelson não quer. O diálogo espelha a conversa inicial. Nelson termina por ceder. Não há surpresa: na *garçonnière*, Luís já esclarecera a tônica da sua relação com o amigo: a princípio Nelson nunca quer, mas depois acaba aderindo.

Na praça, Nelson (angustiado?) contempla uma grande paineira. Tocam os acordes graves de um teclado. Nelson olha para cima. Plano da copa, em *contre-plongée*. O derradeiro plano do filme sai em *fade*: um *plan-tableau* da

praça, ao centro a majestosa paineira, embaixo, minúsculo, Nelson caminha. Ao plano de conjunto da cidadela moderna, que abre o filme, responde no final o da praça. A um simbolismo correspondeu outro, fechando, em simetria, a roda das circularidades. De um lado, a cultura; do outro, a natureza. A presença da árvore à qual Nelson quer retornar – que talvez ele contemple à procura de algum sentido para a vida – e a da chuva que caíra durante a noitada, capaz de dar um novo significado às relações, mostram-se, contudo, ineficazes em parar a roda de uma existência que gira por si mesma.

O desenraizamento (não por acaso, essa palavra) do homem na sociedade moderna se contrapõe à representação do elemento natural, que permite vislumbrar, num átimo, a harmonia para sempre perdida. A integração com a natureza, na qual o homem é senhor de si (e não escravo do capital), ficou num tempo da infância ou do passado, numa idade de ouro de localização incerta, num *flashback* da infância perdida, como o vivido por Mara. Na mescla do fascínio pelo moderno com a nostalgia do antigo se revela outra ambiguidade do filme, cujos desdobramentos não se restringem à natureza perdida: afinal, do que é mesmo que se tem saudade? Aqui se problematiza a noção de progresso, segundo a conotação que tinha à época: ao colocar a felicidade num tempo passado, ao qual não se retorna, o filme entra em choque com todos os ideais de mudança revolucionária gestados na passagem para os anos 1960.

Conclusão

Num momento histórico em que a problemática do “nacional” ganhou destaque, qualificar *Noite vazia* como filme subsidiário do cinema estrangeiro implicou numa argumentação que incluiu a crítica à filmagem em estúdios, à artificialidade da luz, à temática “burguesa”, entre outros elementos. Contudo, essas mesmas características, da forma como estão colocadas na narrativa, tornam a obra de Khouri capaz de exprimir um aspecto fundamental da nossa nacionalidade.

Em *Noite vazia*, a representação de São Paulo estabelece a contiguidade entre o ponto de vista da instância narradora e o das pessoas que se locomovem de carro, com algumas implicações: **a)** quem tem carro é Luís, o protagonista rico que conduz a trama, pautando uma relação entre carro, poder e ponto de vista; **b)** é no âmbito das famílias tradicionais que se reproduz o poder econômico – e a sequência de Luís ensinando seu filho a dar a partida do carro é eloquente nesse sentido; **c)** o tratamento da arquitetura e a presença da *op art* caracterizam uma urbanidade moderna e cosmopolita, o que é enfatizado por outros elementos da narrativa; **d)** as ruas da metrópole noturna têm tráfego intenso, mas poucos transeuntes, à luz do dia também se compõem de prédios modernos, debruçados sobre calçadas quase desertas. A representação de São Paulo na chave “universal” da metrópole cosmopolita remete à cidade retratada por Guilherme Gaensly e Theodor Preising: as ruas se tornam um palco edificado ao gosto da elite que nelas desfila.

A abertura do filme apresenta estátuas em degenerescência e induz a uma crítica do dinheiro como mediador das relações, que se exprime ora por um distanciamento irônico, ora por um moralismo redutor. Crítica que cabe numa trama circunscrita ao universo da classe dominante, já que outra é a problemática dos famintos e daqueles que se esvaem em serviços mal remunerados. Para estes, o dinheiro não é um problema, mas uma solução. Contudo, o que dizer de um protagonista (Luís) cujo dinheiro é a mola propulsora do enredo, mas que ele próprio não trabalha?

Nesse sentido, independe se a fonte inspiradora do filme está no cinema japonês, italiano ou sueco: nos anos 1960, no Japão e na Europa, a reconstrução promovida pelo Plano Marshall rendera frutos e as sociedades viviam um enriquecimento ligado ao pleno emprego. Ao tematizar a elite paulistana, Khouri reproduziu algo que conhece por experiência e, assim, o enredo (o desenraizamento do homem na metrópole capitalista), verdadeiro princípio da composição, oriundo dos filmes estrangeiros, adquiriu o tom próprio da cultura local, implicado na verossimilhança realista.

A mimese a que procede, por um lado da forma importada, por outro da realidade a que pertence, plasma um terceiro lado que nos diz respeito. Em *Noite vazia*, a presença do *trabalho* torna-se problemática porque a sua desvalorização, na sociedade brasileira, é herdeira da mentalidade escravista. Colocar o problema da riqueza fora da esfera do trabalho que a gera implicou, do ponto de vista da representação da cidade, evitar o operariado e colocar a relação patrão/empregado de uma forma deslocada, sob a metáfora do comércio sexual. Da riqueza gerada pelas indústrias e pelo comércio da *locomotiva do Brasil* vemos o consumo, mas nas ruas não se vê os trabalhadores que a geram.

Em contraponto ao valor negativo do dinheiro, *Noite vazia* propõe a utopia regressiva de uma Idade de Ouro situada num paraíso perdido entre a infância e a vida em meio à natureza, mas esse saudosismo não se contrapõe ao deslumbramento pela modernidade e seus símbolos. São elementos díspares, porém não antagônicos. Estão juntos porque cimentados pela presença de uma forte tradição, a do poder concentrado nas mãos da elite, revelando como a modernização conservadora permeia a concepção de modernidade do filme, porque vinculada à nossa forma social. A cidade se modernizou nos exteriores, mas a passagem do carro de pai para filho denota que tudo permanece igual.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1964.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

Bernadet, Jean-Claude *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____ e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HALL, Stuart. "O movimento operário na Cidade de São Paulo: 1890-1954". In PORTA, Paulo, org. *História da cidade de São Paulo*, vol. 2. – A cidade no Império –, São Paulo: Paz e Terra, 2004, pp. 259-290.

JOUSSE et PAQUOT, *La ville au cinema*; Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1964). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 24, nº 47, 2004.

MOORE JR., Barrington. *Social Origins of Dictatorship and Democracy*. Harmondsworth: Penguin, 1966.

NATALI, Maurizia. *L'image-paysage: iconologie et cinema*. St. Denis-Paris: PUV, 1996.

PUCCI Jr., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

SIMAY, Philippe. Prostituée. In JOUSSE, Thierry e PAQUOT, Thierry, org. *La Ville au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005, pp. 266-268.

XAVIER, Ismail Norberto. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Depoimento Mauro Alice para T. Borges www.abcine.org.br.

Depoimento Khouri no portal www.fjisp.org.br.

