


ESTUDOS DE CINEMA

SOCIEDADE BRASILEIRA
DE ESTUDOS DE CINEMA

SOCINE

ANO V

 **FAPESP**

 **Panorama**
do saber

ESTUDOS SOCINE DE CINEMA

ANO V

Mariarosaria Fabris
Afrânio Mendes Catani
Wilton Garcia
Antonio Albino Canelas Rubim
Júlio César Lobo

(organizadores)

COPYRIGHT © 2004 BY PANORAMA COMUNICAÇÕES
Direitos reservados. Proibida a reprodução, mesmo parcial, e por qualquer
processo, sem autorização da Editora.

1ª edição: outubro de 2004

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

Estudos Socine de Cinema : ano V / Afrânio Mendes Catani... [et al.],
(organizadores). -- São Paulo : Editora Panorama, 2003.

Vários autores.

Outros Organizadores: Wilton Garcia, Mariarosaria Fabris, Antonio Albino
Canelas Rubim, Júlio César Lobo.

1. Cinema 2. Cinema – Brasil 3. Cinema – Congressos 4. Cinema – Teoria I.
Catani, Afrânio Mendes. II. Garcia, Wilton. III. Fabris, Mariarosaria. IV. Rubim,
Antonio Albino Canelas. V. Lobo, Júlio César.

ISBN: 85-7567-037-9

03 – 6349

CDD – 791.4307

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Estudos 791.4307

DIREÇÃO GERAL: Luiz Carlos Patricio
DIAGRAMAÇÃO E CAPA: Fabio Mega Patricio
REVISÃO: Ruy Cintra Paiva
FOTOLITOS DE CAPA: Homart Fotocomposição
IMPRESSÃO: Solução GR



Caixa Postal 24551 – CEP 03365-970
Fone/Fax: (11) 6101-1165
www.panoramaeditora.com.br
panorama@panoramaeditora.com.br

IMPRESSO NO BRASIL – PRINTED IN BRAZIL

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

Diretoria e Conselho Executivo

José Gatti (Presidente)

Consuelo Lins (Vice-Presidente)

Afrânio Mendes Catani (Tesoureiro)

Maurício Reinaldo Gonçalves (Secretário)

Adilson J. Ruiz

Alexandre Figueirôa

Bernadette Lyra

Denilson Lopes

Fernando Mascarello

Flávia Seligman

Francisco Elinaldo Teixeira

João Carlos Massarolo

João Luiz Vieira

Júlio César Lobo

Marcus Freire

Mauro Baptista

Paulo Menezes

Renato Luiz Pucci Jr.

Rogério Ferraraz

Sheila Schvarzman

Wilton Garcia

Comissão Organizadora do VII Encontro da SOCINE: Amaranta Cesar, André Setaro, Antônio Albino Canelas Rubim, Júlio César Lobo, Lindinalva S. O. Rubim, Luciana Rodrigues Rios, Maria do Socorro Carvalho, Mariarosaria Fabris, Moema Franca, Simone Bortoliero e Umbelino Brasil.

www.socine.net
socine@socine.net

ENCONTROS ANUAIS DA SOCINE
Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema

I 1997

Universidade de São Paulo (São Paulo)

II 1998

Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)

III 1999

Universidade de Brasília (Brasília)

IV 2000

Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis)

V 2001

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)

VI 2002

Universidade Federal Fluminense (Niterói)

VII 2003

Universidade Federal da Bahia (Salvador)

VIII 2004

Universidade Católica de Pernambuco (Recife)

O CAMPO DO CINEMA: DESDOBRAMENTOS CONTEMPORÂNEOS

A Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema oferece aqui um compêndio contendo trabalhos apresentados em seu VII Encontro. O evento foi realizado em 2003, sob os auspícios da Universidade Federal da Bahia e com o apoio de algumas das mais importantes agências de fomento à pesquisa do país.

Os Encontros da Socine vêm marcando presença no cenário acadêmico brasileiro, pela excelência dos participantes e pela qualidade de suas comunicações; além disso, eles têm indicado o crescimento e a enorme diversidade de nosso campo de estudos. Talvez valha a pena lembrar que os estudos de cinema cresceram graças à contribuição de fontes epistemológicas variadas, quando surgiram os trabalhos pioneiros de Benjamin, Eisenstein e Epstein, entre muitos outros. Ao longo dos anos, o campo foi encontrando sua própria especificidade e hoje podemos dizer que os estudos de cinema devolveram sua contribuição, trazendo novos aportes para áreas como a dos estudos de linguagem, dos estudos literários, dos estudos de gênero, dos estudos culturais, da história, da psicanálise, das artes plásticas e de muitas outras. Basta verificar a espantosa proliferação de comunicações apresentadas em congressos dessas áreas específicas, que podem ser claramente vinculadas à dos estudos de cinema e audiovisual. Estamos já distantes do tempo em que buscávamos definir a especificidade do campo; estamos já distantes do tempo em que essa área de conhecimento era cultivada apenas nos países europeus e norte-americanos. Nas últimas décadas assistimos à sua expansão também no Brasil – que produz, hoje, trabalhos originais, o que pode ser testemunhado pelos Encontros da Socine e pela participação

de pesquisadoras e pesquisadores brasileiros em congressos internacionais.

Os desafios enfrentados por esse campo, agora, são outros e a Socine não pode estar ausente dessa etapa. Esses desafios certamente apontam para a abertura de novas frentes interdisciplinares. Os recentes desdobramentos tecnológicos na área da mídia estão, quase todos, estreitamente vinculados ao campo do audiovisual, e a contribuição da teoria do cinema se faz necessária para a compreensão desses fenômenos. Hoje, mais do que nunca, está claro que a Socine não se restringe *só* a cinema – por sinal, essa nunca foi a intenção da entidade desde que se cogitou sua criação, em 1995. Hoje, mais do que nunca, a Socine deve dar conta da inclusão de pesquisadores de setores que estão cada vez mais próximos, como a televisão (cujo campo de estudos, sabemos, tem se beneficiado enormemente com a contribuição dos estudos teóricos de cinema), a vídeo-arte, a cibercultura e outras áreas que ainda desconhecemos, mas que certamente já estão sendo imaginadas.

Esses novos desafios colocam nossa Sociedade de Estudos num impasse que permeará os debates dos próximos Encontros – até que ponto eles devem crescer? Em que direção? E o que é muito importante – quais horizontes interdisciplinares deveremos contemplar?

Estamos, portanto, num momento fascinante, em que a única certeza é a de que há muito a ser feito.

* * *

A primeira seção deste livro se conecta a uma das áreas mais tradicionais dos estudos de cinema e audiovisual, que é a do documentário etnográfico, com textos sobre a obra de Jean Rouch, por exemplo. Nada mais justo que se continue pesquisando um *corpus* central dos estudos de cinema. No entanto, os novos desdobramentos já se fazem sentir aqui – nesta seção se incluem também trabalhos sobre performance e televisão, o que sugere um terreno comum.

Os ensaios da segunda seção focalizam especificamente as realizações de Guel Arraes e enfrentam a inevitável problemática das fronteiras entre o televisivo e o cinematográfico. Fronteiras essas que têm se tornado cada vez mais tênues e difíceis de se apreender. A força destes trabalhos demonstra a atenção especial que os estudos de televisão e vídeo têm nos Encontros da Socine.

As três seções seguintes apresentam algumas das reflexões mais originais que se têm produzido sobre cinema brasileiro, lançando luz sobre cineastas aparentemente tão distantes no tempo como Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Carla Camurati e Karim Aïnouz – e que demonstram, mais uma vez, que a trajetória do cinema brasileiro continuará sob foco privilegiado em nosso campo de estudos, a despeito das brutais oscilações de nossa história de produção. Este livro deixa claro, também, que há muito por fazer nas áreas da história e da crítica do cinema brasileiro, sendo necessário trazer novas ferramentas teóricas para percorrer um terreno em que o “real” e o “ilusório” se confundem a cada instante.

Seções temáticas, como a dedicada a representações de violência na mídia audiovisual, têm sido uma constante nos Encontros da Socine – nada mais natural num país em que as gritantes contradições sociais são bem ou mal enquadradas em telas de todos os formatos. A área das políticas de representação, por isso mesmo, tem sido uma das mais fecundas em nossas reuniões.

O cinema internacional também merece atenção especial – seja ele hegemônico, como o hollywoodiano, ou de alcance mais limitado, como o latino-americano – assim como os estudos específicos de teoria, dando exemplos da riqueza das comunicações apresentadas no VII Encontro.

O evento de Salvador, por tudo isso, foi bastante representativo do que se produz de melhor na área dos estudos de cinema e audiovisual no Brasil hoje. Sabemos que estes trabalhos serão utilizados em pesquisas e aulas em muitas escolas do Brasil, por sua óbvia vocação acadêmica. Mas asseguramos a todos que sua leitura pode ser desfrutada também por mero prazer, por todos aqueles apaixonados pelos fenômenos audiovisuais. Bom proveito.

JOSÉ GATTI – PRESIDENTE DA SOCINE

SUMÁRIO

Documentário e estratégias narrativas

Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução	19
MARCIUS FREIRE	
O ator não profissional nos filmes de Jean Rouch	27
DANIELA DUMARESQ	
Documentários em primeira pessoa?	36
FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA	
O documentário performativo no Cone Sul.....	44
ANDREA MOLFETTA	
Dramaturgia e espontaneidade em Casa dos artistas, reality show	53
SABINA REGIANI ANZUATEGUI	

O cinema de Guel Arraes

Os limites entre o cinematográfico e o televisivo no cinema de Guel Arraes	65
ALEXANDRE FIGUEIRÔA	
O têatro popular no cinema de Guel Arraes	74
CLÁUDIO BEZERRA	
Guel Arraes: nem televisão, nem cinema	83
YVANA FECHINE	

Caramuru, a invenção do Brasil e seu diálogo com a ficção cinematográfica	92
ANA LUCIA LOBATO	

Aspectos do cinema brasileiro I

Dois fotógrafos argentinos no Brasil: Mario Pagés e Juan Carlos Landini	103
AFRÂNIO MENDES CATANI	
O cinema paulista da Vila Madalena	111
ADILSON RUIZ	
A direção de arte como função criativa no filme brasileiro dos anos 1990	119
DÉBORA BUTRUCÉ	
Alterações institucionais no cinema brasileiro contemporâneo	127
JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA	

Aspectos do cinema brasileiro II

Da crítica à imagem: a formação do olhar em Octávio Gabus Mendes	135
SHEILA SCHVARZMAN	
Remakes, retakes: o auto-remake O canto do mar (1953) de Alberto Cavalcanti	144
FERNANDA AGUIAR C. MARTINS	
Origens de um Cinema Novo em Mauro, Humberto	153
MÁRIA DO SOCORRO CARVALHO	
A articulação de corpo e alteridade em Madame Satã	161
WILTON GARCIA	
O feminino como lugar do amor	170
LINDINALVA RUBIM	

O fator fake no cinema brasileiro

Aviso aos navegantes: o fake está a bordo	181
BERNADETTE LYRA	
A vereda fake de Joaquim Pedro Andrade	189
GELSON SANTANA	

O fake no pós-modernismo brasileiro: Carlota Joaquina e sua transposição para a TV	195
RENATO LUIZ PUCCI JR.	
(N)as bordas do cinema: o fator fake em Nós que aqui estamos por vós esperamos	203
ROSANA DE LIMA SOARES	
 Violência, caos e deslocamento no cinema contemporâneo	
Cinema e (cultura da) violência nossa de cada dia	215
ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM	
Mundo cane. Notas sobre a violência no cinema	223
MARCELA ANTELO	
A imagem cruel: intensidade e horror no documentário brasileiro contemporâneo	230
FERNÃO PESSOA RAMOS	
 Formas de representação da/na América Latina	
Metanarrativa e história: a América Latina em documentários canadenses da década de 90	239
ANELISE R. CORSEUIL	
Flying down to Brésil	248
TUNICO AMANCIO	
É tudo a mesma coisa? (Análise de representações de migrantes nordestinos em filmes de ficção ambientados nas metrópoles)	256
JÚLIO CÉSAR LOBO	
O Brasil no cinema da República Velha e a busca da nacionalidade	265
MAURICIO R. GONÇALVES	
De santa a aventureira: uma construção da identidade nacional na época de ouro do cinema mexicano	273
MAURÍCIO DE BRAGANÇA	
 Por uma nova visualidade: imagem técnica e vanguardas	
Cinematografia futurista: esboço para uma história	283
MARIAROSARIA FABRIS	

Por uma iconicidade outra: fotomontagem e vanguarda soviética	291
ANNATERESA FABRIS	
Realidade, ficção e vanguardas na origem do cinema documental	299
PAULO MENEZES	
Cinema internacional	
Kieslowski ou o cinema do sublime	311
DENILSON LOPES	
O cinema-inverdade de Kiarostami	320
IVONETE PINTO	
A casa abandonada – Uma leitura de <i>A primeira noite de tranqüilidade</i> , de Valerio Zurlini	329
CELIA REGINA CAVALHEIRO	
Palíndromos	336
ADALBERTO MÜLLER JR.	
Cinema norte-americano	
<i>Shadows</i> : um exemplar do cinema moderno	349
FABIANO DE SOUZA	
Aspectos do cinema moderno no filme <i>A estrela solitária</i> , de John Sayles	356
LAURA LOGUERCIO CÁNENA	
O corpo no cinema como lugar de um Outro	364
MAURO EDUARDO POMMER	
Teoria e crítica	
Cinema ocupante ou ocupado: Noções de Paulo Emilio	375
SAMUEL PAIVA	
O tom brasileiro no cinema nacional	383
REGINA MOTA	
O cognitivismo e o espectador cinematográfico: um breve panorama crítico	392
FERNANDO MASCARELLO	

Da letra à imagem em movimento

Mansfield Park e Palácio das ilusões:

uma visão contemporânea de Jane Austen 403

GENILDA AZERÊDO

As figuras masculina e feminina na construção

do desprezo em Godard..... 412

JOSÉ LUIZ AIDAR PRADO & MOIRA TOLEDO D. G. CIRELLO

Documentário e estratégias narrativas

JEAN ROUCH OU O FILME DOCUMENTÁRIO COMO AUTOBIOGRAFIA. UMA INTRODUÇÃO.

MÁRCIUS FREIRE – UNICAMP

Jean Rouch define o cinema que vem fazendo há mais de meio século, afirmando que “fazer um filme significa escrever com os olhos, com os ouvidos, com o próprio corpo; significa penetrar a fundo: ser ao mesmo tempo invisível e presente, o que nunca acontece no cinema tradicional”. Seus filmes são resultado da imersão profunda no universo do outro. No entanto, quando em 1960 ele deixa literalmente de ser invisível para se tornar presente diante da câmera em *Chronique d'un été*, as relações entre o “observador” e o “observado” do documentário tradicional, e entre o “eu” e o “outro” da antropologia clássica se encontram totalmente subvertidas. Ao participar do processo observado, ao partilhar o “vivido” das pessoas filmadas, ao integrar a diegese de uma narrativa que se constrói “espontaneamente”, não estaria o cineasta agregando aos relatos de vidas preexistentes e presentes de seus sujeitos um pedaço de sua própria vida? É sobre essa “circulação de vidas” no interior da obra do documentarista francês que este texto vai debruçar-se.

Numa entrevista concedida em abril de 1994 a Amir Labaki e reproduzida no n. 16 da revista *Cinemais*, Vladimir Carvalho declarava: “O documentário, mesmo o mais radical dos documentários, tem muito de autobiográfico, tem muito de quem o fez, de tudo que ficou para trás e que na verdade não ficou, veio junto com você”. Vladimir dizia isso ao falar de sua infância, da realidade que banhou parte da sua vida no Nordeste, a realidade econômica e social dessa região onde “um contexto de muita pobreza, de privação, uma certa miséria que (nos) atingia muito (...), penso que tudo isso está nos meus filmes”. E todos aqueles que conhecem a obra

desse grande documentarista sabem que seus filmes trazem as marcas de sua experiência de vida, seja no Nordeste, seja em Brasília para onde se transferiu em 1970; que estes estão impregnados dessa “vocação para a justiça social” de que ele mesmo fala. Mas, será que o fato de uma obra, seja ela cinematográfica, literária ou de qualquer outra natureza, trazer traços, mais ou menos evidentes das idiossincrasias, da visão de mundo de seu autor é suficiente para lhe conferir o distintivo de “autobiográfico”? Não seriam esses traços próprios de qualquer forma de representação para cuja realização o indivíduo investiu sua força criativa, sua memória e suas emoções? Quando um escritor se engaja no processo de criação literária, por mais que procure se desprender de sua própria subjetividade, não estaria, de alguma maneira, extraindo, elaborando, reelaborando, tentando trazer respostas para seus questionamentos sobre suas relações com o seu mundo imediato e/ou com sua experiência de vida? Não seria a recorrência desses questionamentos, nas suas mais diversas manifestações, que imprimiria a esse autor o seu “estilo”? Ora, para Barthes: “Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a ‘coisa’ do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é de modo algum produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora de sua responsabilidade”¹. Portanto, consciente ou inconscientemente, desejando-a ou rejeitando-a, a obra literária traria consigo essa “coisa”, essa “parte privada do ritual” que extrapola sua própria responsabilidade.

Proust parecia acreditar que esse descontrole do qual são vítimas todos aqueles que trabalham com a língua tem na inteligência – o que poderíamos interpretar como consciência – seu principal carrasco. O que o levou a afirmar: “Cada dia dou menos valor à inteligência. Cada dia acredito mais e mais que é somente independentemente dela que o escritor pode reabilitar alguma coisa de nossas impressões do passado, atingindo assim algo dele mesmo e a única matéria de arte. Aquilo que a inteligência nos dá sob o nome do passado não é ele. Na verdade, como ocorre com as almas dos mortos em certas lendas populares, cada hora de nossa vida, tão logo suce-

da a morte, encarna-se e oculta-se em algum objeto material. E aí permanece cativa, para sempre cativa, a menos que não encontremos o objeto. Através dele nós a encontramos, nós a invocamos, e ela se liberta”².

Seja como for, com ou sem esforço intelectual, consciente ou inconscientemente, o criador deixa rastros íntimos, traços pessoais naquilo que produz. E o cinema não escapa a esse fato. Logo, a noção de autobiografia que abriu este texto, ou seja, aquela utilizada por Vladimir Carvalho ao falar de seus filmes, não é a que nos interessa aqui, visto que não atinge a especificidade que, acreditamos, define o trabalho de alguns documentaristas, notadamente de J. Rouch.

Já que fizemos uma pequena digressão pela literatura para introduzir o nosso tema, talvez não estejamos cometendo uma impertinência se, momentaneamente, pedirmos ajuda a um crítico literário para definir o que vem a ser autobiografia.