-
1. Este texto é parte da tese de Doutorado, defendida na ECA/USP e desenvolvida como bolsista da FAPESP.
 2. A “garçonnière” é aquele espaço destinado aos encontros amorosos extra-oficiais. Está simbolicamente situado “fora” da vida pública e familiar, mas, ao mesmo tempo, por ser o lugar que sustenta a dupla moral burguesa, de sua existência dependem o casamento e a vida pública do homem “respeitável”.
 3. Paulo Emilio (1988:456), em “Novembro em Brasília”, coloca a recepção de *Noite vazia* ao lado da de *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. *Noite vazia* foi provavelmente o filme mais comentado de Khouri. Em sua defesa saíram os críticos que Glauber Rocha denominava de “idealistas, porém, o próprio Glauber reconhecia o talento de Khouri, ainda que alertasse quanto à vacuidade de um cinema “formalista e universalizante” (Rocha, 2003:101 e 11-118).
 4. O Conjunto Zarvos Foi projetado pelo arquiteto Júlio Neves no que veio a ser o “centro novo” de São Paulo.
 5. Depoimento Mauro Alice no portal da ABC.
 6. depoimento Mauro Alice no portal da abc: “Khouri,tinha conhecido a enxuteza do filme sueco e japonês moderno e que foi amalgamado pelos renovadores do cinema italiano e criou aquele intimismo que era tipicamente japonês no cinema italiano; então diziam que ele copiava o Antonioni, isso não é cópia, é um trânsito entre Brasil, Suécia, Japão, Itália”.
 7. “ce n’est pas un hasard si les plus beaux films sur la prostitution sont aussi ceux qui parlent le mieux de la ville, à tel point que les deux finissent parfois par se confondre”, tradução da autora.

Análise fílmica pela fragmentação de matrizes cronotópicas no filme *Boca de Ouro*

Egle Müller Spinelli (Universidade Anhembi Morumbi)

Este trabalho apresenta uma metodologia que orienta a análise fílmica a partir da segmentação de matrizes significantes, que correspondem a fragmentos do filme que podem ser isolados por apontarem outros contextos cronotópicos, referentes a conteúdos externos que remetem a outro tempo e/ou espaço apresentados no filme. Esta análise será aplicada ao filme *Boca de Ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos.

O termo *matriz significativa* foi designado pelo teórico Roland Barthes, que em seu livro *Sistema da moda* (1979), o define como unidades significativas menores decompostas de um determinado enunciado, que permite a atualização de um sentido ao segmento. Segundo Barthes (1979, p. 38-39), ao fragmentar o texto, é possível torná-lo escrevível. Barthes estabelece dois tipos de texto: o legível, representado pelos textos clássicos de fácil assimilação, e o escrevível, caracterizado por uma infinidade de significados abertos e plurais, difíceis de serem apreendidos em termos de conteúdo, mas que modificam o posicionamento do leitor: este, ao invés de ser um consumidor, passa a ser um produtor de texto. Ao estabelecer as matrizes, não se procura a verdade do texto, mas sim o seu plural. Esse texto plural é comparado por Barthes a uma galáxia de significantes, onde o texto se apresenta como um universo estrelado, um enorme espaço que nos circunda e nos possibilita diversos pontos de vista de determinado fragmento.

O cinema constrói a impressão de realidade a partir da composição temporal e espacial da imagem representada e é este o principal enfoque que será abordado. Assim, a partir da fragmentação de determinadas matrizes no filme selecionado, será realizada uma análise relacionada à estruturação espacial e temporal desse segmento, com o intuito de estabelecer como essas disposições ampliam o significado do que é mostrado no filme, ou seja, quais são os rastros temporais e espaciais presentes em determinadas cenas que estabelecem um diálogo com outros contextos possíveis.

O filme *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, foi escolhido para a aplicação dessa análise por apresentar uma estrutura fílmica que mostra a possibilidade de variações de forma e de conteúdo de um enredo em um mesmo tempo e espaço narrativos. O filme é uma adaptação do texto teatral homônimo escrito por Nelson Rodrigues, em 1959, e conta a história do bicheiro Boca de Ouro, sua ascensão como “homem do crime”, até sua morte. Desse enredo mais amplo, o filme focaliza uma história particular do bicheiro que envolve o casal Leleco e Celeste, e é contada de três maneiras diferentes por Guigui, ex-amante de Boca.

O filme apresenta a instauração de uma ordem cronológica dos acontecimentos após as duas sequências iniciais: a apresentação do personagem Boca de Ouro no decorrer dos créditos iniciais do filme e a sua ida ao dentista para colocar os dentes de ouro. A primeira é estruturada por vários planos que mostram resumidamente a ascensão de Boca de Ouro, que de simples vendedor de jogo do bicho passa a ser o “rei de Madureira”. O recurso utilizado corresponde a uma duração aparente anormal por contração dos acontecimentos, pois a extensão temporal da representação do acontecimento não coincide com a do próprio acontecimento. O início do filme mostra rapidamente quem é o personagem Boca de Ouro: ele vende o jogo do bicho, é preso pela polícia, volta a cometer atos violentos, relaciona-se com um poderoso homem do crime e o mata. No final desta sequência, Boca aparece como uma pessoa rica e respeitada, até mesmo pela polícia.

Apenas imagens e música compõem essa sequência e, mesmo assim, tem-se a impressão de um tempo mensurado em que se percebe a própria rapidez com que os fatos são mostrados: o apogeu de Boca, na realidade, não demorou muito a acontecer. Como a narrativa resume um grupo de eventos, e os procedimentos de abreviação temporal apresentam uma sensível intervenção no fluxo cronológico pela sua condensação, essa sequência inicial denomina-se sumário marcado¹. Logo após essa sequência, iniciam-se as cenas em que Boca de Ouro vai ao dentista para colocar dentes de ouro. Tanto esta sequência, como a anterior, são consideradas *flashback* externos² com relação ao que se estabelece por primeira narrativa no filme – uma corrente temporal que retrata os eventos da narrativa ocorrendo de uma maneira cronológica. O tempo do discurso apenas se iguala ao tempo da história quando aparecem as primeiras cenas posteriores à sequência do dentista, correspondentes às da redação do jornal em que é dada a informação sobre a morte de Boca de Ouro. A partir daí, o filme passa a estabelecer uma duração normal aparente relativa³ intercalada por sequências anacrônicas⁴ representadas pelos *flashbacks* externos de Guigui, que rompem com a ordem linear e trazem acontecimentos relacionados a um passado que está fora da primeira narrativa instaurada.

O filme também apresenta uma frequência repetitiva⁵, em que, a partir dos *flashbacks* externos, é mostrado três vezes o que supostamente ocorreu apenas uma. Aqui, as representações se repetem com variantes narrativas e estilísticas sobre um mesmo evento, o que implica na instauração de fragmentos que atualizam os significados inicialmente dados pelo enunciado.

Outro elemento que pode ser decomposto como uma matriz é a trilha sonora. Muitos filmes buscam características mais realistas pela utilização de som direto (diálogos e som ambiente) na maioria das cenas e o uso da música apenas para pautar momentos de impacto ou referentes a uma exposição de fatos mais explicativos.

A primeira sequência do filme é estruturada como num filme de ação: rápidos planos de ações do bicheiro Boca de Ouro, contendo elipses⁶ explícitas,

que demonstram uma pequena biografia sobre a ascensão do bicheiro em Madureira. Nessa sequência inicial, apenas o primeiro plano do filme apresenta um breve diálogo. Depois, os planos subsequentes são compostos somente com as ações ilícitas e violentas que envolvem o início da carreira de Boca de Ouro, acompanhadas de uma música associada ao gênero policial.

Essa música inicial fornece pistas para a segmentação de matrizes presentes nas três versões que serão apresentadas posteriormente no filme. Na primeira versão, a música aparece quando Leleco é morto por Boca de Ouro. Na segunda versão, sua incidência ocorre quando Celeste mata Leleco com o punhal. Percebe-se que a mesma música é inserida em momentos cruciais nos quais ocorrem ações ligadas a uma cronotopia relativa ao início do filme. Essa música e a sua utilização têm uma referência direta com os filmes de gângsteres dos anos 1930, marcados pela violência, corrupção e desencanto dos protagonistas. Esses filmes, como também o próprio *Boca de Ouro*, retratam o percurso trágico do apogeu e queda de um chefe de quadrilha urbano, como ocorre em *Scarface* (1933), de Howard Hawks, um dos principais filmes representantes deste gênero.

Na terceira versão, diferente das duas anteriores, a música é antecipada e inicia-se quando Boca de Ouro, ao saber da possível vingança do marido de Celeste, por estar ciente de seu caso amoroso com ela, pega uma arma de dentro de uma gaveta para se defender de uma futura ameaça. Leleco, o marido de Celeste, chega à casa de Boca. A música diminui a intensidade, mas continua acompanhando toda a sequência até Leleco apontar sua arma para o bicheiro. Nesse momento, Celeste grita e assusta o marido, dando tempo para Boca atirar primeiro em Leleco. Diferente das versões anteriores, em que a música incide no momento da morte de Leleco, aqui existe uma pausa. Silêncio total enquanto Boca convence Celeste a ser assassina junto com ele, pois Leleco ainda não morreu, respira com dificuldade estendido no chão. Ao levantar o punhal na direção do peito do marido, a música começa novamente e acompanha os golpes de Celeste e de Boca contra o peito de Leleco, que terminam de matá-lo. No final dessa versão, a mesma música ressurgue no momento da morte de Celeste.

A última versão utiliza a música não para pontuar o momento específico do assassinato, mas para acompanhar a tensão dramática que é estabelecida pelo próprio contexto narrativo. Agora Leleco viu com os próprios olhos a mulher trai-lo com Boca de Ouro, fato que antecipa um pensamento relacionado a um possível ajuste de contas na casa do bicheiro e que pode levar a uma tragédia distinta das versões anteriores: ao invés de Leleco, é Boca que pode ser morto. A música é colocada para criar uma ligação emocional entre o universo ficcional e o espectador, colocando-o numa posição menos distanciada do que nas versões anteriores e envolvendo-o no universo ficcional, o que pode surtir um efeito de sentido que faz com que aquilo que é representado crie uma veracidade mais forte do que foi mostrado anteriormente.

O título do filme *Boca de Ouro* pode ser outra ferramenta de análise, pois além de ser o nome do personagem principal, também é a sua própria materialização: sua boca é repleta de dentes de ouro. O filme foi uma adaptação da peça de Nelson Rodrigues, que apresenta o mesmo nome. A primeira sequência do filme, uma rápida exposição do personagem principal, que leva o nome do título do filme, não existe na peça.

Apenas para dar um exemplo, com relação às três versões presentes na peça, existe a criação de uma cena para o filme, que reflete a sutileza e a preocupação do diretor em desenvolver uma linguagem mais precisa do cinema com relação a um texto que inicialmente foi criado para o teatro. Essa cena refere-se à primeira aparição de Boca de Ouro durante os *flashbacks* de Guigui. Na primeira versão, Leleco conversa com Celeste na rua da periferia de Madureira sobre como conseguir dinheiro para o enterro da mãe de Celeste. De um plano de conjunto do casal, o olhar para fora de campo de Leleco dá a continuidade para o plano subjetivo de Boca de Ouro, que está sentado no banco de trás de um carro que passa na rua. O bicheiro abre o vidro e olha diretamente para as pernas de Celeste. No plano seguinte, a câmera focaliza rapidamente as pernas de Celeste e volta a enquadrar o casal, mostrando Celeste que vira de costas e Leleco, que

continua a olhar na direção de Boca. O contra-plano referente ao olhar de Leleco mostra novamente Boca de Ouro, que continua a olhar na direção do casal.

Na segunda versão, o casal está novamente na rua e Leleco olha para o carro de Boca, que passa. Porém, no plano seguinte, Boca de Ouro não percebe a existência do casal e o carro continua o seu percurso. A câmera volta a enquadrar o casal e mostra o olhar insistente de Leleco na direção do bicheiro Boca de Ouro.

Na última versão, Leleco acaba de conferir o resultado do jogo do bicho que está afixado em um poste na rua, quando o carro de Boca de Ouro entra pela esquerda do quadro passa pelo fundo e sai pela direita. Leleco olha fixamente na direção do carro e caminha na sua direção.

Essas três cenas também são acompanhadas de uma música incidental, que também provoca um estranhamento com relação a uma linguagem de cunho documental, que Nelson Pereira dos Santos costuma dar a cenas externas do filme, nas quais existe uma ênfase no som direto.

O modo como Nelson Pereira dos Santos compõe a representação audiovisual das primeiras aparições de Boca de Ouro em cada versão, constrói um significado para sua personalidade. Na primeira, Boca de Ouro é o homem sem escrúpulos que não respeita a mulher do próximo e dá em cima dela na frente do próprio marido, fato que é enfatizado na sequência seguinte, quando o carro do bicheiro buzina e quase atropela um velho que caminha na rua. Na segunda versão, Boca de Ouro aparece como um homem de boa índole: nem olha para Celeste e, ao cruzar com o velho na rua, para o carro, espera que ele atravesse e ainda o cumprimenta num gesto amigável. Na terceira versão, existe um meio termo entre as duas características iniciais de Boca de Ouro, na qual ele aparece como um homem mais ponderado e consciente de suas atitudes.

Boca de Ouro é construído como um homem que chegou ao apogeu por meio de crimes e trapaças. É caracterizado como um personagem que vive dentro de uma escala de valores que caminha em uma corrente oposta às leis presentes

dentro da sociedade em que está inserido, o que lhe confere um falso prestígio. A primeira e a última sequências do filme podem ser descoladas como matrizes simbólicas que representam a ascensão e, respectivamente, a queda de um mito estabelecido dentro de um contexto social específico: o do subúrbio carioca. Na sequência inicial, por meio da utilização de um rápido sumário que mostra a transformação de um cidadão comum em um poderoso e respeitado homem do mundo do crime, *Boca de Ouro* se transforma em um herói suburbano, homem que, de um lado, comete crimes e viola as regras da sociedade, e de outro, ajuda os mais necessitados e está do lado de uma classe que habitualmente não tem representantes. Na sequência final, o enterro de *Boca de Ouro* reflete a total queda do mito, tanto aos olhos do povo, inserido no seu contexto social, como perante toda a sociedade.

Boca de Ouro, homem simples, nascido em uma pia de gafeira, fez-se poderoso às custas do crime e do jogo do bicho. Criou-se, assim, um imaginário coletivo da possibilidade de um cidadão comum transformar-se em uma celebridade, a partir da representação simbólica de sua vulnerabilidade por meio da indestrutível dentadura de ouro que possuía. Ao final, o mito se desfaz pela impossibilidade da concretização de um enterro nos moldes de um importante cidadão. Ao invés de ser enterrado em um caixão de ouro, como era o seu desejo, *Boca* é colocado em um caixão de madeira e, um próprio homem do povo, representado pelo ator Wilson Grey, relata que não resta nenhum dente de ouro em sua boca, o que simboliza a queda do mito e o coloca no seu lugar de origem novamente.