Em *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune define autobiografia como o “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando ela coloca em relevo sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”³. Isso significa dizer que, ao se dedicar a esse relato, em linguagem oral ou escrita, o sujeito se debruça sobre o seu passado, sobre fatos de sua vida, sobre algo acontecido, imediato ou longínquo. Há, portanto, implícito nesse procedimento um “esforço de memória” sem o qual o passado não pode emergir. E, para que esse esforço se consubstancie numa materialidade qualquer faz-se necessário o uso de uma linguagem. A linguagem escrita tem sido, desde sempre, o suporte por excelência dos relatos em primeira pessoa. Esse “diálogo”, que segundo Paul Valéry define o indivíduo, se transformava então em diálogo consigo mesmo traduzido em palavras escritas; o que levava o gênero literário em questão a ficar circunscrito a uma determinada e bem precisa classe social. Conforme nos indica Philippe Lejeune, escrever e publicar relatos de sua própria vida foi durante muito tempo privilégio das classes dominantes. A autobiografia não fazia parte da cultura dos pobres. No entanto, já há alguns anos os relatos de vida coletados com gravador começaram a dar voz a camponeses, artesãos e operários. A palavra foi dada àqueles que até então estavam silenciosos. Na origem desse movimento estaria, segundo o autor, o método etnográfico que os sociólogos aplicaram às classes dominadas de nossas sociedades⁴.

Curiosamente, no campo do cinema documentário, podemos encontrar uma bem conhecida dicotomia entre o sujeito que fala e aquele que é falado, que não deixa de ter semelhanças com essa de que nos fala Lejeune. Sabe-se que até o início dos anos 1960 aqueles que eram mostrados nas telas, aqueles que tinham suas vidas observadas e propaladas através de sons e imagens, não tinham direito à voz. Tendo em vista que nessa relação observador/cineasta *versus* pessoas observadas também estava implícita uma relação de dominação do primeiro sobre o segundo, não seria ilícito aplicar aqui aquilo que Bourdieu disse em seu artigo *O campesinato, uma classe objeto*: “As classes dominadas não falam, elas são faladas”. E durante mais de meio século os documentaristas falaram em nome daqueles que filmavam. E isso não apenas quando as limitações técnicas assim determinavam, como Flaherty em *Nanook of the north*, mas também quando o som direto já era corrente e permitia que os sujeitos se expressassem de viva voz, como bem mostrou Jean-Claude Bernardet ao cunhar a expressão “voz do dono” a respeito daqueles documentários a que denominou de “modelo sociológico”⁵.

Voltando então à questão da autobiografia no cinema, podemos nos perguntar: a) Como se realiza o ato autobiográfico no cinema?; b) Se a autobiografia literária é antes de tudo um trabalho de e com a memória, até que ponto podemos dizer que isso acontece com as cine-autobiografias?; e c) Seria possível uma *mise en image* da memória que não implique obrigatoriamente numa *mise en scène*?

Antes de ser confrontado a esse tipo de questão, Michael Renov, em sua apresentação na III Conferência Internacional do Documentário que teve lugar em São Paulo em abril de 2003, intitulada “A tradição subjetiva”, se posicionou da seguinte maneira a respeito do que vem a ser autobiografia no cinema: “Eu estou menos preocupado em (re)definir autobiografia no sentido estrito proposto por Philippe Lejeune e outros do que examinar uma diversidade de práticas autobiográficas que estão engajadas com ou representam a subjetividade. Dito de forma mais simples, eu vou me perguntar como e para que finalidade novas e estimulantes versões de auto-representação estão sendo construídas neste midiático final de século XX”.

Precaução providencial, pois, a rigor, a autobiografia, tal qual definida por Lejeune e pela tradição literária, parece não ter equivalente no cinema. De fato, como encontrar nas formas narrativas cinematográficas relatos em

que o autor, o narrador e o personagem são idênticos, como quer essa tradição? A não ser que fizéssemos um exercício de imaginação e criássemos um discurso sonoro-imagético, construído a partir de uma câmera apoiada sobre um tripé enquadrando o narrador que conta sua própria vida. Mas, nesse caso, não estaríamos na presença de uma autobiografia registrada e veiculada em linguagem oral? Sim, porque se a banda sonora desse hipotético “filme” remete efetivamente à existência individual daquele que nos mostram as imagens, estas últimas, no entanto, não podem fazer outra coisa que nos levar até o presente, até aquele momento em que, diante da câmera, o narrador contava sua história. A banda sonora falava no tempo passado e as imagens no tempo presente do narrador. O esforço da memória se traduziu em “relato retrospectivo” na banda sonora, mas como fazer para que as imagens acompanhem igualmente essa retrospectção? Isso só parece ser possível quando desse passado que a memória faz aflorar existem imagens como fotografias, velhos documentos, filmes, escritos, registro de lugares onde supostamente aconteceram os eventos narrados pelo protagonista. Se assim não for, qualquer *mise en image* do passado será obrigatoriamente uma *mise-en-scène* e, como tal, deixa de ser passado para ser apenas sua representação. É o que acontece em filmes como *Borinage*, de Joris Ivens, ou toda a série dos Netsilik, realizada por Asen Balikci, que reconstituem eventos efetivamente ocorridos num passado próximo e, para isso, se utilizam de seus reais protagonistas, mineiros belgas no primeiro caso e esquimós canadenses no segundo.

À primeira vista a autobiografia no cinema só pode se dar no presente, o relato retrospectivo de que fala Lejeune se transformando em um relato que se constrói. A rigor, não temos propriamente um relato sendo construído, mas o fluxo da vida que é registrado em sons e imagens. No entanto, para que esse relato em construção seja considerado autobiográfico é necessário que haja identidade entre o sujeito do relato e o autor. Tarefa difícil até poucos anos atrás, quando ainda não existiam as câmeras miniaturizadas, com capacidade para realizar planos extremamente longos e em condições pouco favoráveis de iluminação. Mas nosso objetivo aqui não é discorrer sobre essas produções recentes, que se servem dessas novas possibilidades tecnológicas, mas examinar brevemente, à luz de tudo que precede, dois filmes de J. Rouch que, a nosso juízo, podem ser considerados, se não autobiográficos *stricto sensu*, ao menos aquilo que Lejeune cha-

ma de “escrita em colaboração”. Essa variável da autobiografia ele define como aquela em que “o esforço de memória e o esforço da escrita são assegurados por pessoas diferentes. Em francês, aquele que recolhe o relato oral e depois os transforma em linguagem escrita publicável é chamado de *nègre*.

Os dois filmes a que nos referimos são *Jaguar* (1954-1967), e *Chronique d'un été* (1960).

O primeiro, filmado em 1954 e pós-sincronizado em 1967, conta a história de três nigerianos, Lam, Illo e Damouré que, estimulados por Rouch (que nessa época estudava o sistema de imigração para Gana), partem de seu vilarejo para se aventurar na Costa do Ouro (Gold Coast), hoje Gana. O filme traça as peripécias pelas quais passam os três – mas deveríamos dizer os quatro, pois Rouch participa da aventura filmando-a. Na época não existia som sincronizado, mas Rouch dá voz aos seus sujeitos mais de dez anos depois da maneira mais inusitada: o filme é projetado e os seus reais personagens fazem “um esforço de memória” e reconstituem a aventura que haviam vivido quase dez anos antes. Rouch faz comentários pontuais que, segundo alguns autores, influenciaram toda uma forma de relato da etnografia francesa. Trata-se, com efeito, de um relato autobiográfico construído em colaboração. Os quatro amigos viveram efetivamente a aventura dessa viagem entre a Nigéria e Gana, Rouch foi seu narrador imagético e os três nigerianos seus narradores verbais. Nesse filme, o vivido pelos três personagens é efetivamente mostrado e contado. Diferentemente do *nègre* da literatura, a vida daquele que organizou todo o relato, o seu narrador principal, está implícita no relato que resultou desse vivido. Diferentemente, ainda, do relato em colaboração, não temos aqui um redator (no caso o cineasta) que fala em nome de seu modelo como se fosse ele construindo seu papel de narrador autodiegético e o leitor (espectador) devendo esquecer esse jogo de individualidades para que o texto (filme) guarde o seu sentido (Lejeune).

Alguns anos depois, em 1958, Rouch repete a experiência do comentário pós-sincronizado e realizado a partir do visionamento das imagens em *Moi un noir*. Aqui, mais uma vez, as peripécias do personagem principal, Oumarou Ganda, acontecem espontaneamente diante da câmera e seu relato é feito *a posteriori* por ele mesmo. Assim como aconteceu em *Jaguar*.

Por volta de 1960 o sociólogo Edgar Morin fustiga o antropólogo-cineasta Jean Rouch, censurando-o por filmar apenas na África e não se

interessar por sua própria tribo, os parisienses. Em resposta, Rouch toma Morin pela mão, salta para a frente da câmera e ambos realizam *Chronique d'un été*. O filme toma justamente como ponto de partida a vida do dia-a-dia de um de seus personagens, Marceline Loridan que trabalha numa empresa de enquete psico-sociológica. É a partir de uma simples pergunta formulada aos passantes: “você é feliz” que o filme começa a se construir. A partir daí vários personagens vão se juntando aos personagens iniciais que eram Rouch, Morin e Marceline.

Interferindo naquela “porção do mundo real”, Rouch se envolve na situação criada e dispara sua câmera em direção a ela. *Chronique d'un été* aconteceu porque Jean Rouch e Edgard Morin se envolveram com alguns típicos representantes da sociedade francesa do começo dos anos 1960: dois operários, seis estudantes, um deles imigrante africano, dois funcionários de escritórios, três artistas, uma “cover-girl”, uma empregada de escritório, imigrante italiana. O filme consiste nos desdobramentos desse envolvimento. Evidentemente esses desdobramentos eram fruto de situações criadas pelos dois autores em razão dos estímulos por eles introduzidos no grupo; estímulos esses que tiveram como ponto de partida uma simples pergunta de caráter bastante íntimo: “você é feliz?”.

Através das relações que se tecem no interior do grupo e dos diálogos – ou monólogos – produzidos por seus agentes, vai-se desenhando um quadro multifacetado da sociedade francesa num momento em que o desengajamento militar na Argélia era, talvez, sua preocupação principal.

Aqui encontramos a grande e fundamental diferença entre o cinema verdade de Jean Rouch e o cinema direto norte-americano, ambos nascidos na mesma época a partir das mesmas inovações tecnológicas e muitas vezes confundidos. Segundo Erik Barnow: “O documentarista do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e esperava esperançosamente por uma crise; a versão de Rouch do cinema *verité* tentava precipitar uma crise. O artista de cinema direto pretendia a invisibilidade; o artista do cinema *verité* à la Rouch era freqüentemente um participante declarado. O artista do cinema direto representava o papel de um espectador distante, o artista do cinema *verité* assumiu o papel de provocador”⁶.

Vimos, mais acima, que para Lejeune o nascimento dos relatos de vida coletados com gravador que passaram a dar voz àqueles que até então estavam silenciosos como camponeses, artesãos e operários, tem sua origem no

método etnográfico que os sociólogos aplicaram às classes dominadas de nossas sociedades. É verdade. No entanto, não devemos esquecer que durante muito tempo essas palavras emergiam totalmente filtradas e reelaboradas pelos relatos dos antropólogos e sociólogos. Como bem observava Clifford Geertz, em *Works and lives. The anthropologist as author*: “A habilidade dos antropólogos em nos levar a acreditar seriamente naquilo que dizem tem menos a ver com a precisão do olhar ou uma certa aparência de elegância conceitual do que com a capacidade que têm de nos convencer de que aquilo que estão dizendo é resultado do fato de terem realmente penetrado (ou, se preferirem, terem sido penetrados por) uma outra forma de vida, de terem, de uma maneira ou de outra, ‘estado lá’. E, assim, nos persuadindo que esse milagre de bastidor ocorreu, é aí que a escrita inter-vém”⁷.

Os filmes de J. Rouch, através do seu envolvimento direto com as manifestações observadas, através do entrelaçamento de sua vida com a daquelas pessoas para as quais dirige a objetiva de sua câmera, trazem os bastidores para o primeiro plano e transforma o olhar distanciado em presença partilhada. Não seria isso também o relato de algo por ele vivido? Não seria esse relato, portanto, autobiográfico?

NOTAS

1. BARTHES, Roland. *O Grau zero da escrita*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 10-11.
2. PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1988, p. 39.
3. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 14.
4. *Ibid.* p 229.
5. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
6. BARNOW, Erik. 1993 – *Documentary. A history of the non-fiction film*. Oxford/New York, Oxford University Press, p. 254-255.
7. GEERTZ, Clifford. *Works and lives. The anthropologist as author*. Stanford, Stanford University Press, 1988, p. 5.

O ATOR NÃO-PROFISSIONAL NOS FILMES DE JEAN ROUCH

DANIELA DUMARESQ – USP, CNPQ/FAPESP

Procuro, neste texto, refletir sobre alguns aspectos da atuação de atores não-profissionais no cinema de Jean Rouch, tomando como base os filmes *Les Maîtres Fous* (1955) e *Moi, un Noir* (1958). Para tanto, proponho uma mistura teórica que pode parecer inusitada, trabalhando com autores de campos diferentes e que tratam de questões diferentes. Goffman, de Certeau, Brecht, Stanislavski e Artaud são tomados como fonte de inspiração para minhas hipóteses e análises. Seus textos não refletem sobre cinema, mas trazem questões ao tema aqui proposto. Já Brecht, Stanislavski e Artaud, embora partam de pesquisas teatrais, defendem posições, tanto estéticas quanto políticas, contraditórias. Mas é justamente a contradição a primeira marca que vejo nestes atores que, sem passar por uma escola de interpretação ou mesmo uma vivência anterior, se lançam na aventura de atuar para o cinema. Os termos aparentemente contraditórios se unem para tentar buscar o cerne do trabalho de atores não-profissionais que se sabem observados por uma câmera e devem executar um papel.

Les Maîtres Fous mostra um ritual de possessão. Participam do rito os moradores de Acra, capital de Gana, a então colônia britânica Costa do Ouro. Segundo Stoler, o filme foi elogiado por alguns pelos méritos técnicos e pela entrada em um universo ainda pouco conhecido; mas foi odiado por outros, por considerarem que o filme perpetua certo racismo e exotismo, dada a agressividade com que as imagens do ritual poderiam ser recebidas fora de seu contexto cultural¹.

Moi, un Noir fala do cotidiano dos migrantes que vêm em busca de trabalho em Abidjan, capital da Costa do Marfim (colônia francesa até

1960). Os atores podiam escolher as personagens que desejavam interpretar. Como recurso de sonorização, Rouch mostrou as imagens já rodadas para os atores e eles improvisaram suas falas a partir do que viam. O filme motivou o comentário emocionado de Godard:

“Como a Joana de outro tempo nosso amigo Jean foi, com uma câmera, salvar senão a França, pelo menos o cinema francês. Uma porta aberta sobre um cinema novo, diz o cartaz de *Moi, un Noir*. Como ele tem razão. Rouch é tão importante quanto Stanislavski. Ele tem como ponto de partida o que o encenador russo procurava como ponto de chegada. Mais importante que Pirandello também, porque espontaneamente pretensioso, e não calculadamente espontâneo como o Visconti de *A Terra Treme*”².

Nos filmes de Rouch, os atores representam a si mesmo ou os personagens que escolheram para si. Uma hipótese geral surge aqui, inspirada em Goffman. Os atores representam diante da câmera de forma semelhante aos indivíduos diante de outros indivíduos na vida cotidiana. Ou seja, escolhem um papel que julgam adequado às circunstâncias. Segundo Goffman, a representação na vida cotidiana visa regular a impressão causada no interlocutor³. A importância dessa representação reside em: (a) espera-se que o indivíduo corresponda às expectativas que cria; (b) em nossa sociedade, o indivíduo tem o direito moral de esperar ser tratado de maneira adequada a certas características sociais que possui⁴. Daí a importância da representação, ela diz não apenas quem é o indivíduo, mas sobretudo a maneira como ele espera ser tratado.

Interessa-me reter de Goffman a idéia da representação adequada às situações diversas da vida cotidiana. Atuar para uma câmera pode não ser uma atividade cotidiana. Mas, diante da câmera e da equipe de produção, o ator tenderá a escolher para si o papel que lhe parecerá adequado a esta circunstância específica. Provavelmente surgido de um cruzamento de interesses entre o que ele acha que a produção espera dele e o que ele deseja comunicar de si. Essa é uma hipótese geral para o trabalho do ator não-profissional.

A voz-over no início de *Moi, un Noir* diz que as personagens formam

a nova doença social das cidades africanas: os migrantes que vêm em busca de trabalho, os desempregados. Diz ainda que elas podiam escolher o que falar e fazer. Oumarou Ganda, antigo combatente da guerra da Indochina, é o protagonista. Ganda fazia entrevistas para pesquisas sócio-econômicas de Rouch. Mas, no filme, ele é Edward G. Robinson e não tem emprego certo, vaga pelas ruas à procura de trabalho e aceita ser diarista nas docas.

Ganda, mesmo tendo aceitado o jogo do cinema, queixa-se. Ele conta em entrevista de 1980 que não gosta muito desse filme, pois ele lhe parece um pouco falso, especialmente a cena da guerra. Ainda segundo ele, Rouch teria exagerado em seu comentário sobre sua relação com o pai. O filme diz que ele foi expulso de casa por ter perdido a guerra. Ganda fala que o pai foi indiferente. A vontade de contar essa história à sua maneira, levou Ganda a fazer seu próprio filme, *Cabascabo* (1968). Enquanto Rouch queria fazer um filme sobre migração e desemprego, Ganda desejava constituir e preservar sua memória. O que está em jogo aqui não são as verdades e mentiras do filme, mas o jogo que permite sua construção. Diz ainda Ganda: "...no mais, eu sentia que a realização do que eu pensava deveria ser diferente, pois na realidade eu era também um pouco co-realizador desse filme, eu contribuí no dia-a-dia, nós trabalhamos juntos, e depois Rouch fez a montagem..."⁵.

Esse último comentário de Ganda leva a outra hipótese de Goffman, a "assimetria fundamental no processo de comunicação"⁶. Na relação entre o observador e o observado, o primeiro tem relativa vantagem. Mesmo que o observado aja conscientemente e procure ampliar o controle de sua representação, o olhar que perscruta está sempre à espera de um deslize. No filme, o efeito é ampliado pela câmera. Para começar, um problema óbvio: o ator pode cometer deslizes que são registrados pela câmera e podem ser usados na montagem final. Mas ainda outro. Todo o processo de captura de imagens e finalização está fora de seu controle, ampliando a dimensão da assimetria definida por Goffman. Não se deve concluir que os cineastas sejam desrespeitosos com seus personagens/atores. Mas que os filmes são fruto de um processo interativo, de uma luta de interesses, de um jogo de poder. Enquanto o cineasta tem um argumento a defender, o ator tem uma auto-imagem a preservar. Estes objetivos podem colidir, mesmo quando as preocupações éticas participam de suas decisões, preocupações que percebo em Rouch.

Verificar o embate entre o filme e a situação que o motiva, quase sempre só é possível com informações produzidas a partir de sua exibição. Mesmo a prática de fornecer equipamentos para os atores capturarem suas imagens, ou comentar com eles uma primeira montagem e integrar a discussão aí surgida na montagem final, não livra o cineasta da assimetria do processo de comunicação. Ele permanece o observador durante todo o processo e tem o poder da palavra final. Estas práticas podem informar dos seus cuidados ou desejos de respeitar seus atores.