O filme *Boca de Ouro* também apresenta elementos referentes ao projeto ideológico e estético do diretor Nelson Pereira dos Santos, representado pelas influências do neorealismo italiano e por algumas premissas relacionadas ao Cinema Novo, movimento no qual o diretor também estava inserido. Esses dois movimentos são percebidos de maneira sutil, pois o filme não era um projeto pessoal de Nelson Pereira dos Santos. A adaptação da peça de Nelson Rodrigues foi idealizada e produzida por Jece Valadão, que também fez o papel do próprio

Boca de Ouro. Desde o início do projeto, Jece Valadão deixou bem claro que tinha a intenção de realizar um filme comercial com preocupações mais clássicas de um cinema bem decupado, e Nelson se prestou a fazer o que o produtor queria. Porém, o estilo autoral do diretor não deixa de ser visível na concepção da obra como um todo, resultando numa mistura bem dosada de Nelson Pereira dos Santos com Jece Valadão e Nelson Rodrigues.

Sem abrir mão de suas prerrogativas de diretor, de suas idéias e de sua própria leitura do texto, Nelson Pereira dos Santos respeita as convenções estilísticas colocadas pelo produtor Jece Valadão, mas preserva rastros de uma linguagem cinematográfica que exprime a realidade brasileira na cronotopia do momento. É visível, no filme, a mescla dos recursos estilísticos do neorrealismo e do Cinema Novo com um cinema mais tradicional.

Nos seus filmes anteriores, Nelson Pereira dos Santos já havia mostrado sua opção por um cinema autoral, influenciado pelo neorrealismo, um cinema feito na rua e com pessoas comuns, realizado com poucos recursos técnicos e financeiros, apresentado com uma *mise-en-scène* solta e sem artificialismos, representante de uma classe social mais desfavorecida. Em *Boca de Ouro*, alguns recursos neorrealistas estão implícitos dentro da construção do discurso clássico que predomina no filme. A maioria das cenas se passa em locações internas, espaços que permitem uma composição mais simétrica do quadro, por meio do controle mais preciso sobre a incidência da luz, dos movimentos e posicionamentos de câmera com relação ao cenário e a atuação dos atores.

Nesses ambientes fechados, existe uma contraposição com cenas mais realistas em que os personagens são inseridos em um espaço social real – na rua, no boteco, no ônibus –, além da utilização, nessas cenas, de pessoas comuns que praticamente desempenham o seu próprio papel. Nas cenas de rua, toda uma preocupação relativa à composição das cenas internas deixa de existir, como a utilização de luzes laterais que contrastam superfícies claras e escuras, a construção do cenário, enfocando a profundidade de campo

pela utilização de molduras (portas, janelas e divisórias), a marcação do posicionamento e do olhar dos atores.

No decorrer do filme, existe um contraste entre a vida privada e a pública, que é a representação da própria dicotomia entre uma estética mais intimista e controlada do cinema clássico e um cinema novo e neorrealista que busca, por meio da improvisação e de poucos recursos, inserir a sociedade dentro do universo ficcional da trama e estabelecer uma linguagem mais adequada à situação social do país. As cenas de rua são filmadas como em um documentário: uma câmera escondida flagra os personagens em meio a uma cena real.

As cenas interiores apresentam uma profunda preocupação estética, na qual existe a execução de um minucioso trabalho com relação à disposição dos elementos no plano (*mise-en-cadre*) e uma composição visual extremamente apurada com relação à construção de espaços em profundidade de campo. O entrosamento entre o posicionamento dos personagens no cenário com relação à câmera é nítido, principalmente por existir uma constante movimentação entre eles, o que implica em uma apurada marcação de atores e em uma forte interação entre a equipe técnica e artística. Os objetos que compõem o cenário também contribuem para o estabelecimento de vários planos em profundidade, principalmente pela utilização de portas, janelas e espelhos, que ampliam o espaço delimitado pelo enquadramento pela indicação constante dos espaços em *off*.

O filme termina com vários primeiros planos que mostram o rosto do povo que acompanha o enterro do bicheiro. De um universo totalmente ficcional, a narrativa sofre uma ruptura e assume um tom documental. A forte iluminação do sol incide sobre rostos desconhecidos, que representam a curiosidade de comprovar a morte do bicheiro, ao mesmo tempo em que refletem a dor de uma minoria do subúrbio carioca ao perder o seu mais ilustre representante. Todos esses recursos presentes no filme atestam uma dualidade entre um cinema comercial, em que o espectador apenas acompanha o desenrolar da trama, e um cinema que tende a surtir uma conscientização social referente a uma cronotopia de uma época, que não deixa de ter profundas ligações com a própria atualidade.

Considerações finais

A fragmentação do texto em matrizes e a conexão que esse “bloco” segmentado pode ter com outro “bloco” são idéias desenvolvidas como metodologia desta pesquisa e aplicadas ao filme analisado. O termo matriz foi estabelecido por Barthes para determinar blocos ou informações textuais que formam unidades de leitura correspondentes a curtos fragmentos contíguos do texto narrativo, escolhidos pelo leitor ao realizar a sua leitura, resultando em uma estrutura móbil das conotações que configuram o caráter plural do texto.

Os trabalhos de Barthes também assumem uma extrema importância para os estudos atuais, principalmente pelas suas discussões que circundam o conceito de escrita, as quais são de extrema importância no contexto das novas mídias digitais, por exemplo. No seu livro *S/Z*, Barthes (1992, p. 39) desenvolve o conceito de texto ideal:

Neste texto ideal, emanam as redes que interagem entre si, sem que nenhuma possa impor-se às demais: este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem princípio, mas diversas vias de acesso, sem que nenhuma delas possa qualificar-se de principal; os códigos que mobiliza se estendem até aonde alcança a vista, são intermináveis...; os sistemas de significados só podem surgir deste texto absolutamente plural e ilimitado, já que está baseado na infinitude da linguagem.

Um dos objetivos deste trabalho foi delimitar uma matriz como uma unidade que possa ser aberta para outros contextos. No cinema, existem enunciados que abrem possibilidades para a contribuição do espectador: para determinar a história, para mudar a perspectiva que é dada inicialmente, sugerir relações análogas entre contextos, para avaliar os enigmas e encontrar soluções, incitar a curiosidade de eventos passados e futuros e, acima de tudo, encontrar um lugar participativo que atualize o sentido da obra.

Assim, pelo tipo de narrativa audiovisual escolhida para realizar este estudo – um filme que apresenta diferentes desfechos de um início em comum – percebe-se que o filme é um veículo no qual uma complexa rede de informações pode ser estabelecida, o que implica em uma outra maneira de ver e abordar o mundo, pois, na realidade, sempre existe a necessidade de se fazer determinadas escolhas frente a uma decisão e voltar atrás, no mesmo ponto inicial, costuma ser uma tarefa impossível. Essa mudança de paradigma referente à estruturação temporal e espacial habitual é um fator que indica as matrizes significantes no texto fílmico.

O filme *Boca de Ouro* é um exemplo de como uma mesma história pode ser contada de maneiras distintas, um processo que novamente abre ligações para diferentes contextos, pela possibilidade de conexões variadas como as apontadas no decorrer deste estudo.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

_____. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *O sistema da moda*. São Paulo: Editora Nacional-Edusp, 1979.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BORDWELL, David. *La narración en el film de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

BRANIGEN, E. *Point of view in the cinema*. Berlin-New York-Amsterdam: Month, 1984.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

FELDMAN, Simón. *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1972.

METZ, Christian. *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

-
1. O sumário marcado é ativado por procedimentos de abreviação temporal com uma sensível intervenção no fluxo cronológico. É o que mais retrata uma verdadeira recapitulação, já que opera uma "condensação" dos acontecimentos.
 2. Segundo Gérard Genette (1972), a narrativa apresenta *flashbacks* externos quando o lapso temporal a que se refere é inteiramente exterior à totalidade da ação da narrativa primeira, ou seja, a consciência do fluir temporal da história, a existência de uma ordenação narrativa que pode ser reconhecida. Pelo simples fato de serem externos, em nenhum momento correm o risco de interferir com a narrativa primeira, tendo simplesmente por função completar ou esclarecer o espectador sobre determinado antecedente.
 3. A duração normal ocorre quando a extensão temporal da representação de um evento coincide aproximadamente com a duração real, ou "supostamente real" desse mesmo evento. É natural relativa quando existe um conjunto de planos concebidos e montados, com a finalidade de se construir uma relação artificial entre o tempo da representação e o tempo do representado, propiciando um efeito de continuidade temporal.

4. A sequência anacrônica ocorre quando a ordenação temporal cronológica dos eventos da história é rompida pela articulação temporal do discurso da narrativa e retoma algum fato passado ou futuro com relação ao momento da história contado. As anacronias narrativas designam todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso, referindo-se às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem do discurso. No cinema, as anacronias podem ser de dois tipos: os *flashbacks* e os *flashforwards*.
5. A frequência tem a ver com a relação entre o número de eventos da história e o número de vezes que estes eventos são mencionados no discurso. A frequência é repetitiva quando o discurso refere-se, em momentos diversos, a um determinado evento ocorrido em um certo momento da história, ou seja, conta *n* vezes aquilo que se passou uma vez. Na maioria das vezes, as representações se repetem com variantes narrativas ou estilísticas sobre um mesmo evento, no sentido de dilatar artificialmente sua duração.
6. A contração não mensurável, também conhecida como elipse, acontece quando o discurso passa de uma determinada situação espaciotemporal a outra, omitindo completamente a porção de tempo compreendida entre as duas, enquanto o tempo da história continua a passar.
7. Na maioria dos filmes, o espectador tem a impressão de que, fora do quadro, os limites se estendem por mais regiões do mundo fictício. Noel Burch, no livro *Práxis do cinema*, discorreu sobre esse espaço fora de campo, denominando seis espaços que se prolongam do espaço delimitado pela tela retangular: o espaço além das quatro bordas do quadro, a zona de trás da câmera e o espaço além do horizonte.

Raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1970

Pedro Vinicius Asterito Lopera (UFF, doutorando)

“Esse é um país que vai pra frente.”

Introdução

O discurso nacionalista aliado a um progresso prometido a muitos, porém pensado por e concedido a poucos, tal como presente na epígrafe do texto, seria a principal característica do regime pós-golpe de 1964 e ampliada pela promulgação do AI-5, quatro anos depois. Com as bases políticas totalmente truncadas e uma constituição feita para agradar a uma elite, o novo regime apoderou-se do aparato estatal a ponto de as instituições se virem capitaneadas pela ideologia do período.

Em paralelo, com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, e, posteriormente, da EMBRAFILME, o cinema brasileiro ganhou representatividade junto à burocracia estatal, sendo ele percebido como um possível meio de integração nacional (obviamente ao lado da televisão, que não cessava de ampliar sua abrangência territorial). Ao longo da década de 1970, os filmes brasileiros, produzidos, em grande parte, com subsídio estatal, provaram – tanto em suas estruturas narrativas quanto na sua recepção – que a disputa pelo consenso no lugar do nacional estava longe de ser encerrada. Todavia, as práticas em torno das quais essa disputa ocorria tiveram de ser alteradas, por conta do evidente cerceamento da liberdade de expressão¹.

Este trabalho pretende localizar-se em um dos aspectos presentes nesse debate: a questão racial. Configurando-se como uma prática discursiva e social que amplia ou diminui as possibilidades de acesso a bens e a oportunidades de indivíduos e grupos, a “raça” é articulada em diversas ocasiões para legitimar hierarquias sociais claramente segregacionistas e/ou assimiladoras.

A isso, pode-se acrescentar que, tanto no plano nacional quanto no internacional, os discursos raciais viram-se atrelados a práxis políticas contestadoras das hierarquias que historicamente legitimaram o papel do branco e do europeu, tais como o movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, a descolonização africana e seus desdobramentos a partir dos anos 1950. No cinema, o movimento que mais explicitamente articulou raça e política até então – *Blaxploitation* – surgiu um pouco antes do período a ser abordado neste texto, sendo que seus filmes circularam no Brasil durante os anos 1970.

Vários filmes brasileiros produzidos nessa década encenaram dramas focados nas categorias raciais difundidas socialmente. Por meio de alguns exemplos – *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974), *As aventuras amorosas de um padeiro* (Waldir Onofre, 1976) e *Terra dos índios* (Zelito Vianna, 1979) – temos um vestígio de que essa questão não apenas foi retratada, como também (e isso nos interessa aqui) as práticas discursivas ligadas à raça foram alteradas na diegese dessas obras – em relação às fases anteriores do cinema brasileiro. Tentar mapear minimamente algumas dessas mudanças é o que pretendemos realizar.

Optamos por ter como foco da análise o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodansky e Orlando Senna, por acreditarmos que essa obra condensa diversos elementos que apontaremos logo em seguida, mas que poderíamos resumir na seguinte hipótese: ao subverter os operadores básicos das narrativas nacionais, isto é, o contato sexual e o mito de origem, as categorias raciais presentes na diegese de *Iracema, uma transa amazônica*² encenam o dissenso, a divisão e a hierarquização ausentes nessas narrativas.

Para isso, contesta a categoria “povo” e sua pretensa unidade (bastante presente no discurso e nas práticas articuladas pelos filmes brasileiros até então).

Alegorias nacionais e categorias raciais:

encontros e pontos de conflito

Doris Sommer, ao revisar o trabalho intelectual de Fredric Jameson no tocante ao conceito de “alegoria nacional”, reconhece neste um potencial para a análise de obras produzidas no “Terceiro Mundo” (não sem antes criticar o radicalismo da assertiva do teórico de que todos os textos produzidos nessa região seriam necessariamente alegóricos). Segundo a autora, a alegoria, por ter uma função mista de reorganizar os vestígios de um discurso em outro e de operar entre as fendas discursivas para chegar à ironia, pode ser utilizada para “ler uma estrutura dupla e correspondente entre o romance pessoal e os desideratos políticos” (SOMMER, 2004, p. 66).

Iracema, uma transa amazônica já articula, no jogo de palavras de seu título, dois operadores básicos das narrativas nacionais: as relações sexuais e o mito de origem. Além disso, remete ao célebre romance de José de Alencar, qualificado por Sommer como uma “ficção de fundação”, ou seja, uma obra cujo grau de legitimidade para narrar uma suposta origem nacional é tamanho que sua leitura é disseminada pela educação formal e pela cultura de massa.

O vínculo entre os dois operadores citados será reforçado pelo lugar central do encontro entre as duas personagens que conduzem a narrativa do filme: Iracema (Edna de Cássia), uma índia oriunda de uma comunidade ribeirinha no interior do Pará, e Tião Brasil Grande (Paulo César Peréio), um caminhoneiro gaúcho cujo discurso do progresso, perpassado por ironia, determina sua relação com as demais personagens.