Mas é meu desejo ainda pensar sobre o papel desses atores no interior do filme. Particularmente interessa-me perceber as invenções do cotidiano operadas por eles. Como fala de Certeau: “O cotidiano se inventa por mil maneiras de *caça não autorizada*”⁷. Em *Les Maîtres Fous*, o ritual para o espírito Houka é inspirado no ritual de abertura da Assembléia Legislativa de Acra. Assim, o protocolo e as personagens/entidades do rito Houka são inspirados na representação da coroa britânica. Os espíritos transformam os indivíduos em governador, tenente, condutor de locomotiva. Nos detalhes, também se reinventa o rito que lhe serviu de inspiração. O penacho usado pelo governador em seu chapéu transforma-se em um ovo quebrado na estátua construída para o rito Houka. Já nas reuniões em “mesa redonda” decidem o desenrolar do rito, por exemplo se vão comer o cão sacrificado cru ou cozido. Assim, o rito da coroa britânica, no qual predomina a demonstração de ordem, disciplina e poder, é transmutado em outro, invertendo o sentido do primeiro para reafirmar o poder, não mais da coroa, mas do espírito cultuado.

Mas para além da subversão praticada no rito, o filme não oferece muito do cotidiano destes homens que vivem em Acra. Suas aparições fora do lugar do rito dizem de um cotidiano cujas práticas condizem com as expectativas de seus organizadores, governadores, chefes. O filme mostra os apaziguados e a *voz-over* faz crer que talvez sejam os melhores em seus afazeres e os mais tranquilos dos homens. No que parece ser uma tentativa de amenizar os efeitos que as imagens do transe, durante o rito, poderiam provocar nos espectadores.

Diferente é a forma como o cotidiano se inventa em *Moi, un Noir*, rodado quase inteiramente em exteriores no bairro de Treichville, cidade de Abidjan. As regras do urbanismo sugerem caminhar pela calçada, mas neste filme ela ganha usos variados. As calçadas servem para sentar e deitar e

Ganda explica a origem de seu nome e o motivo da migração, revela-se ator e personagem ao mesmo tempo: “Não, eu não me chamo Edward G. Robinson. Esse foi um apelido que ganhei dos meus amigos por ser parecido com um tal Edward G. Robinson que faz filmes...”. Em seguida fala de sua situação e apresenta-se como personagem representativa de uma coletividade: “Viemos aqui para Abidjan à procura de dinheiro. Somos muitos... Somos, pelo menos, uma centena de jovens enganados”. Depois, ele critica sua própria atuação como Robinson em Abidjan: “Não, ainda não ganhei nada. Atualmente, trabalho como diarista e só me canso, só ando por aí a pensar”. Neste momento, pode-se pensar como esta ruptura com o ilusionismo, de maneira crítica e consciente, aproxima sua interpretação de Brecht. O encenador alemão propõe a representação de um mundo suscetível de mudanças, esta façanha demanda um ator capaz de transformar o homem em objeto de análise e o teatro em espaço da razão¹⁰.

Na cena de apresentação de Robinson, ele assume o papel não apenas de romper com a ilusão, mas também de exercitar a crítica. Lembramos que o filme não foi rodado com som direto. Assim, enquanto Robinson fala, seu rosto está sério e seus lábios não se mexem. Quando cruza com a câmera, não se furta de olhá-la, de olhar para o espectador. Aqui há uma quebra com o ilusionismo pelo uso do som não-sincronizado, pelos olhares lançados ao público e pela *voz-over* revelando o limite tênue entre o ator/Ganda e a personagem/Robinson. É uma voz que abre mão de tentar reproduzir a personagem, seus pensamentos e lembranças ou sentimentos, desejos ou frustração, para fazer uma análise de sua situação. Assim, esse ator que não se furta de suas ações físicas, também reflete sobre sua situação e leva o público a refletir sobre o que vê, aproximando-se da atuação brechtiana. Para Brecht tanto os atores quanto o público devem ter consciência de que estão em um espetáculo e exercitar a análise das situações mostradas.

Mais que romper com o ilusionismo, prática de várias linhas de encenação, Brecht deseja provocar a reflexão. Nesta passagem e em outras esse papel é de Ganda. Embora muitas das quebras não possam ser analisadas em termos brechtianos, pois olhar para a câmera pode significar simplesmente estar intimidado com sua presença. O papel analítico é prioritariamente desenvolvido pelo próprio Rouch. Em *voz-over*; nos entreatos, ele faz suas análises, antecipa acontecimentos, convida à reflexão. Comentários que têm como imagem uma cartela, com letreiros indicando

esperar o tempo passar. É em uma banca de calçada que o protagonista, Robinson, acompanhado de um amigo, compra cigarros, compra o arroz que lhes serve de almoço, compra nozes para a sobremesa. Antes, é na rua que encontra água para lavar as mãos e os pés. Depois é com o prato apoiado no chão que divide o arroz com o amigo. Eles preferem caminhar pela rua, mas é uma calçada sombreada que lhes serve de cama na hora da *siesta*. Assim, Robinson e as outras personagens contam de suas apropriações do espaço urbano. Como diz de Certeau: “Esses praticantes jogam com os espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso”⁸. No caminhar pela cidade, Robinson se encaixa nos espaços e os recria ao criar seu ir e vir.

O trabalho de ator

A primeira questão que me ocorre é por que, para Godard, Rouch parte de onde Stanislavski gostaria de chegar. O encenador russo dedicou-se a entender o que tornava certas interpretações mais convincentes, mais realistas que outras, desenvolvendo uma série de exercícios e observações a fim de nortear o trabalho do ator profissional em direção ao naturalismo. Para Stanislavski, as ações físicas constituem a metade do trabalho do ator, pela capacidade que elas têm de evocar condições, circunstâncias propostas e sentimentos. As ações físicas não existem sem um objetivo, é preciso que cada ação do ator revele seu esforço para saciar um desejo⁹. E está aqui a riqueza naturalista de Ganda que interpreta Robinson. Ele se entrega a cada ação, coloca-se em situação, executa gestos, movimentos, ações físicas. E é em grande parte graças às suas ações físicas que percebemos como é a vida dos migrantes em Abidjan. Procurar emprego, encontrar amigos na rua, trabalhar no que aparecer, comer o que o dinheiro conseguir comprar, esperar dias melhores, divertir-se. São ações que a cada momento do filme encontram uma cena, uma circunstância que a represente e Ganda não se furta de fazer isto. Em contrapartida, Ganda e os outros atores não foram preparados para atuar e sustentar a ilusão naturalista. Assim, seus olhares denunciam a presença da câmera e rompem com a possibilidade de tal ilusão.

Para além dos inúmeros olhares em direção à câmera, encontramos a exposição da ambigüidade entre personagem e ator. Quando Robinson/

se é “A Semana”, “O Sábado” ou “O Domingo”, um fundo negro e uma luz tênue. E podemos dizer, nada mais brechtiano que o uso de cartelas e análises para romper o fluxo da narrativa, quebrando a identificação entre público e personagem, restabelecendo a capacidade de reflexão do filme.

A intervenção de um ator que minimiza o uso racional da palavra e permite-se experimentar outras formas de expressão aparece discretamente em *Moi, un Noir*. Artaud desejou resgatar ou fazer aflorar a sensibilidade, “não se separa o corpo do espírito nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio onde a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento”¹¹. Seu Teatro da Crueldade, também chamado de teatro do transe, diminui o poder da razão e aumenta a dimensão espetacular. Interessa-lhe o uso da música, da dança, de bonecos, máscaras. Como Brecht, rompe com o ilusionismo, mas noutra direção. Seu ator é tomado pela representação. Como na seqüência da Goumbée, quando dançam, fazem exposições montados em bicicletas, vestem-se de caubói e escolhem seu rei e rainha.

Já *Les Maîtres Fous* é a filmagem de um ritual. Mas, se o olhar centra-se no espetáculo, o ritual transforma-se em uma encenação artaudiana. A diminuição do poder da palavra; a exploração das possibilidades corporais, gestos, expressões faciais e movimentos que rompem com o uso cotidiano do corpo; o uso do boneco representando o governador; a importância que adquire a música. São elementos como esses que Artaud defendeu para o teatro. “O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas sim plástico e físico”¹². Diz a estudiosa de teatro Odette Aslan:

“O teatro se torna, tanto para Artaud como para seu espectador eventual, uma perigosa terapia da alma. É preciso levar à cena ‘a noção de uma vida apaixonada e convulsiva’, é preciso ser místico, exaltar ou seduzir o espectador, destampar sua selvageria para que volte puro para a vida real, é preciso impingir-lhe uma representação cruel, quase fazê-lo gritar, não deixar sair intacto”¹³.

Mas analisar um espetáculo em termos artaudiano é das missões mais difíceis. Como diz Derrida: “Não existe no mundo do teatro quem corresponda ao desejo de Artaud. E não teria havido exceções a fazer, desse

ponto de vista, para as tentativas do próprio Artaud”¹⁴. São muitos os seus escritos, e eles revelam contradições e despertam paixões nos seus seguidores servindo de inspiração para as mais variadas manifestações espetaculares. Daí, preservo aqui uma visão geral do que Artaud queria para o teatro, a idéia da “explosão dos sentidos”. Explosão que se oferece para filmar em *Les Maîtres Fous*. Aos olhos do leigo, o rito se aproxima de um espetáculo artaudiano. Mas o filme rompe com a explosão de sentidos ao tentar enquadrar o rito nos limites de uma narrativa tradicional. Como diz Barnouw:

“Os críticos questionaram se as práticas sobrenaturais seriam acessíveis aos cineastas de qualquer lugar – Europa e Estados Unidos, por exemplo. Com explicações professorais em voz-over, meticulosamente pesquisadas, era Rouch realmente tão íntimo de seus significados?”¹⁵.

A crítica de Barnouw expressa dois problemas. O primeiro, a dificuldade de lidar com a alteridade. E ainda, como transformar essa relação com o outro em cinema. Enquanto o rito Houka se aproxima da explosão de sentidos, da força plástica e física que Artaud queria para o teatro, o filme não é capaz de traduzir esta força em suas escolhas estéticas. A narrativa de Rouch procura explicar os elementos rituais e sua câmera parece querer naturalizar o que não se entende como naturalismo.

O ator não-profissional como aparece nestes dois filmes de Rouch parece remeter a um complexo sistema: explosão de sentidos, fuga aos padrões e expectativas de comportamento, atuação cuidadosa ou busca de regular impressões. Coloca problemas sociais e estéticos: o processo interativo na base da construção do filme, a exposição de si e de seu cotidiano, o rompimento com o pacto ilusionista, a revelação dos mecanismos do espetáculo. Mas esse ator também se aventura a refletir sobre as situações e convida a fazer o mesmo. Assim, ele parece ser o indivíduo que não tendo recebido treinamento especial para desempenhar seu papel, não sabendo que linha de atuação seguir, cambaleia entre uma e outra: ora aproxima-se do naturalismo de Stanislavski, ora rompe o naturalismo e entrega-se aos seus sentidos (Artaud), ora reflete e convida à reflexão (Brecht).

NOTAS

1. Cf. STOLLER, Paul. *The cinematic Griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago & London, The University of Chicago Press, 1992, p. 153.
2. GODARD, Jean-Luc. "L'Afrique vous parle de la fin et des moyens". *Cahiers du Cinéma*. Paris, nº 94, abril, 1959, p. 22.
3. Cf. GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis, Vozes, 1996, p. 13-14.
4. Cf. GOFFMAN, E. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, op cit, p. 2.
5. Oumarou Ganda, entretiens recueillis par Pierre Hafner. In: PRÉDAL, René. (coord). *CinémAction (JeanRouch ou le ciné-plaisir)*, nº 81, 4º trimestre. France, Corler-Télérama, 1996, p. 97.
6. GOFFMAN, E. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, op cit, p. 16.
7. DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1996, p. 38.
8. DE CERTEAU, M. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*, op cit, p. 171.
9. Cf. STANISLAVSKI, C. *Manual do Ator*. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 2-3.
10. Cf. BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Lisboa, Portugália Editora, s/d, p. 12 e 24.
11. ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 83.
12. ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*, op cit, p. 67.
13. ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 255-6.
14. DERRIDA, Jaques. "O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação". In: *A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 173.
15. BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York, Oxford University Press, 1993, p. 253.

DOCUMENTÁRIOS EM PRIMEIRA PESSOA?

FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA – UNICAMP

[Em Godard] “O documentário atravessa a ficção, constrói, impregnando a ficção de modo muito particular... Muito próximo do que Vigo chamava de um ponto de vista documentado. Essa é a maneira como um ‘eu’ se diz sem se dizer ainda como tal. É também a maneira como tende ao impessoal: lugar vazio de todas as vozes que passam e falam nele” (Raymond Bellour, “Auto-retratos”, 1988. *Entre-Imagens*, 1997).

Minhas observações surgem de uma interrogação suscitada por uma inquietação diante de nossos esforços para compor, eu não diria uma teoria, mas pelo menos uma analítica da produção documental da atualidade; analítica que, partindo de solicitações de uma outra sensibilidade que veio repor nossa relação com a temporalidade, vem tentando se exercitar por meio de uma correlação entre tradição e transformação documentária.

De acordo com um patamar, já razoavelmente, estabelecido, quase sempre por meio de uma reiterada oposição entre realidade e ficção que marcou suas origens, o campo do documentário perfaz uma história marcada pelas figuras legendárias de seus fundadores (Flaherty, Vertov, Grierson, Cavalcanti etc)¹, pela emergência das estilísticas dos cinemas direto, cinema-verdade e cinema-do-vivido², pelas modalidades enunciativas expositiva, observacional, interativa, reflexiva³ e, pelo menos dos anos de 1980 para cá, performativa⁴. É em torno desta última modalidade, a do *documentário como performance*, que eu quero me deter, na medida em que seu relevo que

o amplo espectro documental da atualidade é igualmente fértil em relação aos problemas teóricos que levanta.

Levando-se em conta aspectos nodais do estado embrionário em que se encontram as análises de tal modalidade, poder-se-ia compor a seguinte problemática⁵: 1) um deslizamento ou caráter escorregadio das nomeações, com variações tais como documentários “subjetivos”, em “primeira pessoa”, “autobiografias”, “auto-retratos”, dentre as mais recorrentes; 2) uma remissão a uma difusa ambiência cultural, a das duas últimas décadas, que remete à querela sem fim da “crise da representação”, às práticas teóricas “desconstrutivistas” e à emergência de uma sensibilidade que, conforme o gosto e uso americanos, vem sendo nomeada com insistência de “pós-estrutural”; 3) uma utilização reiterativa e indiscriminada, compondo uma espécie de mixórdia conceitual, de categorias de um pensamento pré-estrutural, tais como “sujeito histórico”, “lugar do sujeito”, “sujeito do discurso”, “identidade do sujeito”, “eu soberano”, “consciência transparente”, “intencionalidade da consciência”, que, na menos sombria das hipóteses, parece querer lançar um apelo de restauração do contrato rompido com as filosofias do sujeito, marxista e fenomenológica, quando dos embates no campo do estruturalismo.

Esta problemática de base dos esforços analíticos dirigidos à modalidade performativa de documentário, se por um lado expõe o enorme desafio do pensamento frente aos objetos novos, às realidades fugidias que emergem no presente, por outro lado também expõe, numa área como a nossa, o quanto se pode dar de ombros para a “paciência do conceito”, para a lenta e rigorosa elaboração categorial que parte sempre do já pensado, criando, desse modo, condições para se poder pensar de outra maneira.

E é sobre esse aspecto que incide a minha inquietação: por que documentários em primeira pessoa? Por que fazer convergir e lançar no mesmo caldeirão tamanha disparidade categorial como sujeito, subjetividade, identidade, consciência, eu, pessoa, indivíduo, autobiografia, auto-retrato, privado, íntimo? Todo esse ímpeto pela sinonímia não viria revelar o pouco caso de um pensamento que não procede mais do que pela mera corroboração das significações dominantes, concomitantemente a um profundo mal-estar da época frente a um esvaziamento dos poderes da linguagem? Isso se torna mais inquietante se observarmos que não faz muito tempo, cerca de três décadas, quando justamente essa constelação conceitual

foi alvo dos mais acirrados debates em campos como os da teoria literária, das ciências humanas, da filosofia e da psicanálise, com conseqüências que transformaram inteiramente a paisagem intelectual estabelecida, a que nos concerne, inclusive, nossa cultura audiovisual e todo um sistema de pensamento que lhe dava sustentação.

Nesse sentido, na base de toda essa miscelânea conceitual posta em operação para recortar uma modalidade recente no âmbito do documentário, o fato dela se situar numa configuração intelectual difusamente identificada de “pós-estrutural”, com um visível empenho na utilização de categorias de um pensamento pré-estrutural, tudo isso vem revelar algo desconcertante: uma atitude que parece visar pôr entre parênteses justamente a atividade problematizadora, de desconstrução e reconstrução do fértil período estruturalista. Não por acaso, fala-se com freqüência de “retorno a”, de algo que estaria retornando: o homem, o sujeito, o autor etc., ou seja, as clássicas categorias que serviram de fundamento e pressuposto às filosofias do sujeito e da consciência. A sensação que se tem é a de que predomina uma certa ilusão de suspensão do senso de historicidade dos conceitos, de uma dificuldade de se atinar para o dado de que as inflexões das paisagens discursivas arrastam consigo objetos cujas fixações pareceriam irremovíveis.

No caso dessa nova modalidade documental teria mesmo ela a ver com retornos desses objetos já historicamente situados para o pensamento ou, ao retomá-los para uma espécie de último arremate, ela nos lançaria para bem longe da suposta realidade que os soergueria?

Antes de circunstanciar melhor essa hipótese, talvez não seja impertinente lembrar que ainda há pouco, no âmbito da querela entre modernidade versus pós-modernidade, lançou-se as maiores imprecações sobre o relevo que adquiriria todo tipo de autocentramento, toda realidade que se afastasse da secular definição do homem como ser social, de relações, de contatos. Tal foi o momento em que no campo da reflexão levantou-se a questão dos limites da sociabilidade, dos processos de dessocialização em curso, do fim ou perda do espaço público. Foi quando se recriminou, com uma contundência sem precedentes, comportamentos que assumiam a feição de um recolhimento sobre si, de um individualismo possessivo, de um eu narcísico, de uma intimidade egocentrada.

Apenas para dar um exemplo bastante pertinente ao nosso tema, foi nesse espaço epistêmico que as noções de sujeito e subjetividade divergiram

completamente⁶. Aí, o trabalho prévio realizado no âmbito do pensamento estruturalista nos havia exposto as fissuras de um sujeito moderno, constituinte e ciente de seu devir e de sua história, que mal respirava sob os estratos dos saberes e as engrenagens dos poderes que o pressionavam e pulverizavam. Removendo e recompondo essa base duradoura do saber moderno, assim como as categorias que com ela serviam de fundamento às atividades do pensamento (o homem, o autor etc.), o que se trouxe à tona foi o recalque de uma subjetividade precária, instável, fragmentária, e que dessa maneira resistia com suas manifestações fugidias à onipotência de um sujeito colocado soberanamente no curso da história.

E eis que agora uma modalidade artística vem pôr sob foco justamente esta figura de exclusão. Mas por que o faz denominando-a, remetendo-a, recobrando-a ou assimilando-a com essas figuras sob as quais se manteve por longo tempo fora de óptica?

Pode-se, então, recompor nossa problemática de trazer para o primeiro plano a prerrogativa da “primeira pessoa” nos seguintes termos: para além do cogito cartesiano do “penso, logo sou”, fundador da soberania do sujeito, teríamos seu desdobramento quase imediato na questão que começa com o pensamento rousseauiano e que lança nova dúvida, ou seja, mas “quem sou eu?”. Há, portanto, uma enorme diferença entre o que está em jogo no âmbito desse tipo de documentário, que no mínimo levanta a dúvida quanto aos privilégios de um eu exercendo-se soberanamente, e o desejo de estabilidade com que uma certa inércia lingüística propõe apreender com suas nomeações.

Circunstanciemos esse aspecto a partir de um estudo que eu considero seminal, visto que nele encontramos uma abordagem que leva em conta toda essa precariedade de um objeto em constituição. Trata-se de um ensaio de 1988, intitulado “Auto-retratos”, o último do livro *Entre-Imagens* de Raymond Bellour⁷. Estudo denso, à altura dos desafios das peças que o mobilizam entre o sensível e o inteligível.

Bellour parte de um texto de Stendhal da segunda metade do século XIX, cuja questão é a da “imaginação ligada à inteira apreensão de si mesmo”, portanto, o precedente da literatura quanto ao tema de uma “escrita do eu”. Ele situa a emergência dessa preocupação reflexiva no cinema em meados dos anos de 1970, quando “se começou a falar em cinema subjetivo e autobiografia”. Boa parte de sua análise, inscrevendo o campo literário

como “o quadro de referência que permite reunir essas obras”, se dá no sentido de tentativas de discriminação das categorias desse ímpeto de diluição a que me referi anteriormente. É assim que na limpeza de terreno com que vai operando, pelo menos três grandes recortes diferenciados vão ganhando relevo: a noção de cinema subjetivo, de autobiografia e de autorretrato. Afirma que a idéia “vaga porém forte” que os atravessa é a do “Íntimo”, do pessoal e privado, com a “noção de escrita” aparecendo como “sua garantia” e subentendendo “dois modos de funcionamento”: 1) “O primeiro se deve à escolha que um cineasta faz de ater-se a si mesmo o quanto puder, de narrar ou evocar sua vida, de circunscrever com base em sua própria experiência a questão ‘quem sou eu?’ e de colocá-la mais ou menos explicitamente, com todas as conseqüências que isso acarreta”; 2) “O segundo se deve ao caráter privado (muito variável) das condições de produção e de filmagem, que freqüentemente garante, mas não necessariamente (é o que mostra o contra-exemplo de Fellini), a promoção do íntimo”.

Tal é o fundo flutuante, arremata Bellour, “necessariamente indefinido”, pautado por uma aparente indiscernibilidade, mas não pela confusão dos termos, de onde se pode partir na análise dessa nova modalidade. Com efeito, como proceder diante de “uma multidão de palavras” e suas tentativas de recortar no âmbito dessas peças audiovisuais categorias como: a) “auto-retratos, retratos de amigos e retratos de família”; b) “cartas, diários de viagem e notícias privadas”; c) “diário íntimo”; d) “confissões”; e) “lembranças de infância” e f) “anotações de cineasta”? Bellour enumera, assim, seis blocos de materiais que podem servir de base nessa busca de uma “escritura do eu no cinema”.

E, de fato, é de uma busca que se trata, portanto, de algo bastante incerto. Bellour, primeiro desenvolve a noção mais geral de cinema subjetivo, exemplificando com um bilhete que Fellini envia a Mastroianni, à época da realização de *Oito e Meio*, contendo a seguinte frase de Stendhal: “O eu, solitário, que se alimenta de si mesmo, morre sufocado num soluço ou numa risada”. Ele afirma que Fellini foi “um dos maiores arquitetos do paradoxo do Eu, assim como Pessoa, Pound, Michaux e alguns outros (entre os quais Pasolini, *alter ego* de Fellini numa Itália arcaica e mítica)”. Fellini teria, assim, construído “uma autobiografia sem amarras, desprovida de qualquer preocupação com a verdade ou com a identidade”.

Em seguida, Bellour relança a questão nos seguintes termos: como

“definir” a sensação de que o cinema “entrou” num “espaço autobiográfico”? De outra forma, “como avaliar o estado do ‘eu’ no cinema”? Trata-se, afirma ele, deopor dois grandes modos de tratamento da experiência subjetiva: a autobiografia, constatando “que no cinema ela se torna fragmentária, limitada, dissociada, incerta”, e o auto-retrato, que é o contrário da autobiografia, realizando-se como “uma experiência” quando a definição de autobiografia se torna “duvidosa”. Sintetizando a relação entre as três noções, o auto-retrato seria “um dos componentes da noção vaga, mas poderosa, do espaço autobiográfico”, ambos rebatendo no que poderia ser uma experiência subjetiva no cinema.

Após todo um trabalho meticuloso com os conceitos, uma das marcas de seus ensaios, Bellour finalmente parte para uma análise do auto-retrato. Mas não se espere dele nada como uma definição em moldes realista, figurativo ou representativo, já que, como se viu, trata-se de descrever o auto-retrato como uma experiência, portanto, como algo incerto cujos resultados não param de lançar mais e mais interrogações.

Sintetizando em alguns pontos suas proposições em relação às várias peças audiovisuais que analisa, temos: 1) ao invés do cinema, é no vídeo, na vídeo-arte, onde a experiência subjetiva do auto-retrato, sua aventura melhor se realiza, particularmente em função das condições de produção e filmagem que propiciam um acercamento do íntimo; 2) tomar-se por objeto, voltar a câmera para o próprio entorno, não se faz “sem deixar de observar uma distância real em relação a si mesmo”; 3) o impressionante no auto-retrato “é a escassa presença de autobiografia”, aí “nenhuma seqüência narrativa se desenvolve, nem mesmo em estado fragmentário, de forma cronológica”; 4) surpreende “que tudo o que se refere ao passado, à infância, que em geral sustenta o retorno sobre si mesmo e a busca de identidade, esteja tão solto e tão completamente indeterminado”; 5) nesse sentido, o auto-retrato é “menos narcísico” e mais próximo do “limite do apagamento e da impessoalidade”, sendo assim uma das formas de uma arte da errância.

Enfim, arremata Bellour, embora coloquem a questão “quem sou eu?”, ainda que não a formulem como tal, as múltiplas formas do auto-retrato “a ela respondem fazendo desse ‘eu’, às vezes apenas vislumbrado, um ser de dispersão, de excesso, de deriva, de jogo, e o suporte visível de um anônimo que possibilita acesso tanto à apreensão do mundo quanto às forças

da inquietude pessoal”. Numa última formulação de cunho deleuze-blanchotiana⁸, ele afirma que o que aí vemos é uma subjetividade atraída “de dentro de seu mais íntimo ser por uma nova forma de ‘pensamento do que está por fora’”, portanto, de um pensamento que compõe uma interioridade por via de uma dobra da superfície. Godard, nesse sentido, é dos que foi mais longe em direção à impessoalidade, compondo o autorretrato como um “lugar vazio de todas as vozes que passam e falam nele”, conforme nossa epígrafe.

Para concluir, minha tentativa foi, desse modo, a de problematizar se, efetivamente, a primeira pessoa do singular poderia servir de condição à enunciação documentária. Pelo que pudemos observar, enquanto arte da deriva de si, da *performance* do próprio corpo que parte de si, mas que não pára de se lançar para fora de si, o que está em jogo nessa modalidade documental, seu desafio, é como o documentarista poderá fazer nascer em si uma terceira pessoa que o destitua do poder de dizer Eu⁹.

NOTAS

1. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Cultura audiovisual e polifonia documental”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação*. São Paulo, Editorial Summus, 2004.
2. DELEUZE, Gilles. “As potências do falso.” In: *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
3. Conforme os quatro modos históricos de representação documental analisados por NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.
4. No âmbito da Primeira Conferência Internacional do Documentário (VI Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade), realizada no Itaú Cultural de São Paulo em abril de 2001, o pesquisador norte-americano Michael Renov propôs acrescentar aos quatro modos de representação documental analisados por Bill Nichols um quinto modo que ele chamou de “performático”, visando dar conta do relevo que o tema da “subjetividade” adquiriu no documentário, sobretudo dos anos de 1990 em diante.
5. O campo e os termos dessa problemática foram tema da Terceira Conferência Internacional do Documentário (VIII Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade), realizada em São Paulo e Rio de Janeiro em abril de 2003, intitulado “Imagens da subjetividade”.
6. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Cinema e poéticas de subjetivação.” In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Picandlise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago, 2000.
7. BELLOUR, Raymond. “Auto-retratos.” In: *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, Papirus, 1997.
8. BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo, Escuta, 2001.
9. É Gilles Deleuze quem formula essa questão para o campo da literatura: “As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”. Tal proposição se revela de

enorme pertinência para o campo do cinema documental, particularmente nessa vertente que eu chamei de performativa, desdobrada por Raymond Bellour, como se viu, em “cinema subjetivo”, “autobiografia” e “auto-retrato”. DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida.” *In: Crítica e clínica*. São Paulo, Ed. 34, 1997.

O DOCUMENTÁRIO PERFORMATIVO NO CONE SUL

ANDREA MOLFETTA – ECA/USP

O documentário usa a *performance* do autor para proclamar uma volta ao vínculo primordialmente *afetivo* entre contexto, realizador e espectador, através da valorização do sujeito-câmera (sua presença, encontro e ação). Quando assistimos a *Tiros em Columbine*, *O passaporte húngaro*, ou *La TV y yo* não podemos deixar de compreender o pensamento e o sentimento do autor a cada passo da sua descoberta. No modo performativo do documentário o realizador *faz* aquilo ao que se refere, supera a simples descrição enumerativa, a noção positiva da referência e a concepção de uma subjetividade transcendental. Também vai além do autobiográfico: não há um sujeito e, sim, um ser fluido em contato, agindo e reagindo, sujeitado, *existente*, que falando de si mesmo quer falar de mais alguém.

Num momento de esgotamento dos sistemas de representação realistas da televisão e da ficção, a produção documentária, o cinema experimental e a internet tornaram-se janelas de um realismo cru e crítico, nada institucionalizado, mostrando a emergência de representações descentralizadas, que invadiram com uma velocidade inédita o nosso cotidiano. No documentário, a *performance* faz com que o filme seja o resultado evidente da negociação *entre* o realizador e a realidade, matéria da intersubjetividade. Há um *ethos* nesta proposta: acentuar a presença da câmera e acreditar na intrusão inevitável na situação. Ate aqui, o legado do cinema verdade. Mas qual o ponto de fuga desta estética hoje? Qual o objetivo desta série de superações? Em primeiro lugar, de um ângulo transmediático, se diagnostica um momento de esgotamento da representação clássica nos meios de comunicação de massa (televisão e ficção).

Ônibus 174 chega para mostrar o que a TV não disse; do avesso, a novela das oito se alimenta de imagens verídicas no tratamento dos seus temas. O documentário, no seu jogo intertextual, torna-se uma plataforma de lançamento de onde poder dizer sentidos inegociáveis ou até indizíveis em outros meios. No documentário performativo, são tratados os temas mais difíceis de digerir na sociedade: a desapareição de pessoas, a perseguição aos judeus, a falência de um projeto nacional. Parecem apontar diretamente para a ferida, há uma atitude consciente e estratégica na escolha de assuntos. Tudo aponta para desvendar o vórtice desta dinâmica: o filme é uma pedra lançada da intimidade, o espectador assume a autoridade textual, é ele mesmo o espectador e o internauta, aquele que monitora os assuntos do seu interesse nos diferentes meios.

Num outro ângulo, na perspectiva da história da produção independente, o documentário performativo pode ser visto como uma resposta à estética dominante no vídeo dos anos 1980, a da desconstrução e a opacidade. Há reflexividade nestes relatos, mas é *translúcida* e permite um acesso singular ao mundo histórico. Este é o segundo legado desta tendência: o distanciamento reflexivo. Por ser protagonista desta virada ideológica de fim de século, vivemos hoje este momento importante da produção documentária, que chega a ocupar os principais circuitos de distribuição e índices de público inéditos. É só olhar para o programa da VII SOCINE e advertir o número de mesas dedicadas à reflexão deste fenômeno a partir dos mais diversos ângulos teóricos.

I. Stella Bruzzi¹ afirma que a modalidade performativa da representação documentária utiliza a ação como modo de chamar a atenção sobre a *impossibilidade de uma representação autenticamente documentária*. Cabe então uma pergunta: o documentário adota a *performance* somente neste sentido negativo? Bruzzi parte da certeza dessa impossibilidade quando, de fato, os cineastas continuam realizando e acreditando no trabalho dos seus filmes, aprofundando especialmente seus compromissos, levando a narração ao plano do pessoal. Como entender essa contraposição entre o que a teoria fílmica conclui em termos absolutos e a esfera da prática?

Essa definição pela negativa é tão incompleta quanto a definição de Bill Nichols *in Blurred Boundaries*² ao argüir que a modalidade performativa re-utiliza estratégias expressivas do documentário para *expressar os aspectos*

subjetivos do discurso clássico. Podemos apreciar a determinação histórica que estes autores sofrem, de um lado, Bruzzi e os extremos da desconstrução; do outro, Nichols e um conceito tácito e prezado da sua aproximação, o de subjetividade, que aparece limitado aos aspectos íntimos da experiência, individualidade essencial e transcendente.

Contudo, Nichols contribui grandemente com a demarcação desta nova modalidade através do contraste com as anteriores (expositivo, interativo, observacional e reflexivo). Segundo ele, enquanto a modalidade reflexiva desconstrói as qualidades formais e a intencionalidade política do modo expositivo, a modalidade performativa da atenção a qualidade desta *referencialidade*, *mas sem desenvolver estratégias argumentativas ou persuasivas típicas* das modalidades antecessoras. Porém, acredito que não somente a referência ajuda a definir esta modalidade: o ângulo da recepção também é necessário. E se não há persuasão, o que há? Um leitor articulado. Para Nichols, nenhum dos quatro modos prévios se espelhou num modo anterior: cada um significou uma superação. No caso da *performance*, Nichols diz que ela “utiliza traços estilísticos de todos os quatro modos, desviando o uso de um deles – aquele escolhido como traço estilístico dominante”. Por exemplo, o uso da voz expositiva para destacar o aspecto poético do mundo; o plano observacional, não para destacar o mundo em si, e sim para trabalhar a duração e textura da imagem; as técnicas interativas já não simplesmente para introduzir o sujeito-câmera no mundo quanto para abordar a experiência afetiva; as técnicas reflexivas já não somente para destacar o funcionamento das convenções narrativas e, sim, para destacar a parcialidade assumida do relato. Na *performance*, *o vínculo indicial está subordinado à enunciação subjetiva*, a referência nos re-orienta – afetiva e subjetivamente – no sentido do mundo que nos apresenta. Assim, a *performance* no documentário faz com que a função referencial já não somente descreva e sim *evoque*, trazendo a dimensão expressiva desta função, e superando o uso que dela faz a descrição, segundo a qual mostro meramente a dimensão histórica do relato.

Nichols cita Jameson para fundamentar o alcance social da representação subjetiva “(a modalidade performativa da representação no documentário) dá corpo a um posicionamento existencial indispensável para a consciência de classe, que se figura dessa forma subjetiva, particular, empírica”.

Segundo Renov³, o estatuto documentário (que previamente era valorizado como informe, mas objetivo) hoje está sendo substituído por uma perspectiva pessoal, onde o suporte do realizador e o compromisso com o sujeito são colocados como pano de fundo estável de qualquer relato. Renov pensa que a subjetividade no documentário remonta-se à década de 1970 e às idéias de Foucault, quando começou a ganhar ênfase uma noção da identidade fluida e múltipla, condizente com a física pós-newtoniana. Considera a representação performativa como herdeira da crítica etnográfica e dos trabalhos de Rouch e Kuhn. Para Renov: “Em mais de um sentido, suas auto-interpretações são transgressoras. Através da sua exploração do ser (social), eles estão falando das vidas e dos desejos daqueles outros que vivem fora das fronteiras do conhecimento cultural”.

Por último, nesta revisão de estudos prévios, acredito que uma grande contribuição para a compreensão do alcance estético desta experiência vem da filosofia da história. Uma das hipóteses que estou testando sustenta que a poética do documentário performativo coloca em prática noções de sujeito, consciência e história ensaiadas pela teoria hermenêutica alemã. Não casualmente, vários dos autores que me proponho estudar fizeram estudos universitários em filosofia (Aravena, Caldini, Kogut, Guimarães). Seus discursos estão impregnados um pouco mais do que intuitivamente destes conceitos.

Gadamer pensou a passagem revolucionária e superadora da ciência clássica à ciência moderna: *strictu sensu*, da noção de verdade à da certeza com comprovações, da filosofia transcendental do ser à filosofia da existência, da história clássica ao relativismo histórico, em obras monumentais como *Verdade e Método* (1941) e *El Giro Hermenêutico* (1995)⁴.

Sem querer me estender, pergunto retoricamente: Existe “a” história? O relativismo entende que podemos entendê-la como um conjunto de interpretações em rede, no nosso caso, a inter-relação entre os discursos das pessoas envolvidas na *performance* do filme. A consciência histórica trabalha marcando uma detenção ideal em meio à corrente de acontecimentos, detenção a partir da qual o presente histórico, assim como o passado que se desprende dele, transformam-se em imagem histórica, vale dizer, numa unidade perdurável de sentido: no nosso caso, o depoimento de alguém, ou o próprio filme pode ser interpretado como um momento de detenção ideal. Para Gadamer, na base deste processo, existe uma concepção do ser

dentro de uma trama dialógica, um ser em aberto, lingüístico, *existente*. Este sujeito apropria-se das tradições (fílmicas e não) e as re-interpreta: a história do país, da família, e até da mesma retórica documentária. Logo, é consciente de que seu filme é lançado numa rede de leituras.

Acredito que esta vontade de resgatar o papel do sujeito é uma resposta à perda do compromisso possível das nossas orientações fundamentais para a vida [Gadamer, 1998]. Aquele mesmo sujeito cindido e emudecido dos diários reflexivos dos anos 1980, agora podia ter voz e realizar sua leitura da história.

Nesta apropriação há uma construção da historicidade do sentido que ele mesmo formula, se desenvolve o mecanismo da consciência histórica, tanto do contexto quanto da linguagem usada para referenciá-lo. O esforço desta poética na América do Sul dirige-se a inserir a interpretação do sujeito num contexto no qual o mesmo trabalho de interpretar pode ser compreendido progressivamente como *autocompreensão* de quem interpreta. Na perspectiva hermenêutica, “Em tudo que uma linguagem desencadeia consigo mesma, ela remete sempre para além do enunciado como tal”. Estes filmes estão ali atendendo a uma necessidade de intensificar a comunicação. O documentário performativo, no sentido contrário ao do documentário reflexivo, traz uma estética que destaca a *incompletude* (não mais a impossibilidade) do sujeito e seus sentidos, ambos constituídos na trama da comunicação, sentidos abertos que *necessitam* da interpretação do outro, sem persuasão.

A *performance* no documentário representa não somente a visão do sujeito quanto às conseqüências da sua *ação com e através da câmera*, seu *doar-se* ao mundo, o *cuidado* com o outro que surge no pró-fílmico. É o que há entre o eu e o outro, e acho que, por exemplo, há um Brasil inteiro entre o eu e o outro. Para a filosofia de Gadamer, a história possui um plano de elaboração aberto para o futuro.

II. Comentarei *Un Nuevo Dia*, de Claudio Caldini (Argentina, 2001), e *O Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut (Brasil/França/Bélgica/Hungria, 2001).