De que modos o contato sexual, caracterizado pelo discurso oficial enquanto pacífico, é representado no filme? Enfoquemos primeiramente a apresentação das personagens no filme. Durante a primeira sequência do filme, composta de planos gerais de um barco navegando por um rio, há o *close up* de uma menina índia que aparenta ter uns quinze anos. Mostra-se, em seguida, a mesma menina tomando banho no rio junto com várias crianças. Posteriormente, a câmera segue o trajeto da menina por uma feira popular, destacando uma “poluição” de signos (placas, frutas, amuletos, barracas, verduras, pessoas comendo e negociando), uma conversa entre a menina e uma vendedora, na qual a primeira faz várias perguntas sobre os objetos expostos, e seu olhar atônito àquele universo. O primeiro contato da menina com o ambiente urbano é encerrado na procissão do Círio de Nazareth: empurrada pela multidão e pela polícia, a menina perde-se de seus pais. Assim, o filme constrói, inicialmente, uma oposição entre o idílio de um primeiro contato entre a menina e a natureza e a curiosidade, a inaptidão e a perplexidade iniciais da personagem ante o espaço urbano.

Por sua vez, Tião é mostrado no meio de um carregamento de madeira no porto de Belém, em diálogo com um despachante, no qual se declara “gaúcho”. Operários cortam e carregam tábuas de madeira, enquanto Tião permanece sentado e dando ordens, não sem se apresentar – “Eu sou o Tião, Tião Brasil Grande” – e soltar frases de efeito: “Só não se dá bem neste país quem não sabe se virar!” e “Onde tem madeira, tem dinheiro!”. O discurso nacionalista, mesclado ao oportunismo e exploração da natureza, é evidenciado na fala de Tião.

Sendo *Iracema, uma transa amazônica* o encontro desses universos díspares e contraditórios, porém comunicantes (lembrando que Tião conhece Iracema quando esta já havia virado prostituta), o filme centraliza sua narrativa nas categorias raciais e de gênero aqui articuladas. Tião e Iracema encontram-se em uma boate ao som de *Você é doida demais* (música brega interpretada por Lindomar Castilho) e conversam à mesa. Iracema mente sobre sua idade e logo é desmascarada por Tião, que dispara: “[Descobri] porque você é burra!”; “Burra por quê?”; “Porque ninguém acende cigarro com fósforo dos outros nem pergunta

se alguém tem o corpo fechado”. No diálogo subsequente, Tião relata sua vida a Iracema na boleia de seu caminhão: “Eu sou um homem de estrada. Nasci pra isso. Tá no sangue! Há seis anos que eu tô nesse trajeto Belém–São Paulo. Jurema...”; “Meu nome não é Jurema! É Iracema!”; “Iracema... Eu já cruzei essa transamazônica quando praticamente nem existia transamazônica! Tinha até perigo de índio! Dava até medo. As onças lanhavam a pintura do carro. Mas tu é burra mesmo, hein?”. Em seguida, quando as personagens tomam banho em um rio, as categorias raciais são explicitadas. Ao pedir a toalha de Tião emprestada, Iracema ouve sua reclamação para não sujá-la de maquiagem: “Mais uma índia usando essa porcaria” – ao que contesta: “Eu não sou índia, não!”; “E tu é o quê? Branca?”; “Sou!”; “Filha de inglês?”; “De inglês não, mas de brasileiro”, e Tião encerra a conversa com uma risada irônica.

Ao privilegiar o diálogo entre as personagens sem localizá-lo a partir de uma matriz ideológica ou de um ponto de vista interno (personagem que narra a história) ou externo (narrativa onisciente), o filme constrói um procedimento polifônico (BAKHTIN, 1981), isto é, uma narrativa na qual as consciências não são objetivadas ou reduzidas a partir de um centro ou de uma ideia. Em suma: Iracema e Tião falam um *com* o outro, e não um *do* outro.

A multiplicidade de vozes postas de modo independente na diegese é fundamental para averiguarmos os possíveis vínculos entre narrativa e identidade. Reconhecendo a narrativa como uma condição ontológica da vida social, Somers e Gibson (1994) questionam o uso “essencialista” (pré-político) de categorias como gênero, sexo, “raça”, afirmando a identidade como um processo construído no tempo, no espaço e na relação. Apropriando-se de uma discussão teórica iniciada por Ricoeur sobre os elos entre tempo e narrativa, as autoras enumeram quatro características básicas da narratividade: **a)** relação das partes; **b)** nexos de causalidade; **c)** apropriação seletiva; **d)** temporalidade, sequência e lugar. Sendo assim, sublinham que a característica central da narrativa é tornar possível a compreensão unicamente por meio da conexão

(embora instável) das partes a uma configuração ou a uma rede social composta de práticas materiais, institucionais e simbólicas.

Como o filme torna compreensível ao espectador a relação entre alegoria nacional e categorias raciais? Em primeiro lugar, apreende, em um universo possível de fatores, alguns elos para sua narrativa. Desse modo, o encontro entre Tião e Iracema ocorre a partir de um truncamento de acasos: o fato de Iracema ter-se perdido dos pais e ter-se prostituído, em paralelo à constante presença de Tião na região de Belém, a frequência a lugares parecidos (o ambiente de prostituição) por ambas as personagens, estabelecendo-se nexos de causalidade, de sequência e de lugar. Paralelo a isso, há um jogo metafórico e metonímico entre a trajetória de Iracema e a de milhares de índios: **a)** em um primeiro momento, a perda dos pais / contato com sua cultura; **b)** a vida na cidade e a prostituição / assimilação forçada; **c)** a mendicância e a degradação física / extermínio.

Ademais, há momentos em que as categorias raciais tornam-se explícitas na interação entre as personagens como, por exemplo, o diálogo entre Tião e Iracema no banho no rio. A recusa de Iracema em se identificar como índia, contraposta ao ceticismo de Tião, remete-nos a dois pontos: **a)** a instabilidade das categorias raciais; **b)** a dialética entre assimilação e resistência nas relações cotidianas.

Reconhecendo na retórica erótica um eixo de organização do romance nacional, Sommer (2004, p. 20) demonstra que “política e história são inextrincáveis na história da construção nacional”. Assinala, ainda, que o aspecto de conciliação nas relações sexuais inter-raciais predomina no romance nacional, havendo quase sempre uma relação cíclica de resignação/redenção entre os amantes (tal como no livro de José de Alencar, analisado pela autora), sendo que a virilidade é valorizada como um atributo masculino e que serve para distinguir os homens bons dos maus.