Caldini relata o seqüestro de Tomás Simovick, jovem cineasta, durante a ditadura. Mistura imagens de época, realizadas em super-8 por ele próprio e por Tomás, com imagens atuais, digitais, dele pensando este passado,

olhando a câmera. A imagem resultante é carregada de textura, passa do branco e preto à paleta particular do super-8. É cheia de contrastes: a história está literalmente escrita na tela, os manuscritos que relatam o seqüestro estão em primeiríssimo plano, dinâmicos e móveis, sobre fundo branco. Contrastam com as imagens prévias, testemunhais. E mudas. Silencia-as aquele que *pensa* esta história particular e politizada. O silêncio é o modo que este sujeito tem de estar diante da história, e observa-a gravemente. Este sujeito produz distanciamento da história e do relato. Há três espaços sonoros: o silêncio, a máquina filmadora e a natureza. O espaço do auto-retrato, branco e preto, é povoado por um único ruído, o da câmera-projetor. A natureza aparece como ambiente presente, vivo, *atual do camera-man*.

Quando o *distanciamento reflexivo é operado pelo sujeito, estamos perante a modalidade performativa* da representação. Ele é o modo de restabelecer o vínculo direto, apelativo e crítico do autor com o espectador – e não com a realidade como um todo –, a quem questiona sobre suas convenções e crenças. Quando opera o modo performativo existe um deslocamento da *autoridade textual para o espectador*, único sujeito com capacidade para fechar um sentido, e não O Sentido⁵.

O espaço subjetivo configura-se neste silêncio que envolve as imagens de super-8. O sujeito se constitui como um cone de sombra, como o reparo singular de onde se observa, sente e lembra a história da Argentina. Nesse sentido, o sujeito coloca-se no lugar do espectador, que também está às escuras. Existe o pacto autobiográfico⁶ entre o narrador e o leitor: o narrador é protagonista, se expressa em primeira pessoa; promove sua identificação com quem assiste. Apesar do sentido virtual do pronome, durante a vigência do pacto autobiográfico é impossível o anonimato para qualquer das duas partes. O documentário ganha em expressividade, como comunicador.

Um nuevo dia traz para nós uma lembrança ativa, e não comemorativa. O filme de Caldini lembra a história extraindo sensações e emoções do passado para e no presente. Apesar de que os filmes de Caldini mostram imagens de si próprio e da natureza, é evidente que o auto-retrato serve, dialeticamente, como ponto de devolução ao passado. A sua poética prefere captar e guardar, a se aproximar com a câmera e interagir. As ações de Caldini são a sós. O saber é algo que, neste filme, se extrai individualmente da observação, fazendo do dispositivo cinematográfico um aparelho para a memória.

A consciência destacada e evidente da relação entre leitor e texto produz um saber hiper-situado, o saber do papel que o texto fílmico desempenha no seu campo interpretativo. Essa consciência do gênero retoma uma importante tradição do documentário sul-americano, que chamou a atenção sobre a forma e o valor político do discurso artístico. Poderia traçar uma tradição nos documentários de Birri, Solanas e Getino, Coutinho, e experimentações de Cifuentes, Caldini e Kogut, Di Tella, Aravena e Goifman.

Em *O Passaporte Húngaro*, Kogut realiza o trâmite para a obtenção do seu passaporte, comprova sua genuína filiação húngara. Não vemos o rosto da autora, mas sempre, sua voz em diversas línguas e sua mão entrando e saindo do quadro por detrás da câmera. Mais uma vez, o som define o alcance do testemunho, enquanto o visual se fragmenta para ilustrar e criticar. O percurso que ela realiza nos fala, indireta e parcialmente, de traços da cultura brasileira, francesa e húngara, e dispara, através da sua participação, uma reflexão detalhada sobre as dificuldades vividas pela sua avó, os preconceitos europeus e brasileiros, a política internacional e, acima de tudo, do impacto pessoal (dela e da sua família na época) desses eventos históricos.

III. Acredito que a estética performativa do documentário surge como uma das respostas mais contundentes da nossa cinematografia aos entraves gerados pela dupla crise epistemológica dos anos 1960 e 1980. Primeiro, a crise da idéia de “objetividade” praticada pelo discurso clássico; em segundo lugar, na década de 1980, a crise da radicalização do modo reflexivo da representação no documentário que obstruiu a referência.

Entendo que o modo performativo do fazer documentário propõe uma saída: a vontade de retomar o papel assertivo do gênero sem estender o seu discurso (e seu compromisso) para além dos limites narrativos do sujeito. A partir desse lugar, a história política e cultural da nossa região tornaram-se um problema para refletir no campo da memória e da interação pessoal. São filmes que mostram as marcas da história do país na individualidade. Uma história que não é somente passado quanto presente dinâmico. É uma estética da participação e exposição do sujeito na história, da qual só pode enunciar aquilo que passa pelo crivo da sua experiência pessoal.

Em mais de um sentido, não posso deixar de associar esta postura cinematográfica, este pensar cinema, com o ideal romântico do herói que

sai ao encontro da necessidade da sua história presente, destacando mais o valor da sua ação crucial que valores mais abstratos e atemporais, como os morais. Bem pelo contrário, alguns destes filmes tocam polemicamente as fronteiras éticas do discurso. Diria que a estética documentária produzida com pequenas câmeras na década de 1990 trouxe um importante ingrediente *pitoresco*, uma poética que se debruça nos detalhes rápidos do cotidiano, do passado, dos documentos do passado, das gírias, das emoções a cada passo.

Para Nichols, o realismo no documentário ajuda a ordenar e manter uma visão lógica do mundo, cuja perspectiva subordina o emocional a objetivos concretos, com uma finalidade clara. Contudo, existem estas formas mais recentes, que sem deixar de ser realistas são críticas, dão vazão e orquestram estes sentimentos para abordar contradições *espinhosas para a razão, ou que seguem padrões de organização social (como hierarquias, domínio, controle, repressão, rebelião etc)*. Inverter essa perspectiva, subordinar os objetivos concretos ao emocional não significa para estes autores perder de vista seus objetivos, pelo contrário, significa um compromisso profundo com seu filme, do qual espremam a maior eloquência. Temos no filme de Cifuentes a dor da ditadura chilena; em Kogut, o exílio dos judeus; no Di Tella, o fracasso de um projeto nacional na ruptura entre gerações; a falência trágica da Argentina. Todos passam pelo crivo do pessoal.

Convém lembrar que as primeiras manifestações destes trabalhos coincidiram com um clima geral de aberturas democráticas do nosso continente (Argentina, 1983; Chile, 1989; Brasil, 1984), e acredito que esse ambiente político também foi um importante estímulo criativo.

O documentário performativo retoma a vontade de dizer, inscreve o sujeito em seu percurso participativo. A diferença com respeito ao momento do primeiro cinema-verdade está em dois pontos: hoje esta produção possui na mira uma visão transmediática do peso da sua mensagem (relação cinema/televisão/ficção/net); em segundo lugar, este re-afloramento das técnicas do cinema-verdade acontece na saída de um momento de clausuras reflexivas: se nos anos 1950 a interação nasceu para gerar uma crise no modo expositivo, nos anos 1990 as técnicas partilhadas chegam como saída desta outra crise: assumem os limites da representação moderna sem cair nos excessos apocalípticos da desconstrução. E isto, direcionando o trabalho poético para o emocional e o espectador: a interação é usada para mos-

trar o aspecto afetivo da comunicação, a autoridade textual se desloca ao espectador; a referência está subordinada à enunciação subjetiva. Assim, é deste *lugar* pessoal, deste *cronotopo*, tão singular quanto o indivíduo que o construiu, que surge o enunciado dos filmes desta geração sobre os problemas mais polêmicos.

Depois de tudo, o Brasil está aí e o cinema documentário, pelo menos em pequena parte, não pode ficar de braços cruzados.

NOTAS

1. BRUZZI, Stella. *New Documentary: a Critical Introduction*. London, Routledge, 2000.
2. NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries, Questions of meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
3. RENOV, Michel. "Performing the Self", in *New Subjectivities: Documentary and Self Representation in the Post-Verité Age*, in *Documentary Box*, vol. 7-1.
4. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis, Vozes, 1999; *El Giro Hermenéutico*. Madrid, Cátedra, 1995; *O Problema da Consciência Histórica*. São Paulo, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
5. Na modalidade expositiva a autoridade textual pertence ao narrador, corporizado na *voz-off*. Na modalidade interativa, a autoridade está na inter-relação entre quem filma e quem é filmado, surgindo como efeito da leitura.
6. LEJEUNNE, Philippe. *Le pacte Autobiographique*. Paris, Séuil, 1975.

DRAMATURGIA E ESPONTANEIDADE EM “CASA DOS ARTISTAS”, *REALITY-SHOW* *

SABINA REGIANI ANZUATEGUI – CÁSPER LIBERO

1. Dramaturgia e espontaneidade em “Casa dos Artistas”, *reality-show*

O gênero *reality-show* teve destaque na televisão nos últimos anos. O programa “Casa dos Artistas” — produzido pelo SBT entre novembro e dezembro de 2001 — teve enorme repercussão, ao bater a audiência do “Fantástico” aos domingos, e até a novela das 8 da TV Globo, tradicionais líderes de audiência em seus horários. O programa se iniciava com uma vinheta, uma animação rápida mostrando o desenho de uma casa num fundo vermelho. Em seguida, detalhes dos corpos e rostos dos participantes, dentro da moldura de uma fechadura, que crescia em golpes rápidos, sugerindo um movimento de aproximação da câmera. O conjunto sugeria o tema da invasão de privacidade — o espiar pela fechadura — e o retrato dos participantes.

2. Descrição do programa

O gênero *reality-show* tem seu ponto de partida bem definido na expressão que lhe dá nome: *show* de realidade. Os dois termos desenham uma fronteira quase contraditória: não é uma ficção, pois mostra cenas e situações “reais” (na medida em que não são encenadas). Por outro lado, não é um tratamento da realidade como entendemos o jornalismo e a reportagem: porque é um *show*, um espetáculo.

A estratégia de transformar realidade em espetáculo, neste gênero, cons-

titui-se em estabelecer um jogo, em que alguns participantes se submetem a uma situação limite por um determinado período de tempo, para concorrer a um prêmio final, dado ao vencedor. A reação dos participantes é gravada e editada, fornecendo “capítulos” diários, e exibições ao vivo em TV a cabo e internet. Além disso, os momentos de decisão do jogo podem ser organizados como *shows* ao vivo em que os telespectadores participam, votando para eliminar algum concorrente.

O funcionamento de “Casa dos Artistas”, então, se inicia com uma casa-cenário, onde são instalados doze artistas concorrentes, seis homens e seis mulheres. Eles passam a viver fechados nos limites do lugar, com várias câmeras instaladas em todos os cômodos, sendo submetidos a votações semanais de eliminação. Em sua primeira edição, na qual nos baseamos para esta análise, o programa foi ao ar por sete semanas¹, durante as quais seis participantes foram eliminados por votos, e um saiu por iniciativa própria. No domingo final, os cinco participantes restantes foram submetidos a votações ao vivo, até a definição entre os dois finalistas, que decidiu quem ficou com os prêmios em dinheiro para o primeiro e o segundo lugares.

Numa análise retrospectiva, “Casa dos Artistas” ofereceu uma história aos telespectadores: uma jovem pobre e insegura se apaixona pelo rebelde herdeiro de uma família tradicional paulista. Eles namoram por algumas semanas e no final do programa — insegura quanto à continuação do romance — a moça é recompensada com o prêmio de 300 mil reais, que os telespectadores lhe destinam porque “ela precisa mais”. Depois de muito choro e maquiagem borrada, a imagem final do programa é um beijo entre a moça e o herdeiro, em meio à festa de encerramento.

Essa história, que rendeu bons índices de audiência, nunca foi escrita previamente, como um roteiro ficcional. Ela é o resultado de uma série de estratégias abertas, criadas para o funcionamento do programa. São estas estratégias e seus resultados que discutimos neste trabalho.

Para isso, foram analisados os episódios da quarta semana do programa, de 20 a 26 de novembro de 2001. Nossa hipótese inicial, baseada nas primeiras percepções do material exibido e também em alguns artigos da imprensa², era a de que havia três fontes de dramatização no programa: os elementos prévios, organizados pela produção do programa, que chamamos de “elementos dramatizantes”; a própria atuação dos participantes; e finalmente, a edição dos episódios.

Concentramos nossa análise na relação entre os dois primeiros recursos: como o ambiente armado pela produção incentiva a atividade dos participantes no programa, e que tipo de material dramático resulta dessa estratégia.

3. Elementos dramatizantes

O que chamamos de “elementos dramatizantes” são todos os elementos que a produção oferece aos participantes, e aos quais eles reagem. O programa “Casa dos Artistas” trabalha com dois planos principais de interatividade. O plano mais externo é a participação direta dos telespectadores, nas votações de eliminação. Mas o programa é também interativo na relação dos participantes com a casa, o jogo em si. Os participantes, ao entrar na casa, encontram uma espécie de teatro armado, ao qual devem reagir³. Este teatro é construído a partir de quatro tipos de elementos: a arquitetura, a seleção dos participantes, os eventos e as regras.

Primeiro, existem as regras. Segundo Lauro César Muniz, na reportagem já citada, “para o processo de dramaturgia funcionar, é preciso haver um conflito. No programa, ele existe porque todos querem o mesmo prêmio, e há a eliminação por voto”.

Em seguida, temos a seleção dos participantes. Dentro dos limites da fotogenia televisiva, o critério prioriza diversidade e possíveis divergências de estilo e personalidade. Segundo Patrícia Rubano, creditada como roteirista do programa, “tivemos a preocupação de escolher perfis definidos. Escolhemos um ‘mano’, uma patricinha, as moças de atributos físicos privilegiados, meio popozudas, mais um peladão do momento... e teve a desconhecida, que foi a Bárbara, mas um pouco mais cabeça, mais engajada”⁴.

As regras e os participantes — elementos que por si já sugerem conflito — são dispostos numa arquitetura que busca incentivar a interação. O cenário em “Casa dos Artistas” deve gerar situações dramáticas por sua própria estrutura. Segundo declaração do arquiteto Joel Abrão⁵, “ele [Silvio Santos] me explicou sua idéia, disse que tínhamos de colocar dificuldades para a convivência dos artistas”. Os principais elementos citados pelo arquiteto são os quartos e o banheiro comuns; o confinamento e a ausência de barulhos vindos do exterior; e finalmente a posição dos móveis, criando

ângulos fotogênicos e sem esconderijos para as câmeras. Na divisão dos quartos, a escolha foi colocar todos os participantes de um mesmo sexo num quarto coletivo, para forçar os participantes a se envolverem. Do mesmo modo, o banheiro único obriga todos os participantes, homens e mulheres, a se organizar ou encarar problemas. O eixo da arquitetura da “Casa dos Artistas” é o contrário de uma casa cuja função é a habitação: em vez de buscar o conforto, preservar espaços individuais e evitar o conflito, o cenário da “Casa” deixa o conforto em segundo plano, eliminando espaços individuais e instigando conflitos.

Além desses elementos, a produção usa ainda outra estratégia para estimular ações. Embora o enclausuramento estimule atividades sedentárias, a produção do programa sugere eventos para evitá-las. Diariamente os participantes recebem uma ficha da produção, com a descrição de uma prova que devem cumprir, como uma gincana. Essas provas não fazem parte das regras do programa, pois seu resultado não tem influência no processo de eliminação semanal. São apenas estratégias dramatizantes, para gerar material interessante para os capítulos diários.

Na semana analisada neste trabalho, as provas foram: concurso de atirar argolas em alvos dentro da piscina, criar e interpretar uma peça com temática nordestina, ensaiar coreografias de jazz dançado estilo anos 1980, dançar em casais mantendo uma moeda entre as duas testas, e pintar telas com tinta a óleo. Além dessas provas diárias, toda sexta-feira a produção prepara uma festa temática na casa, oferecendo aos participantes fantasias, música, comida e bebida alcoólica. Nessas festas os participantes se descontraem, e o resultado é exibido no episódio de sábado. Na semana analisada, o tema da festa era “Botequim dos Artistas”. Havia samba e gafieira para dançar, cerveja em copo de padaria, croquete e azeitona. Foi numa destas festas que o casal Bárbara e Supla trocou o primeiro beijo, o que rendeu o principal material dramático do programa.

4. Atuação dos participantes

Além dessas estratégias, ao analisar os episódios exibidos, nota-se que há muitas situações criadas por iniciativa dos participantes. A produção do programa estava atenta para esse tipo de invenção. Segundo Patricia Rubano,

na entrevista já citada, “O Frota era o maior ator do próprio papel. Impostava a voz na frente das câmeras. É um cara de TV, tem a manha. Ele ia chorar sozinho e ia falando, conversando com o nada”. Em outra reportagem⁶ o diretor do programa, Rodrigo Carelli, comenta sobre os participantes: “Quando querem aparecer, fazem alguma coisa e dizem: ‘Acho que isso vão filmar’ e, quando não querem, ficam quietinhos num canto, como se não estivéssemos filmando tudo, o tempo todo”.

É surpreendente notar, por exemplo, personagens falando sozinhos, expondo suas motivações interiores – recurso muito usado na telenovela brasileira, mas inesperado em imagens de origem documental.

Entre estes monólogos dos participantes, há os mais calculados e os mais espontâneos. No capítulo de 20 de novembro, por exemplo, Supla senta numa escada na área externa da casa, e comenta olhando para a câmera: “Eu estou rodeado de gente falsa? eu estou pensando em acabar com esta festa”. Em vários episódios, participantes sentaram sozinhos na mesma escada para fazer declarações conscientes à câmera.

Outro momento, mais emocional, foi exibido no dia 22 de novembro. O casal Bárbara e Supla tem uma conversa sobre seu relacionamento na sala. Os dois se instalam no sofá, escondidos pela coberta. Segue-se um longo diálogo em que Supla explica para Bárbara suas posições sobre o relacionamento dos dois. Ele tenta estabelecer certa provisoriedade, à qual ela concorda num tom de submissão. Ainda cobertos pelo edredom, os dois se beijam no corredor e depois seguem cada um para seu quarto. A montagem então altera os dois cômodos em paralelo: enquanto Supla comenta friamente com os colegas que “explicou tudo a ela, colocou sua posição”, Bárbara chora sozinha na cama, num monólogo surpreendente. Deitada no escuro, ela murmura chorando “por que eu não sou feliz?... Eu quero ser feliz sem culpa e sem medo... Eu mereço ser feliz, meu Deus...” Sua voz é baixa, e a imagem exibe legendas para esclarecer as falas. O momento soa verdadeiro e constrangedor, no excesso de insegurança e autopiedade da moça. Ao mesmo tempo, surpreende o fato de ela falar alto dúvidas que seriam pensamentos silenciosos. Ela fala por que, mesmo num momento de angústia, sobrevive sua consciência do espetáculo de que participa? Ou é uma espécie de litania que ela repete pra si mesma, na intenção sincera de superar sua fragilidade emocional? As duas hipóteses poderiam coexistir. A composição entre as diferentes atitudes (dela e de Supla)

tem um efeito dramático, suscitando a piedade do espectador em relação a Bárbara.

O ator Alexandre Frota foi o participante mais criativo nesse tipo de atuações espontâneas. No capítulo de 20 de novembro, acordou cedo e disse em voz alta na sala vazia: “Estou começando aqui o meu protesto”. Em seguida realizou uma série de atividades — fez exercícios, tomou ducha no quintal, caminhou dentro da piscina, deitou para tomar sol — tudo vestindo um casaco de inverno, com a cabeça coberta por gorro. O protesto se referia a um comentário de Silvio Santos no programa ao vivo do domingo anterior, dizendo que os jornalistas estavam ironizando a sunga branca que ele sempre vestia.

Outro exemplo: na semana que analisamos, Frota espalhou pela casa cartazes dizendo “Vote Frota”. Insistiu com todos os participantes que deveriam votar nele, pois queria deixar a casa. Esta campanha de auto-eliminação ocupou boa parte dos episódios diários, e finalmente, na votação de domingo, Frota permaneceu na casa por 1 voto.

A reação dele foi ao ar ao vivo, sem que os participantes soubessem⁷. Frota não consegue disfarçar o sorriso. Olha-se no espelho (ou para a câmera, que fica atrás do espelho), arruma o cabelo. Os companheiros perguntam: “Você não queria sair? Então por que não está puto agora?”. Frota sorri, abre a geladeira e vai comer.

5. Análise dos episódios

O tempo de aparição nos episódios diários é muito desigual entre todos na casa. Na semana analisada, Frota e Supla são os que mais aparecem, enquanto Nana é a menos presente. Analisando as atitudes de Frota, Bárbara e Nana, temos um resumo de diferentes graus de participação na Casa.

Frota aparece muito em situações que envolvem as regras. Ele cria a estratégia “Vote Frota”, com a qual coloca seu nome sempre em evidência, nos cartazes e camisetas que espalha pela casa, e também nos diálogos, pedindo aos outros que votem nele. Ele tenta aliar esta estratégia a um motivo emocional, dizendo que quer sair da casa porque está com saudades da esposa. Frota também estabelece laços de amizade com Supla, e em vários momentos os dois aparecem cantando juntos. Ele cria brigas, e no domin-

go 25 de novembro, antes da votação, ofende Mari Alexandre ao vivo. Além disso, faz grande esforço para ganhar as provas diárias: na gincana de dança aos pares, vencia o casal que dançasse por mais tempo sem deixar cair uma moeda entre as testas. Patrícia Coelho e Frota são o par vencedor. Ao fim da prova, Patrícia mostra uma marca roxa na testa, comentando a força de Frota para não perder a prova. Ou seja, através de brigas com uns, amizade com outros e encenações quando está sozinho, Frota fornece muitas cenas que a edição do programa aproveita.

Já Nana não assume uma postura ativa junto ao grupo. Sentindo-se órfã depois da eliminação de Núbia, que segundo ela protegia as mulheres contra Frota, Nana passa a semana analisada apenas cozinhando e lendo, como ela mesma diz. Mas cozinhar e ler não é o tipo de cena que a edição valoriza, então seu espaço no programa vai diminuindo. Na prova da peça nordestina, ela fica de canto e comenta: “A gente quer participar, Matheus... Mas já viu que tudo que chega eles tomam a frente, daí a gente não consegue participar de nada”. Esta é a tônica da atitude de Nana: em vez de enfrentar uma situação, ela fica de lado e comenta desgostosa. Mari Alexandre é um pouco como ela, assim como Taiguara, os três participantes que menos aparecem nesta semana. Uma das principais fontes de irritação de Nana é a própria Bárbara, sobre quem comenta, em 21 de novembro: “Quantas vezes essa mulher correu pela casa gritando ‘Eu quero dar! Eu quero dar! Eu quero dar!’”.

E realmente Bárbara é quem mais se “expõe” no programa, se entendermos essa exposição como a divulgação de sentimentos íntimos. Ela chora sozinha na cena que já comentamos, tem um acesso de ciúmes na festa exibida em 24 de novembro, convida Supla para tomar banho de chuva num dia em que desaba enorme tempestade. Também fica de birra, com silêncios sem explicação, estratégia usada para chamar a atenção de Supla, não do espectador. Na verdade ela “atua” bastante, mas sempre tendo Supla como objetivo a conquistar, e não pensando no jogo. Essa atuação com fins amorosos parece mais autêntica, como ela faz questão de declarar. Numa conversa sobre a votação, Mari diz: “Tu é inteligente. E se juntou com quem é mais inteligente ainda”. Bárbara responde: “Eu não me juntei. Eu me apaixonei. É diferente”.

Observando o material sob esse ponto de vista, fica reforçada a sensação de que o programa lida com formas complexas de interatividade. A

interatividade direta, ou seja, a votação dos telespectadores, tem um espaço pequeno, por ser semanal, mas decisivo: é a votação do público que determina quem deve ser eliminado da casa. Esta votação é resultado da empatia do público com os participantes. Mas esta empatia, por sua vez, é baseada na interação dos participantes entre si, que influi na atitude de cada um, e, mais concretamente, na votação interna da Casa, que definirá quem fica na “berlinda”, ou seja, quem será exposto à votação do público para eliminação.

Na semana analisada, Frota, Matheus, Nana e Bárbara foram para a berlinda. Na escolha do público, a eliminada foi Nana. A rejeição foi causada por dois motivos principais: nos telefonemas, os telespectadores justificaram seus votos dizendo que “ela é antipática”, “ela é meio chata”, mas também que “ela é a menos guerreira”, e não faz esforço para ganhar. Ela foi eliminada por apenas um voto de diferença em relação a Frota, que também foi acusado de ser “falso”, “grosseiro”, “estúpido”. A seu favor, apenas que ele “é agitado e anima o programa”. Já Bárbara não recebeu nenhum voto (aliás, chorou emocionada ao saber disso mais tarde).

O caso de Frota leva a concluir que a exposição calculada e agressiva tem efeito perigoso: ele chama a atenção para si, mas esta atenção não desperta simpatia. Já a vitória de Bárbara sugere que o público prefere o participante com resposta mais emocional, que chora, se apaixona, lembra com saudade da mãe falecida. Mais que isso: ao eleger Bárbara e Supla como os dois ganhadores ao final do programa, em primeiro e segundo lugares, elegeram-se o único par envolvido numa trama — o namoro, justamente. Esta preferência pelo par romântico parece ter sido copiada por participantes e organizadores de *reality-shows* posteriores. A Rede Globo, na seleção para o “*Big Brother* Brasil”, produzido logo depois da primeira “Casa”, exigiu que os convidados fossem solteiros e não tivessem namorados fixos. Uma vez no ar, eles fizeram de tudo para ficar com alguém, tentando atrair para si o mesmo tipo de empatia despertada por Bárbara e Supla.

A pesquisadora Maria Otília Storni, em seu artigo sobre o programa “Você Decide”, comenta que “a temática, o roteiro e a estrutura dramática são os componentes que atuam na interação, mais do que a tecnologia dos telefonemas do público”⁸. A presente análise de “Casa dos Artistas” também leva à conclusão de que, em suas estratégias abertas, este programa apresenta recursos interessantes, do que poderia vir a ser uma “dramaturgia interativa”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo, Editora Senac, 2000.

MATTOS, Laura. “A criação do real”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 de dezembro de 2001.

MATTOS, Laura. “A dor de cabeça da Globo”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 de novembro de 2001.

MEDEIROS, Jotabê. “Frota foi o único ‘ator’ da ‘Casa’, diz roteirista”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 de dezembro de 2001.

MURRAY, Janet. *Hamlet on the holodeck: the future of narrative in cyberspace*. New York, Free Press, 1997.

NISHIHATA, Marianne. “Anônimos testaram Casa do Silvío”. *Jornal Agora São Paulo*, 26 de novembro de 2001.

STORNI, Maria Otília Telles. “A linguagem interativa na TV: o programa Você Decide”. *Revista Conceitos*, v. 4, nº 6. Universidade Federal da Paraíba, julho/dezembro 2001.

Informações sobre Casa dos Artistas: <http://casa.uol.com.br>

NOTAS

* Este artigo faz parte da dissertação “Dramaturgia Interativa e Novas Tecnologias”, defendida em 26 de março de 2003 no departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

1. De 28 de outubro a 16 de dezembro de 2001.

2. Em especial, reportagem publicada no jornal *Folha de S. Paulo* em 11.12.2001, “A criação do real”, com análises de Renata Pallottini e Lauro César Muniz.

3. Essa interação tem efeito profundo em alguns participantes – os mais emotivos deixam o programa declarando que vão sempre lembrar da casa, que fizeram verdadeiros amigos, que formaram uma família.

4. Entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 19.12.2001.

5. *Jornal Agora São Paulo*, 26.11.2001.

6. Publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* em 20.11.2001.

7. O apresentador Silvío Santos anunciou que transmitiria ao vivo da casa por dez minutos sem avisar os participantes, para que os telespectadores vissem suas reações à votação.

8. Storni. “A linguagem interativa na TV: o programa ‘Você Decide’”, p. 7.

O Cinema de Guel Arraes

OS LIMITES ENTRE O CINEMATOGRAFICO E O TELEVISIVO NO CINEMA DE GUEL ARRAES

ALEXANDRE FIGUEIRÔA – UNICAP

Até meados da década de 1990, com a utilização crescente de recursos eletrônicos na captação e produção da imagem cinematográfica numa seara que, até o final dos anos 1960, era privilégio do suporte película, uma série de discussões e também de equívocos se estabeleceram. Isto colocou em oposição os dois veículos de difusão de imagens em movimento: o cinema (o complexo formado pelos processos de realização em suporte fotográfico e projeção em salas) e a televisão (um serviço de difusão doméstico, baseado no suporte eletrônico), incluindo aí todo produto audiovisual cujo resultado final para exibição (para o qual se convencionou a designação genérica de vídeo) estivesse condicionado a um monitor de reprodução de sinais eletrônicos, não escapando, nem mesmo, produções cinematográficas convertidas para estes sinais.

Uma das questões mais debatidas fundava-se numa argumentação técnica: a melhor qualidade da imagem obtida pelo suporte película em relação à obtida pelas câmeras de vídeo, sustentado pela constatação de que a varredura de pontos luminosos no tubo catódico não alcançava o número de pontos de impressão do filme. Esta diferença – embora outras possam ser lembradas, como o fato dos intervalos entre os fotogramas serem escuros e entre os *frames* luminosos – alimentou uma cadeia de comparações entre um meio e outro, dos quais podemos citar, por exemplo, a melhor profundidade de campo obtida com a película, e a possibilidade da transmissão direta por sinais eletrônicos. Esse confronto extrapolou o específico da imagem e o debate se estendeu para questões mais amplas que acabaram estabelecendo a idéia de duas linguagens distintas: a cinematográfica e a

televisiva. A inevitável evolução tecnológica dos equipamentos para o cinema e para a televisão, com os primeiros integrando cada vez mais mecanismos desenvolvidos para o segundo, e o desarmamento do espírito de cineastas que produziram obras com equipamentos eletrônicos tornaram, contudo, evidentes que uma oposição sistemática baseada nesses pressupostos tornara-se anacrônica. Hoje, as fronteiras entre os suportes deixaram de ser tão claras. A utilização da tecnologia digital vem abrindo perspectivas de uma imagem híbrida onde é cada vez mais difícil estabelecer o que é próprio do cinema e do vídeo.

No Brasil, Guel Arraes está entre os que desejam negar a existência de limites entre o cinematográfico e o televisivo. Guel realizou a minissérie *O Auto da Compadecida* para a Rede Globo usando câmera de 35mm e película. A série foi exibida na televisão em quatro episódios com duração total de 2 horas e 37 minutos. Com o mesmo material da série, ele realizou uma versão de 1 hora e 24 minutos, resultando no filme que foi exibido nas salas de cinema, e também foram tiradas versões para vídeo e DVD. Depois realizou outra série, *Caramuru, a Invenção do Brasil*, com equipamento de HDTV, também condensando-a e transformando-a em filme, exibido em cópias em película nas salas e do qual também foram comercializadas cópias em vídeo e DVD. Considerando que a distinção entre cinema e televisão, a partir do suporte, não faz mais sentido, proponho discutir, a partir da obra de Guel Arraes, um problema que, no entanto, parece persistir nessa relação: até que ponto e de que maneira, nesse trânsito do vídeo para película e vice-versa, pode-se realmente ignorar distinções nos modos de organização interna dos discursos televisual e cinematográfico.

Apesar de sua carreira ter frutificado na televisão, Guel Arraes teve uma formação marcada pelo cinema, mesmo sem ter cursado uma escola com este fim. Frequentou cinematecas, cultivou admiração pelos cineastas russos, pelo cinema dos primeiros tempos, pela *nouvelle vague* e filmes de Glauber Rocha. Na sua formação, Guel revela interesse pelo cinema anti-ilusionista, caminho que o deixaria, mais tarde, à vontade para aproximar-se da comédia. Embora, enquanto gênero cinematográfico, a comédia tenha contornos frágeis, ao assumir o caráter de paródia, pelas referências metalingüísticas, ela sugere rupturas com os cânones do cinema ilusionista.

Como muitos jovens, Guel também interessou-se pelos filmes em super-8. Nos anos 1970, a bitola abriu caminho para o experimentalismo e

fomentou produções com uma diversidade de intercâmbio com as artes plásticas e a cultura pop. Por esse tempo, ele fazia antropologia em Paris e escolheu disciplinas relacionadas ao cinema, pois na época produzia-se muitos filmes etnográficos com o super-8. Foi parar no Comitê do Filme Etnográfico, dirigido por Jean Rouch, um dos responsáveis, no início dos anos 1960, por uma nova configuração do cinema documentário que se contrapunha ao modelo clássico do filme de não-ficção da escola inglesa. O cinema-verdade – uma das correntes do chamado cinema direto – rompia com os aspectos interpretativos do documentário clássico. Rouch, ao contrário do modelo inglês, enfatizava a intervenção do cineasta e a interação entre a equipe de filmagem e os atores sociais. Há controvérsias sobre os resultados do direto, mas, sua filiação a uma proposta anti-ilusionista não pode ser descartada..

Ao voltar para o Brasil, no início dos anos 1970, Guel Arrraes dirigiu quatro curtas e um média-metragem em super-8, e trabalhou como assistente de câmera no longa de Bruno Barreto, *Beijo no asfalto*. Logo depois, em 1981, entrou para a Rede Globo, indo trabalhar em telenovelas com Jorge Fernando e Silvio de Abreu, conhecedor das chanchadas da Atlântida e ex-diretor de pornochanchadas. Passou então a admirar o cinema popular brasileiro esquecido pela influência do Cinema Novo. Guel, Abreu e Fernando retomaram a tradição da chanchada nas novelas. Usaram seus elementos e mecanismos, sobretudo sua natureza paródica, recursos que, se no cinema eram comuns, na televisão da época era impensáveis. Além disso, levaram para a telenovela o estilo de comédia maluca e deram a ela uma dimensão metalingüística. Depois das novelas, Guel realizou *Armação Ilimitada*, programa que incorporava referência aos quadrinhos, ao videoclipe, à própria telenovela, e tinha influência dos filmes burlescos do período mudo¹. Guel reconhece que acabou copiando as gags do cinema mudo na marcação dos atores desse programa.

Em seguida, veio *TV Pirata*, cujas referências eram os programas de humor da televisão e o teatro besteirol. Quando realizou o *Programa Legal*, as referências ao cinema foram mais uma vez acionadas. Nele, Guel juntou a paródia e o documental, um pouco dentro das idéias de Jean Rouch de colocar junto o que é representação e o que é realidade. No *Programa Legal* havia o que ele chamava de “documentário puro”, isto é, a informação de natureza mais jornalística, e também os esquetes de humor que passaram a

ser escritos a partir da pesquisa do tema feita pelos produtores de jornalismo. Na produção técnica da parte documental do programa, os inspiradores eram os realizadores do “cinema-verdade”: usava-se microfone direcional nas entrevistas, luz natural, e tentava-se compor uma ambientação o mais próxima possível da realidade.

Quando parte para a realização de minisséries com vistas à difusão no vídeo e no cinema, Guel Arraes incrementou ainda mais a recorrência a elementos cuja utilização eram mais corriqueira no cinema. *O Auto da Compadecida* é emblemático nesse reprocessamento no que diz respeito a uma supremacia dos modos de articulação oriundos do específico cinematográfico. Os procedimentos próprios ao cinema se sucedem e revelam como o diretor intencionalmente ou intuitivamente os aciona. O primeiro deles pode ser detectado nas seqüências iniciais de *O Auto*, quando o diretor apresenta imagens de uma *Paixão de Cristo* realizada no período do cinema dos primeiros tempos. O recurso narrativo, com sua carga metalingüística, não deixa de ser uma maneira do diretor estabelecer, já no início do seu texto audiovisual, uma ponte com o cinema, como se apontasse, por meio de tal estratégia, seu desejo de revelar ao espectador o processo de hibridização que vai marcar todo o produto por ele realizado, de tal modo que, quem o assiste constata a possibilidade de meios diversos de expressão imagética estabelecerem uma relação, independentemente da origem dos seus suportes. Tanto na série exibida na televisão quanto no filme levado aos cinemas e na versão para videocassete ou DVD, o filme da *Paixão de Cristo* é introduzido na narrativa como elemento diegético que conduzirá a apresentação dos protagonistas do enredo – João Grilo (Matheus Nachtergaele) e Chicó (Selton Mello) – e como fundo para os créditos de abertura.

Na verdade, o *Auto* é repleto de citações visuais ao cinema dos primeiros tempos. A *Paixão* utilizada mostra alguns dos truques mais comuns dos filmes deste período, entre eles, a colorização aplicada na própria película e os efeitos cenográficos usados em espetáculos teatrais do início do século XX. Ela também faz uma ponte com a seqüência do julgamento que ocorre mais tarde no *Auto*, envolvendo vários personagens do enredo. Essa seqüência mescla efeitos cenográficos, de computação gráfica, mas cujo modelo são também filmes antigos, lembrando as produções do ilusionista Méliès, um dos pioneiros da utilização da narrativa ficcional para a então recente invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Apesar do eviden-

te uso de recursos tecnológicos contemporâneos, o efeito obtido remete às invenções e trucagens desses filmes antigos nos quais todo o processo de produção de efeitos visuais era obtido através de cenário ou de manipulação na própria película. Cristo está sentado num trono e vê-se por trás dele um céu com nuvens em movimento. A aparição da *Compadecida* e depois uma transposição da imagem dela pintada na parede da igreja para o rosto da atriz Fernanda Montenegro utiliza processos de superposição de imagens, recursos por demais conhecidos em toda a história do cinema e que nos filmes dos primeiros tempos, pela novidade, eram utilizados constantemente.

A apropriação feita por Guel Arraes, em *O Auto da Compadecida*, de técnicas de representação do cinema dos primeiros tempos é compreensível, pois todo o filme tem uma concepção estética calcada em modelos da tradição do cinema popular, alguns deles surgidos ainda de forma desorganizada nos primórdios da arte cinematográfica, mas que logo se mostraram eficientes perante platéias do mundo inteiro. A mais evidente, no caso desse filme, é a recorrência ao burlesco, gênero cinematográfico nos quais um dos desdobramentos é a comédia maluca, reconhecida pelo próprio cineasta como uma forma predominante em seu processo de criação². Em *O Auto*, as peripécias cômicas, sobretudo as vividas pelos protagonistas João Grilo e Chicó e outros personagens secundários, são marcadas pelo uso de *gags* (um dos efeitos do burlesco para o qual o ator parece improvisar e que é produzida visualmente a partir da manipulação de objetos e situações inusitadas) e jogos de cena que, com o auxílio da montagem, dão a idéia de improvisado e reforçam o efeito cômico.