Em *Iracema, uma transa amazônica*, o contato sexual também é o que une as duas personagens, sendo que algumas cenas são centrais para compreender o modo pelo qual aquele contato se dá. Uma delas é o abandono de Iracema em

uma boate à beira da Transamazônica. Plano com destaque do farol do caminhão (à noite) seguido do diálogo entre Tião e Iracema na boleia: “Pega tuas coisas”; “Pega tuas coisas pra quê?”; “Pega aí teus trecos. Tu vai ficar aí”; “Onde?”; “Aí nesse lugar. É um lugar bom. Eu conheço o dono”; “Aí nessa porra dessa boate escrota?”; “É um lugar limpo”; “Eu não vou ficar nesse caralho não!”. Tião, diante do protesto de Iracema, pega dinheiro e fala: “Olha, eu não te devo nada. Você fez seu serviço e eu te dei carona até aqui. Mas eu sei que você tá dura mesmo”; “Dessa porra desse carro em não vou sair”; “Ih, tu tá querendo o quê? Tu tá querendo rabicho?”; “Não quero saber! Dessa porra eu não vou sair”; “Sabe quanto eu paguei por esse carro? 140 milhão! 50 à vista e pago 4 por mês! Tenho que tirar no mínimo 10 pra conseguir empatar! Você acha que eu posso sustentar mulher? Desce mulher!”; “Daqui desse carro eu não vou descer!”; “Vamo, mulher! Desce! Mas você tá querendo rabicho mesmo, hein? O que que aconteceu contigo? Já te disse que o lugar é bom, é limpo! O que tu quer de melhor?”; “Esse lugar escroto pra caralho?! Eu não vou descer dessa porra não!”; “Tu não quer te virar? Não disse que era malandra? Desce de uma vez, mulher!”. Iracema, quase chorando, sai, mas não sem protestar: “Tá bom! Toca esse carro no cu!”. O farol do caminhão ilumina Iracema, que olha para a boate e volta para reclamar: “Eu vou ficar nessa porra?”; “Te vira! Tu não é malandra? Confia no futuro!”.

Contrapondo-se às narrativas oficializadas pela retórica do nacional, nas quais o sexo é visto como algo que funda a nação de um modo pacífico, desinteressado e algo que redime as diferenças baseadas em questões étnicas, de gênero, dentre outras, *Iracema, uma transa amazônica* evidencia o oposto: o realce das categorias raciais e de gênero e, por conseguinte, a divisão e a estratificação dentro do povo, o que contraria a retórica do nacional, que tende a ressaltar sua unidade.

Ao amor desinteressado que está presente nas relações privadas (e que, muitas vezes, age como fator determinante na ordem pública), o filme contrapõe o interesse marcado pela negociação entre as personagens e pela perspectiva (frustrada) de Iracema em continuar a viagem com Tião.

Assim, há a obstrução de uma visão moralista das ações das personagens, na medida em que estas devem ser percebidas e avaliadas no momento da interação e não pré-julgadas. O mesmo vale para o abandono: tirado da relação resignação/redenção entre os amantes das ficções de fundação, o abandono é visto claramente como um lugar de conflito e que serve justamente para expor a divisão e a diferença de poder entre as personagens.

Iracema, uma transa amazônica, ao destacar o aspecto coercitivo da relação sexual no encontro inter-racial, explicita o choque e o preço que cada parte deve pagar por este – sendo esse “pagamento” simbolizado pelo dinheiro, pelo estupro, pela violência física e simbólica (Iracema é agredida fisicamente várias vezes no filme, seja por soldados, seja por pessoas comuns) e pela degradação física e moral (velhice precoce, perda de um dente e mendicância de Iracema). O amor romântico fundador da nação e seu pacifismo são parodiados, em um primeiro momento, para serem contraditos em seguida. Em síntese: o contato sexual passa do consenso ao dissenso na narrativa da nação.

Passemos ao outro ponto que evidencia as interações entre as personagens no filme: a mobilidade. Em *Iracema, uma transa amazônica*, as cenas são filmadas em um determinado local apenas uma vez (mesmo que, por exemplo, as locações “bar”, “boate” e “estrada” apareçam várias vezes, são bares, boates e trechos da estrada diferentes). Acrescentando-se a opção dos diretores em filmar com não atores nesses locais, isso faz com que o número de interações com pessoas diferentes cresça consideravelmente, o que acarretará na necessidade de narrar mais vezes a própria experiência e de conferir uma lógica e uma unidade a essas narrativas.

Recordando a reflexão de Barth (2000) sobre os grupos étnicos, este inicia uma crítica a autores que veem na cultura coerência e lógica em vez de discontinuidades e manutenção problemática das fronteiras (étnicas ou não) para, em seguida, propor a ideia de que se devem observar os processos sociais como “atividade contínua de produção do mundo” e, assim, reconhecer que os

significados são relações entre uma configuração e um observador. Além disso, o autor reconhece que a cultura é distributiva e, sendo assim, é “compartilhada por alguns e não por outros”, estabelecendo-se uma lógica de distinção no acesso a determinados bens e oportunidades.

No filme, há várias passagens nas quais as interações entre as personagens expõem essa atividade de produção de mundo e de luta pelo discurso, isto é, o discurso enquanto “o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Como exemplo, analisemos a cena em que Tião chega a um restaurante popular em Belém. A câmera o mostra em *close* e depois abre o plano para uma panorâmica do restaurante. Vários homens almoçam enquanto Tião se encontra com um grupo de amigos e inicia uma conversa filmada em *close*: “Mas aqui tá melhorando. Agora *tão* construindo estrada. Produz, embarca na hora e já carrega. É por isso que tem que ter estrada, porque não adianta nada plantar pra burro, colher e ficar parado na frente de casa com a mercadoria”; “Tem que jogar pra frente”; “Por isso que eu digo que agora construindo estrada vai tudo melhorar”. Câmera filma vários homens que comem no restaurante. E Tião continua a fala: “Mas eu acho que só pode melhorar!”; “Mas você acha isso mesmo?”; “Agora só não sei como vai ficar, só sei que vai pra frente. Esse Brasil só vai daqui pra frente! Que nem diz aquela frase ‘Ninguém segura esse país!’ E não tão segurando mais não!”; “Mas do jeito que o mundo vai, você acha que deve continuar assim?”; “O mundo não me interessa! Eu só me interesso pelo meu país. O mundo tá lá e o Brasil tá aqui, compreendeu?”. A câmera muda de posição e mostra a mesa em plano conjunto e Tião continua: “Eu acho o seguinte: a vida de cada um depende do trabalho. O governo *tá* aí ajudando, construindo estrada, entende? O que tu paga de imposto não é nem metade do que o governo *tá* fazendo de estrada”, ao que é interpelado por um caminhoneiro: “E qual é a estrada que dá mais dinheiro? Asfalto ou chão?”. Tião titubeia na resposta enquanto o caminhoneiro é taxativo: “Chão!”.

Partindo do senso comum³ ligado às práticas dos caminhoneiros, Tião se apropria do nacionalismo ufanista da ditadura militar para dar ao seu próprio discurso um efeito de verdade (FOUCAULT, 1996). A metáfora da integração

nacional representada pela estrada – mais especificamente pela Transamazônica – é manipulada em sua fala no sentido de conferir ao progresso um lugar de autoridade/valor incontestável.

Todavia, o lugar que Tião visa conceder ao progresso já é atacado na conversa, quando um caminhoneiro o contradiz ao afirmar que a estrada de chão dá mais dinheiro que a de asfalto. Essa marca inicial de polifonia será acentuada pelas imagens mostradas ao longo do filme – que poderia ser qualificado como um *road movie*. À medida que o caminhão de Tião Brasil Grande cruza a estrada, veem-se campos abertos na floresta pelas queimadas e pelo desmatamento, lugares abandonados e decadentes (como a boate na qual Iracema foi deixada). Há, portanto, um choque entre o discurso nacionalista de Tião e a condição da Transamazônica e de sua população mostrada pelo filme, o que configura um indício do autor/diretor como um regime discursivo atuante e em diálogo com o personagem, sem anulá-lo.