Na verdade, Guel organizou a narrativa do filme entremeando ações burlescas e elementos da farsa teatral, gênero dramático que está na base de construção do roteiro. *O Auto* trabalha com dois tipos de articulação; de um lado um enredo baseado principalmente em equívocos e quiproquós e, do outro, uma *mise-en-scène* desse enredo carregada por efeitos mais próprios do cinema burlesco, mas que não é de forma alguma estranho à farsa, sobretudo no que diz respeito ao uso do corpo. Boa parte dos atores usa e abusa de caretas, trejeitos e movimentos bruscos de seus corpos realçados pelos enquadramentos da câmera que valorizam esses artifícios.

Mas, é João Grilo quem melhor encarna o tipo burlesco. Ele nos remete à galeria de personagens da história da comédia mundial, um indivíduo irreverente, uma espécie de anti-herói que, com malícia, dribla as adversi-

dades do cotidiano sofrido e pobre. Suas origens remontam ao teatro medieval, mas também teve exemplos significativos no cinema, valendo aqui lembrar o personagem de Cantinflas, que, no México, no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, já na fase do cinema sonoro, alcançou sucesso nas telas latino-americanas, na pele do ator Mario Moreno. Cantinflas, na composição do personagem, era marcado por uma verborragia que exigia do seu intérprete uma oralidade esufiante e uma constante movimentação cujo gestual de representação era o que lhe conferia identidade. Esse processo implica a obtenção de planos eficientes para dar conta da encenação que deve ser guiada por enquadramentos primários e marcação detalhada dos movimentos do ator no set de filmagem. Ele segue assim, de uma maneira geral, as regras do cinema burlesco, não explorando paisagens, nem planos em contra-luz.

Nota-se ainda na estrutura narrativa de *O Auto da Compadecida*, um diálogo com a chanchada, gênero hegemônico no cinema nacional do final da década de 1940 e dos anos 1950³, cuja migração para a televisão teve Guel Arraes como um dos responsáveis. Embora a chanchada calcasse sua comicidade popular no rádio, no teatro de revista e no circo e boa parte de seus heróis fosse simples habitantes de centros urbanos ou um matuto recém-chegado na cidade, os personagens de João Grilo e Chicó apresentam traços evidentes desses heróis: recusam-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia social e são sub-trabalhadores, trapaceiros, preocupados apenas com o sustento imediato sempre envolvidos em uma busca obsessiva por dinheiro. Eles também exploravam gírias e frases de duplo sentido. Os filmes de Guel Arraes – e aí incluiríamos também *Caramuru*, com sua carnavalização de episódios da história da descoberta do país – apóiam-se numa construção estilística em que o folclórico e o exótico são reutilizados. No *Auto*, uma certa representação cenográfica do Nordeste cristalizada no cinema, por exemplo, em filmes de cangaceiros, é retomada sem grandes alterações. Mesmo quando o filme parece romper com sua estrutura clássica, o que poderia sugerir artifícios emanados do específico televisivo, isto não se concretiza plenamente. Voltando ao julgamento dos personagens diante da *Compadecida*, momento mais antinaturalista da narrativa, além da impressão de se estar diante de um filme de Méliès, há uma dose de cinema-verdade: o discurso redencionista de Nossa Senhora é ilustrado por fotos em preto e branco da miséria nordestina como se estivéssemos diante

de um documentário militante realizado nos anos 1960 pelos Centros Populares de Cultura da UNE⁴.

Detendo-nos em *Caramuru, a Invenção do Brasil*, rodado em equipamento HDTV, vamos verificar que a escolha do suporte eletrônico, desde o momento de captação das imagens, foi guiado pela lógica de que a produção se viabilizaria tanto como minissérie para televisão quanto em versão compacta para cinema. Diferente do *Auto*, no entanto, se fosse feita em HDTV, pelo menos naquele momento, sua realização seria economicamente mais viável que o 35mm, bastando para isso aplicar-se procedimentos típicos da linguagem do cinema. Guel sabia que certos cuidados na composição dos planos não seriam percebidos a contento na tela do vídeo, mas ganhariam uma outra dimensão quando fossem tiradas cópias em película cinematográfica. A produção, dessa maneira, foi arquitetada tendo em vista o fato de que a paisagem, pelas exigências da própria trama, seria um elemento visual a ser destacado; redobrou-se então o cuidado nas tomadas como se o filme estivesse sendo rodado com uma câmera de 35mm.

Por outro lado, *Caramuru*, no que concerne à sua elaboração estética, mantém o espírito que guia a realização de Guel Arraes. Há diferenças na estruturação do roteiro, mas os elementos da chanchada e a exaltação do popular também estão presentes. Prevalece o tom paródico, embora visualmente os aspectos cenográficos e efeitos aplicados à imagem ganhem uma sofisticação que apontam para referências mais contemporâneas (principalmente uso de equipamentos de pós-produção com computação gráfica). Contudo elas não diferem de experimentos desenvolvidos pelo cinema em filmes de animação e vanguardistas.

Por último, podemos observar que nem mesmo a forma seriada de narrativa, base dos dois filmes em questão foi uma invenção da televisão. Foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasceu no início da década de 1910, como decorrência das mudanças no mercado de filmes. Nessa época já existiam obras em duas versões: em formato de longa-metragem para ser exibida nos salões de cinema para a classe média e em partes nos *nickelodeons*, para o público mais pobre.

Por último, vemos que os projetos das minisséries *O Auto da Compadecida* e *Caramuru* vão colocar Guel Arraes num momento de sua carreira em que o cinema deixa de ser apenas uma fonte de influências para tam-

bém se tornar um fim. Quando parte para realizá-los, constata-se a presença de operações que, se por um lado, podem prescindir das especificidades do modo de obtenção da imagem, por outro, evidenciam contradições e a permanência de interferências inerentes ao processo de produção e recepção – questões de gênero, de percepção (ou fruição), mecanismos de produção – que vão repercutir na articulação interna dos produtos. Isto é, pouco importa como a imagem está sendo registrada, mas o sistema sintático sofre correções para adequar a obra a um momento específico de difusão que permanece atrelado a relações de ordem institucional. Dessa forma, nas obras feitas por Guel Arraes para a televisão que ganham versões para o cinema, estamos experimentando, ainda hoje, muito mais um retorno dos modos de articulação que o cinema emprestou à televisão do que uma revolução rumo a uma síntese na linguagem. Uma evidência, mesmo que, digamos, grosseira, dessa idéia, reside no fato de uma mesma obra sofrer formatações distintas para cada meio de difusão com alteração, por exemplo, do ritmo de montagem – a partir da supressão ou acréscimo de planos.

A ousadia de Guel Arraes em levar para a televisão modos de articulação do cinema é inegável, mas vale observar que esses modos foram justo aqueles que podiam ser suportados pela televisão e para os quais as contingências institucionais aceitavam adaptar-se de modo a dotá-la de um melhor padrão. Quando realiza o caminho inverso, Guel apenas reprocessa esses mesmos modos trazendo de volta para o cinema o que já nele era corriqueiro. Certos modos de articulação do cinema, dessa forma, permanecem exclusivos dele e por si só ainda demarcam, no caso da televisão brasileira e nos produtos audiovisuais aqui estudados, o domínio sintático de um veículo sobre o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS :

- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris, Nathan, 2001.
- BRAGANÇA, Maurício. “O Cantinflado: o sentido do nonsense”. In: Fabris, Mariarosaria (org.) *Estudos Socine de Cinema*. Porto Alegre, Sulina, 2003.

FECHINE, Yvana & FIGUEIRÔA, Alexandre. “Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes”. *Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura*, São Paulo, nº 4, EDUC, 2002.

FURTADO, Jorge. “Televisão x cinema”.

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

MACHADO, Arlindo. “O diálogo entre cinema e vídeo”. *Revista USP*, São Paulo, nº 19, 1993.

RAMOS, Fernão. “Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro”. *Estudos de Cinema: Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.

VIEIRA, João Luiz. “Da chanchada à orfandade, passando pelo Cinema Novo”. *Cinemais*, Rio de Janeiro, nº 33, março/2003.

NOTAS

1. Antes de ir para a televisão, ele passou semanas assistindo a obras do cinema dos primeiros tempos na cinemateca particular de Lula Cardoso Ayres Filho, no Recife, cujo acervo é rico em filmes de Buster Keaton e Max Linder.

2. O burlesco no cinema tem seu período áureo entre os anos 1910 e 1920, sofre um breve período de crise com o surgimento do som, mas ganha um novo alento na primeira metade dos anos 1930.

3. A chanchada é um gênero cujas matrizes também estão no cinema burlesco em uma de suas formas derivadas, no caso, a comédia musical.

4. O uso da fotografia, já com a idéia que o cinematógrafo desenvolveria depois, remonta a narrativas espaço-temporais pré-cinematográficas (os dioramas no século XIX, por exemplo) e também já foi utilizada por experimentadores, como foi o caso do francês Chris Marker e seu filme *La Jetée*.

O TEATRO POPULAR NO CINEMA DE GUEL ARRAES

CLÁUDIO BEZERRA – UNICAP

As relações estéticas entre cinema e teatro popular são antigas e bastante conhecidas, pois remontam à própria origem da arte cinematográfica. Do ilusionista Méliès, passando por Max Linder, Buster Keaton, Charles Chaplin e outros nomes do cinema burlesco e da comédia-maluca – criadores de personagens cômicos reconhecidos mundialmente, a exemplo de Carlitos, O Gordo e o Magro – tomaram emprestadas formas de expressão artística populares, principalmente do circo e do teatro burlesco.

A adoção do modelo narrativo do romance e do teatro naturalista pela indústria cinematográfica, valorizando a *miseenscène* e a imitação da vida real, acabou com a hegemonia da comédia no mercado, mas não apagou as relações estéticas entre o cinema e o teatro popular. Nem mesmo em Hollywood, onde peças cômicas de grande sucesso da Broadway foram levadas às telas com o advento do cinema sonoro. A influência dos espetáculos populares também pode ser encontrada no grotesco, nas alegorias e paródias de alguns dos realizadores mais importantes da cinematografia mundial, como o italiano Federico Fellini e o espanhol Pedro Almodóvar, entre outros.

No Brasil, embora um dos primeiros filmes rodados no país, *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), tenha sido uma comédia musical de inspiração circense – assim como um dos primeiros filmes sonoros, *Acabaram-se os otários* (1929), de Lulu de Barros – é somente nos anos 1940, com as chanchadas, que se estabelece uma relação mais profunda entre cinema e teatro popular. Em seu projeto estético, a chanchada incorpora muito dos elementos do circo, do teatro de revista, das sátiras e paródias dos espetáculos populares e carnavalescos. Mesmo alcançando alto índice

de aceitação de público, a chanchada foi incompreendida e amplamente criticada pelos intelectuais da época, por ser considerada uma expressão vulgar e de “mau gosto” do povo brasileiro.

Em certo sentido, o cinema novo, em sua busca por uma cinematografia tipicamente brasileira, também flerta com o teatro popular nordestino, notadamente a narrativa épica dos autos e dos folhetos de cordel – ainda que fosse para criticar o caráter supostamente “alienador” da cultura popular. O que pode ser constatado nas alegorias de alguns filmes do cineasta Glauber Rocha, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968).

Um novo ciclo positivo de interlocução entre cinema e espetáculo popular se deu com mais intensidade a partir dos anos 1970 com Os trapalhões. O quarteto – Didi, Dedé, Mussum e Zacarias – retoma, em outras bases, a proposta de um cinema popular da chanchada. Como observou Lunardelli¹, a matriz cultural de Os trapalhões é o circo e a comédia burlesca com seus pontapés na bunda, bordoadas na cabeça, tropeções, gags e pantomimas. Mas a trupe comandada por Renato Aragão opera uma transposição do circo para a tela de maneira peculiar, incorporando ao discurso fílmico os produtos de momento da indústria cultural, desde a mais recente superprodução norte-americana até o cantor, a modelo ou atriz de sucesso da televisão.

Mesmo diante da crise que se abateu sobre o cinema brasileiro, Os trapalhões produziram ininterruptamente até o início dos anos 1990, conquistando milhões de espectadores e ocupando um espaço significativo no mercado exibidor, dominado por filmes dos Estados Unidos. Cabe salientar que o grupo não entrou em decadência. A morte prematura de Zacarias e, posteriormente, de Mussum, decretou o fim da trupe. Hoje, o elo entre cinema e teatro popular parece estar sendo retomado em novas bases por Guel Arraes.

Embora a filmografia de Guel Arraes seja ainda pequena – apenas três filmes – é possível apontar algumas características em torno do seu projeto estético, especificamente da interlocução que estabelece entre o cômico cinematográfico e os espetáculos populares nordestinos, para compor um cinema nacional com profunda identificação popular. Que matrizes estético-culturais podem ser observadas nesse projeto? Como se dá a relação entre cinema e teatro popular nos filmes de Guel? São essas duas questões que este texto pretende responder.

Mesmo tendo sido discípulo do *cinema verdade* de Jean Rouch, nos anos de exílio na França, Guel Arraes, em diferentes ocasiões, declarou sua adesão ao anti-naturalismo cinematográfico, notadamente ao burlesco, a comédia maluca norte-americana e à chanchada brasileira. Mas, um olhar mais atento aos seus filmes revela que essas influências dialogam com outros elementos narrativos advindos não propriamente do campo cinematográfico, mas dos espetáculos populares do Nordeste, que o escritor paraibano Ariano Suassuna chama de Romanceiro Popular Nordestino. A nosso ver, Guel entra em contato com essas manifestações típicas do povo brasileiro, via o teatro armorial de Suassuna, e as incorpora em seu projeto cinematográfico.

Para melhor entender essa transposição do popular para as telas, operada por Guel Arraes, faz-se necessário discorrer um pouco sobre a estética armorial. O teatro de Ariano Suassuna pode ser classificado como um teatro antinaturalista, poético e mágico, que repousa numa concepção de palco aberto, onde as modificações cênicas são feitas à vista de todos, emprega a música e a ação vinda dos bastidores, tem personagens estereotipados e culmina com uma mensagem cristã. De acordo com Vassalo², Ariano formata sua dramaturgia a partir de um sistema de construção dramática metalingüístico, que opera uma reelaboração de matrizes textuais suas ou alheias, populares e eruditas, para compor um teatro que mistura o profano e o religioso com personagens altamente cômicos, inseridos no universo e na ideologia de sua região, sem qualquer densidade psicológica.

No início dos anos 1970, Suassuna batizou seu método de criação artística como Arte Armorial, dando um sentido adjetivo ao substantivo armorial – conjunto de símbolos, brasões, estandartes e bandeiras de um povo. Em sua visão, as histórias trágicas ou picarescas da literatura popular devem ser objeto de conhecimento e pesquisa para a criação de uma arte culta tipicamente brasileira, seja no teatro, nas artes plásticas, na literatura, na arquitetura, na dança ou no cinema.

No livro em que lança as bases do projeto estético armorial, Ariano Suassuna³ (1974) defende que o cinema brasileiro deve trilhar um caminho semelhante ao cinema japonês, buscando inspiração no teatro nacional e popular. Assim sendo, o cinema armorial deveria ser um espetáculo “total” brasileiro, marcado pela presença do elemento *épico* (guerreiro), *festivo* (alegre, colorido) e *espetacular* (mágico, mítico) do teatro popular nordestino antinaturalista, especialmente o mamulengo⁴ e o bumba-meu-

boi⁵. No entanto, diz Ariano, o artista armorial não deve se limitar a repetir os elementos da cultura popular, mas recriá-los e transformá-los de acordo com o seu temperamento e universo particular.

É sintomático o fato do primeiro filme de Guel Arraes ser uma versão do *Auto da Compadecida*. Pois a mais conhecida e festejada peça do escritor paraibano já havia sido levada às telas por duas vezes, em *A Compadecida* (1969), de George Jonas em parceria com o próprio Ariano Suassuna, e *Os trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), de Roberto Farias, ambas sem grande sucesso de público. Por que então uma terceira versão cinematográfica? Quando do lançamento de *O Auto da Compadecida* (2000), Guel Arraes declarou que a adaptação era um projeto que vinha amadurecendo há um certo tempo. Ao receber sinal-verde do produtor Daniel Filho para rodar a minissérie da TV Globo em película, sentiu que era a oportunidade de transformá-la também em filme. A nosso ver, na adaptação do *Auto*, Guel vislumbrou – de maneira intuitiva ou não – a base para a formatação de um projeto estético para o cinema nacional, tal como preconizado por Ariano Suassuna.

Qual o critério que podemos utilizar para definir o cinema de Guel Arraes como armorial? Observando a recorrência de certos elementos em seus três filmes. Os mais evidentes são a opção temática e a adoção do método armorial para a construção das histórias. Tanto *O Auto da Compadecida* (2000) como *Caramuru – a invenção do Brasil* (2001) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) partem do universo da cultura popular e se constroem na interação com o erudito. Guel ainda adiciona referências estéticas de sua experiência no campo televisivo e cinematográfico, como veremos mais adiante.

A influência do teatro armorial revela-se ainda mais contundente no projeto antinaturalista do cinema de Guel, calcado numa *oralidade* excessiva, com *personagens estereotipadas* em gestos e pantomimas, bem como na presença do elemento *épico* (guerreiro), *festivo* (colorido, alegre) e *espetacular* (mágico, mítico e religioso), característicos do teatro popular nordestino. Assim, o método de criação metalingüística (intra e intertextual) do teatro de Ariano Suassuna é assumido e renovado por Guel Arraes. A seguir, faremos algumas considerações acerca dos elementos armoriais em seus três filmes.

O Auto da Compadecida

Ao pensar na adaptação da peça para o audiovisual, Guel Arraes, João e Adriana Falcão pesquisaram histórias medievais e renascentistas que combinavam com o universo nordestino do *Auto da Compadecida*, no intuito de adicionar enredos e personagens diferentes, sem distorcer o texto original. Eles foram buscar inspiração principalmente em *Decameron*, de Boccaccio, que trata da luxúria dos sacerdotes, mas também nas histórias farsescas da Idade Média, nas comédias pré-Molière e nos enredos de outras peças do próprio Ariano Suassuna. Guel admite que esse método de adaptação aprendeu com Ariano e que O *Auto da Compadecida* “bebe na fonte popular e recria”⁶. Logo, segue o projeto estético do cinema armorial. Para situar melhor essa afirmação, destacaremos algumas operações realizadas na transposição da peça para o cinema.

Guel Arraes cortou personagens e situações do texto original da peça⁷. Por outro lado acrescentou personagens de outras obras de Ariano Suassuna, como Cabo Setenta e Vicentão⁸, oriundos da peça *Torturas de um coração* e retomados em *A pena e a lei*. A romântica “Rosinha”, filha do major Antonio Morais⁹ na adaptação de Guel, também veio dessas peças, onde aparece com outro nome, Marieta. Com a inclusão desses novos personagens, Guel também adiciona outras situações como a história de amor entre Rosinha e Chicó, a paixão dos dois valentões por ela, o duelo entre eles. Situações que são paródias a dois gêneros clássicos da cinematografia mundial: o melodrama e seu triângulo amoroso e o *western* e seu duelo mortal.