Outro indício desse autor, “aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28), é o jogo entre documentário e ficção feito por todo o filme ou, em outras palavras, o aspecto documental da ficção construída em *Iracema, uma transa amazônica*. Na cena do restaurante já apresentada, a conversa dos caminhoneiros era intercalada por planos de frequentadores (populares) do lugar. Em determinado momento, aparece uma funcionária, que é interpelada por Tião.

Esse aspecto documental da ficção é explicitado na chegada de Tião a um bar à margem da Transamazônica – sob uma música de viola cuja letra é bastante marcada pelo nacionalismo (“Brasil mais Brasil para os brasileiros”; “A grande selva que é a Jurema/Hoje é o tema de amor e fé”; “pois ninguém segura esse grande país”). Um homem no bar exclama: “O famoso Tião!”, ao que Tião responde: “Tião Brasil Grande”. “Brasil Grande por quê? Já andou pelo Brasil todo, é?”; “Já andei o Brasil todo e acredito no futuro do meu país! E eu tô falando isso o tempo todo. Eu falo muito e aí sabe como é que é? Aí de gozação colocaram esse nome. Mas eu até gosto!”.

O apelido “Brasil Grande”, marca do discurso do outro e que indica a paródia tanto do comportamento verborrágico da personagem quanto do discurso oficial expansionista, opera como uma ponte possível para o diálogo com esse microcosmo. Após jogar uma partida de bilhar no mesmo bar, Tião ouve a conversa de alguns frequentadores, que gira em torno da questão da terra (e dos conflitos provocados por esta). Dois homens pobres – um negro e outro mestiço – dirigem-se a ele: “Os ricos quando não tinha estrada não conheciam aqui”; “Eles conheceram aqui depois de beneficiar muitos e muitos, sabe?”; “Acontece que aqui a dificuldade é muita. Chega um fraco e compra um pedacinho de terra, aí muitos ricos chegam e tomam, né? (...) Muitos chegam e invadem com aqueles títulos falsos”; “Títulos falsos!”; “Eu tô aqui há oito meses. Eu já vi a polícia do INCRA vir aqui pra invadir a pobreza e tomar as terras pra um tubarão que tem aí [...]”. Tião começa a contestar a fala dos homens: “Mas a lei é a lei e ela precisa ser cumprida! E aqui ela existe! O senhor tá dizendo que ela não é executada, que tem uns fazendeiros que compram a lei. Isso é o senhor que tá dizendo... Mas eu acho que esse povo também é ignorante, viu? Esse povo não se protege direito! Como é que não dá documento? Se eu compro terra tem que me dar documento!”.

A cena, filmada perto do local onde ocorreu posteriormente o massacre de Eldorado de Carajás⁴, além de remeter à questão dos grileiros (pessoas que tomam posse de terras com títulos falsos) e de ser uma crítica aberta à atuação (corrupta) de um órgão estatal, novamente traz à diegese a noção de um povo dividido, no qual a disputa (aqui, pela terra) e a contradição são constituintes das relações inter-raciais e entre classes. O surgimento de entrelugares, que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos na colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 2005, p. 204), passa a estar inscrito nas alegorias nacionais.

Conclusão

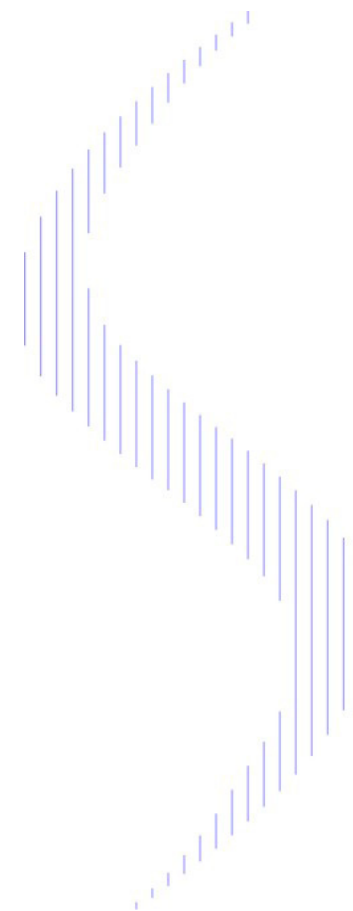
Ao articular dois operadores que estruturam as narrativas nacionais – mito de origem e contatos sexuais – e as estratégias de blasfêmia adotadas pelo filme em contraposição aos mesmos, podemos brevemente concluir que: **a)** ao contrário de tentar achar uma “unidade” e uma fonte de lealdade homogênea para o povo, característica comum a muitos filmes da fase imediatamente anterior do cinema brasileiro, aqui o povo é visto em sua divisão e hierarquização (ou seja, estas como elementos constituintes do povo e não como um “defeito” ou “contingência”); **b)** nessa hierarquização, a articulação entre instituições, categorias raciais, de classe e de gênero são primordiais para determinar quem terá acesso a bens e oportunidades, assim como aqueles que terão uma “autoridade discursiva”, isto é, quem poderá nomear a realidade social, sendo esses dois processos simultâneos, contínuos e incessantes.

Além disso, poderíamos inferir, ainda, que o filme encena o conflito entre o pedagógico e o performativo do discurso (BHABHA, 2005, p. 209), isto é, o confronto entre a temporalidade contínua que caracteriza o pedagógico e a necessidade de disputar o sentido do passado no tempo presente (que pauta o performativo), visando alterar o futuro. Portanto, passamos do popular como unidade, algo buscado pela noção de projeto que permeava a produção cultural das décadas anteriores, e podemos assinalar um “popular etnicizado”, dividido, no qual as categorias étnicas/raciais entram em disputa para nomear e produzir mundo, ou seja, para ocupar um lugar de autoridade na hierarquização das experiências cotidianas e das relações sociais.

Referências bibliográficas

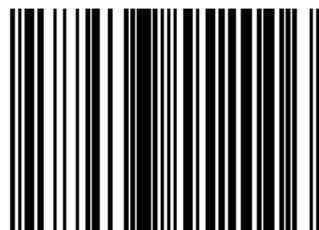
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2006.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoevski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTH, Fredrik & LASK, Thomas. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GIBSON, Gloria & SOMERS, Margaret R. "Reclaiming the epistemological 'other': narrative and the social constitution of identity". In: CALHOUN, Craig (org.). *Social theory and the politics of identity*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- MENNEL, Stephen. "The formation of we-images: a process theory". In: CALHOUN, Craig (org.). *Social theory and the politics of identity*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1994.
- POUTIGNAT, Phillipe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

-
1. Inclusive pela censura velada da qual o filme de Jorge Bodansky, *Iracema, uma transa amazônica* (1974), foi alvo, uma vez que foi impedido de ser lançado no Brasil por não possuir o certificado de produto brasileiro (um jogo burocrático entre 1975 e 1980 que impediu a exibição do filme durante esse período).
 2. Resumidamente, poderíamos definir diegese como o tempo e o espaço criados pelo filme.
 3. Compreendemos senso comum como a objetivação partilhada da realidade, como uma tentativa de ordenar o caos das múltiplas subjetividades (BERGER & LUCKMANN, 2004).
 4. Segundo entrevista do diretor Jorge Bodansky, que consta dos extras do DVD do filme.



XI ESTUDOS
DE CINEMA E
AUDIOVISUAL
SOCINE

ISBN - 978-85-63552-00-6



9 788563 552006 >