Em outros momentos, Guel Arraes recorre a recursos expressivos da televisão para acentuar certas características de alguns personagens, como a de esposa infiel, associada à mulher do padreiro (Dora), que esconde do marido Ernesto (Diogo Vilela) os amantes. A seqüência em que Dora (Denise Fraga) tira e coloca a roupa para os amantes, repetindo o mote: “só doida por um homem forte”, reporta aos esquetes e bordões dos programas humorísticos da TV. Já o major Antonio Morais (Paulo Goulart), cuja rudeza e truculência de coronel sertanejo foi encorpada por gestos como virar um copo de pinga, levantar o padre com um cipó, incorpora também elementos da cultura clássica, a exemplo do episódio em que negocia uma tira de couro das costas de Chicó, originário da peça *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare.

Mas é na composição da dupla Chicó e João Grilo que o filme de Guel cresce e se aproxima do espírito satírico e armorial da peça de Ariano. Na primeira adaptação, de George Jonas, os dois personagens principais, interpretados por Antonio Fagundes (Chicó) e Armando Bogus (João Grilo) estão descaracterizados tanto no figurino – trajam camisa pólo, calça e sapatos inacessíveis para um sertanejo pobre – como na própria interpretação fria, despersonalizada, sem os gestos e as inflexões sugeridas na peça. Na versão de Os trapalhões, a dupla, vivida por Dedé (Chicó) e Didi (João Grilo), está mais viva e melhor caracterizada, no entanto, o estilo eminentemente circense de suas atrapalhadas transforma o filme quase num pastelão, embotando, em certos momentos, o tom crítico do texto de Ariano.

O que muda na adaptação de Guel? A dupla – na pele dos atores Matheus Nachtergaele (João Grilo) e Selton Melo (Chicó) – incorpora certas características dos brincantes nordestinos e consegue um equilíbrio entre picardia e crítica social, resgatando o tom satírico e humorístico da peça. Em *O Auto da Compadecida*, João Grilo (pícaro, amarelo safado, enganador) e Chicó (tímido, mentiroso incorrigível e sonhador) apresentam-se como uma caracterização de dois personagens históricos do auto do bumba-meu-boi pernambucano: Matheus e Bastião. O primeiro é sabido, astucioso, matreiro e cheio de imaginação. O segundo é meio acanhado, preguiçoso, sem iniciativa, segue e imita o que seu colega faz. Os movimentos intensos, a oralidade excessiva, a inflexão da voz e os gestos expansivos dos personagens interpretados por Matheus Nachtergaele e Selton Melo em tudo lembram os brincantes populares nordestinos. Tal caracterização é reforçada pela mediação do filme com certos elementos estéticos do cinema burlesco e da comédia maluca, como os enquadramentos fechados para reforçar a expressividade dos atores, as gags e as pantomimas apresentadas pela dupla.

Na adaptação de Guel Arraes pode-se ainda encontrar uma série de outras influências armoriais. O cenário e a atmosfera barroca da cena do julgamento, por exemplo, tem tudo a ver com o colorido vibrante dos espetáculos populares, o que pode ser constatado no céu alaranjado e nos figurinos do cangaceiro Severino de Aracaju (Marco Nanini), do Jesus Cristo negro (Maurício Gonçalves) e, principalmente, da Compadecida (Fernanda Montenegro), cujo vestido vermelho coberto por uma manta azul corresponde a uma composição idealizada por Ariano, ou seja, a Compadecida como a Diana do pastoril¹⁰. Em termos iconográficos, xilografuras dos

folhetos de cordel animam as histórias fantásticas, contadas por Chicó. Na trilha sonora, o grupo Sa Grama e os músicos Antonio e Antúlio Madureira são ícones da música armorial. Além deles, há um repente de Severino Pinto e Lourival Batista, dois grandes nomes da cantoria nordestina.

Em suma, *O Auto da Compadecida* tem todos os elementos característicos de um cinema armorial, tal como proposto por Ariano Suassuna: o *épico* (a luta pela sobrevivência de João Grilo e Chicó), o *festivo* (as situações cômicas, burlescas, satíricas e humorísticas) e o *espetacular* (as histórias fantasiosas de Chicó e o julgamento religioso). É fato que tais elementos estão contidos na própria obra de Ariano Suassuna, no entanto, o que se postula aqui é que foram retomados nos dois filmes seguintes de Guel Arraes, passando a compor o seu projeto estético de um cinema nacional e popular.

Caramuru – A invenção do Brasil

É um filme essencialmente metalingüístico, que se constitui a partir da interlocução não só com o poema-épico *Caramuru*, do Frei José de Santa Rita Durão, e a sua versão romanceada em *As mais belas histórias da História do Brasil*, de Viriato Corrêa¹, mas também com uma série de outros textos provenientes da literatura, da poesia, da historiografia, do cinema, da televisão e das artes plásticas. Nesse sentido é também um filme armorial, pois parte de uma lenda indígena para recontar a história do Brasil de maneira antinaturalista, *épica* (as aventuras e perseguição a Diogo Álvares), *festiva* (o humor, o sexo que povoa a vida indígena) e *espetacular* (as lendas e fantasias dos índios e dos brancos).

O filme é uma farsa. Propõe uma versão nada oficial para a fundação do Brasil com personagens estereotipadas, sem qualquer densidade psicológica, e de uma composição muito próxima dos brincantes populares, como Diogo Álvares (Selton Mello) que lembra o covarde e acanhado Chicó, e o matreiro cacique Taparica (Tonico Pereira), cuja esperteza é semelhante a do sabido e astucioso, João Grilo. A intratextualidade de *Caramuru - a invenção do Brasil* é ainda mais eloqüente na seqüência final, quando o filme comenta de si mesmo, reporta-se à sua própria história, faz citação de citação. Uma voz em *off* faz uma retrospectiva da história de Caramuru e Paraguaçu, mas encerra deixando dúvidas que ela tenha ocorrido da manei-

ra como foi contada, pois talvez o romance entre os dois não tenha sequer acontecido. Um procedimento semelhante ao que foi utilizado por Ariano Suassuna no encerramento da peça *Auto da Compadecida*, quando o palhaço declama um verso popular que deixa dúvidas quanto à veracidade da história contada. Por fim, deve-se considerar também a verborragia dos personagens, o cenário e o figurino estilizados e intensamente coloridos, sem qualquer fidelidade histórica, como referências armoriais.

Lisbela e o Prisioneiro

O terceiro filme de Guel Arraes apresenta ainda mais elementos do teatro armorial, nem tanto por ser a adaptação de mais uma peça que resgata o universo da cultura popular, mas pela forma como é apresentada no cinema. Escrita em 1960 pelo pernambucano Osman Lins, *Lisbela e o Prisioneiro* conta a história de um acrobata de circo que vive na corda bamba da vida e cai prisioneiro por suas aventuras amorosas com moças comprometidas. Nas mãos de Guel o texto assume a perspectiva do realismo mágico das peças cômicas de Ariano Suassuna. E mais uma vez o filme se constrói na interlocução com outros textos e diferentes linguagens, a maior parte deles oriundos do cinema, como as cenas de filmes clássicos assistidos pela romântica Lisbela (Débora Falabella) e, sobretudo, dos espetáculos populares nordestinos.

Frases inteiras dos diálogos do filme são de uma pesquisa feita pelo pesquisador e folclorista, Liêdo Maranhão, com freqüentadores do Mercado de São José, em Recife. O colorido forte das cores primárias dos cenários e figurinos, inspirados no que Guel chama de universo “pop nordestino”, estão presentes nas feiras e espetáculos populares como o bumba-meu-boi e o maracatu. O azul e o encarnado do pastoril reaparecem como referência sagrada, agora na roupa do Cristo encenado por Leléu (Selton Mello). Outras referências da cultura popular são os números circenses, a exemplo da mulher que vira gorila, e as máscaras e fantasias dos tipos criados por Leléu em sua luta pela sobrevivência. Como nos filmes anteriores, aqui também é possível encontrar a dupla João Grilo (ou Matheus) e Chicó (ou Bastião), dessa vez, na pele de um só personagem: Leléu. Cabe ressaltar que a armorialidade em *Lisbela e o Prisioneiro* revela-se, sobretudo, no elemen-

to *épico* vivido por Leléu e o seu matador (Marco Nanini), *festivo* (das inúmeras situações cômicas vividas por todos os personagens) e *espetacular* (na magia do circo e na religiosidade do matador).

Mediados pelo teatro armorial, os espetáculos populares nordestinos ocupam um papel de destaque no projeto cinematográfico de Guel Arraes. Um projeto de cinema nacional e popular, estruturado a partir de um processo de metalinguagem (intra e intertextual) com diferentes matrizes eruditas, populares e de massa, que tem levado adiante a proposta de cinema armorial de Ariano Suassuna.

NOTAS

1 LUNARDELLI, Fatimarei. *Ô psit! – o cinema popular dos trapalhões*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996.

2 VASSALO, Lígia. “O grande teatro do mundo”. *Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, nov. 2000, p. 147-180.

3 SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife, UFPE, 1974.

4 O mamulengo é uma forma de teatro popular composto de pequenos bonecos manipuláveis, feitos de madeira e pano. Uma de suas principais características é a encenação dramática de situações divertidas e pitorescas relacionadas aos costumes e tradições da comunidade que o cerca, através de personagens típicos e estereotipados.

5 Em Pernambuco, o bumba-meu-boi é um auto essencialmente crítico, satiriza com tudo e com todos. Na encenação do bumba-meu-boi, sempre no meio da rua, a vida e a fantasia se misturam e se transformam em realidade para decretar, com muito humor, uma vitória simbólica dos oprimidos contra os opressores.

6 Ver FREITAS, Almir de. “A heresia vai ao cinema”. *Revista Bravo*, São Paulo, n. 36, set/2000, p.51-57.

7 A peça *Auto da Compadecida* escrita por Ariano Suassuna, em 1955, é uma comédia em três atos, cuja trama tem por base histórias do romancista popular nordestino. O primeiro e o segundo atos são baseados em dois folhetos de Leandro Gomes de Barros, respectivamente, *O enterro do cachorro* e *a História do cavalo que defecava dinheiro*. O terceiro ato é uma combinação de *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, com *A peleja da Alma*, de Silvino Pirauá Lima. Cabe ressaltar que situações como: morte fingida, enterro, testamento do cachorro, animal que defeca dinheiro, valentão covarde, entre outras, são temas multisseculares, fornecidos a Ariano pela literatura de cordel, mas que remontam toda uma tradição da cultura moura e ibérica que deitou raízes no sertão nordestino.

8 O Cabo Setenta e Vicentão são dois personagens do tipo valente covarde, presente nos espetáculos populares nordestinos. O primeiro é oriundo do teatro de mamulengo.

9 No texto da peça, Antonio Moraes tem “um filho”.

10 O pastoril é um auto natalino que representa a disputa entre cristãos e mouros. A Diana é a principal personagem e tem uma função mediadora. Sua roupa é azul (cristãos) e encarnado (mouros) porque ela transita entre os dois cordões.

11 Apud. FURTADO, Jorge, ARRAES, Guel. *A invenção do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2000.

GUEL ARRAES: NEM TELEVISÃO, NEM CINEMA

YVANA FECHINE – UNICAP

O que é o “cinema de Guel Arraes”? Ou, antes, é cinema o que faz Guel Arraes? Foram estas as perguntas subjacentes, e mais freqüentes, nas críticas feitas a *O Auto da Compadecida* (2000) e a *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001), dois filmes produzidos pelo diretor pernambucano a partir de trabalhos pensados inicialmente para a televisão. Perguntas como estas revelam, ainda hoje, uma preocupação com o “específico” cinematográfico e videográfico/televisual. A convergência das mídias, estimulada pela introdução da tecnologia digital no cinema e na TV mudou, no entanto, os rumos dessa discussão, já que, agora, não faz mais sentido pensar as especificidades de um meio ou de outro a partir de um determinado suporte. O que define hoje, então, o que é cinema e o que é TV? Ou antes, qual é mesmo o sentido de nos ocuparmos ainda dessa distinção no atual quadro de hibridismo dentro do audiovisual? Em última instância, é com perguntas amplas como estas que os dois trabalhos de Guel Arraes nos confrontam ao se constituírem, deliberadamente, nesse trânsito entre meios.

A desconfiança, por um lado, em relação ao sentido das próprias perguntas hoje e, de outro, a convicção de que, mesmo reconhecendo sua pertinência, não haveria aqui como enfrentar esse problema sem obliterar o próprio trabalho de Guel Arraes, exigem que se coloque uma questão mais específica que pode, no entanto, subsidiar essa discussão mais ampla: o que faz, genericamente, Guel Arraes ao nos apresentar produtos como *O Auto* e *Caramuru* que, depois de veiculados como minisséries na TV Globo, foram reeditados e reduzidos para difusão nas salas de cinema? Proponho-me a pensar esse procedimento, propagado por Guel, a partir de uma lógi-

ca da “TV expandida”, associada, genericamente, a uma determinada estratégia de produção e consumo (recepção) de produtos audiovisuais orientada pelo sentido de *familiaridade* forjado pela TV. A designação remete, por um lado, à própria mudança operada pela TV nos nossos hábitos receptivos. Por outro lado, refere-se à ampliação das possibilidades de intervenção da própria televisão na indústria do audiovisual, não apenas como mídia secundária de difusão de filmes concebidos e realizados fora do seu âmbito de produção, mas agora como meio proponente, produtor e agente criador de produtos pautados por uma *lógica cíclica* e, por isso mesmo, vocacionados para a *circulação*. O que orienta essa produção e recepção cíclicas? Justamente uma dinâmica de repetição na diferença (ou de diferença na repetição) através da qual se produz recorrências e, em função destas, propicia-se o *reconhecimento* de um objeto como sendo o mesmo apesar das suas distintas manifestações¹.

Estamos, aqui, diante da própria lógica da *re*-produção: a variação do idêntico. É essa a lógica que orienta qualquer produção cíclica no cinema ou na TV, ou entre ambos. Por trás dessa lógica *cíclica* está a expectativa, gerada pelo êxito anterior, de que o público quer ver o que já viu, e gostou, ou se habituou. Não dá, no entanto, para manter a audiência oferecendo exatamente o mesmo. É preciso, então, que o idêntico apresente algo de diferente sem colocar em risco, porém, o próprio reconhecimento desse *outro* como o *mesmo*. Nisso reside a própria lógica dos programas e da programação da TV: no reconhecimento de formatos esperados em função de uma determinada grade que, em si mesma, já é cíclica. Essa reiteração dos programas numa programação é o que está na base da *familiaridade* que determina, nos mais diferentes sentidos, a recepção na televisão. Assim, o sentido na TV se produz, sobretudo, como hábito: como um tipo de gosto pela própria dinâmica de repetição e renovação de mesmos formatos — formas e conteúdos *reconhecidos* em função justamente desse processo. Estamos aqui, em outras palavras, diante da própria dinâmica da serialidade em torno da qual se organiza a televisão.

O que faz Guel Arraes, então? Profundo conhecedor dessa lógica de funcionamento da televisão, ele propõe sua expansão. A mesma lógica cíclica de produção, que orienta a organização interna da televisão, ele transpõe para a relação da TV com outros meios. A mesma serialização, que pauta a programação cotidiana da TV, impõe-se também no próprio consumo de

produtos audiovisuais dela oriundos (passam na TV, no cinema, nas fitas de vídeo ou DVD, na TV novamente e assim por diante). É esta também a lógica do que aqui está sendo chamado de “TV expandida”: o mesmo apelo à repetição e à familiaridade de formas e conteúdos, que, agora, não são mais reconhecidos apenas no âmbito da televisão, mas naquilo que dela “transborda” para outros meios (uma “lógica”, essencialmente). No caso específico dos dois filmes de Guel, *O Auto* e *Caramuru*, o que se explorou foi, antes de mais nada, uma expectativa de reconhecimento do *mesmo* que se viu na TV, apresentado, agora, como um *outro* — um outro produto renovado *na e para* veiculação no cinema; uma repetição reorientada, do ponto de vista do consumo. Evidentemente, não estou sugerindo, com isso, que apenas os espectadores das minisséries dirigidas por Guel componham o público potencial desses dois filmes (e, mesmo se assim fosse, já seria bastante!).

A familiaridade que Guel retomou nos seus filmes, muito mais que com as duas minisséries das quais se originaram, está associada aqui a toda uma “cultura de programas”, forjada pela própria TV, seja pela reiteração inerente à sua programação, seja pelo que se escreve ou se fala cotidianamente sobre ela. Essa familiaridade identifica-se, em outras palavras, com o reconhecimento de determinados formatos difundidos pela TV, a partir de todos os elementos implicados na sua constituição — dos temas às figuras mais freqüentes, dos esquemas aos papéis narrativos recorrentes, dos personagens aos atores que os representam, do estilo de direção ao de montagem, entre outras coisas. Quando uma variação de um determinado formato ou produto televisual *familiar* ao espectador ganha as telas dos cinemas, o que se propõe ao público é ainda a mesma lógica de fruição cíclica, mas, agora, num circuito de exibição ampliado pela deliberação dos produtores de explorar o princípio do “vale a pena ver de novo” que move a televisão.

Não se pode minimizar a importância desse tipo de apelo num país com as especificidades do Brasil no campo da produção audiovisual. Com sua expansão atrelada ao próprio projeto de “integração nacional” dos governos militares, ao longo de mais 20 anos, o sistema de televisão *broadcasting* tornou-se todo-poderoso no Brasil, inibindo a consolidação de uma indústria cinematográfica entre nós, atingindo audiências espantosas e exercendo uma influência sobre os nossos “gostos” e preferências raramente observada em outros países. A TV aberta atinge pelo menos 98% dos lares brasileiros e é, reconhecidamente, uma das principais fontes de

informação e entretenimento de grande parte da população, sem hábito e com orçamento limitado para ir ao cinema com freqüência. Esta realidade sociocultural, aliada a uma indústria cinematográfica ainda hoje incipiente, fez da televisão uma das principais produtoras e promotoras do consumo de produtos audiovisuais no Brasil. Não dá, portanto, para desconsiderar o seu papel na criação dos nossos próprios hábitos receptivos. Nas entrevistas concedidas por ocasião do lançamento de *O Auto*, que levou mais de dois milhões de espectadores às salas de exibição, o próprio Guel foi o primeiro a reconhecer que um dos méritos do seu filme foi ter atraído um público que não costumava ir ao cinema.

A constatação sugere uma pergunta, só aparentemente, óbvia: por que esses espectadores em potencial não iam ao cinema, mas, para assistir a *O Auto*, e depois a *Caramuru* foram, lotando as salas de exibição nos shoppings? Há várias explicações possíveis e algumas envolvem estratégias de distribuição dos filmes e sua divulgação pela própria TV. Mantendo-me no mesmo caminho argumentativo, o que me interessa, no entanto, é chamar a atenção para o quanto certos hábitos receptivos forjados pela televisão estão implicados nesse processo. Familiarizados com o enredo, com os personagens, com os cenários, com atores, com o próprio diretor, os espectadores das duas minisséries na TV, ao irem ao cinema, continuaram participando de uma mesma experiência de fruição ainda que entremeios: uma espécie de “domesticidade” da fruição, que, mesmo nas salas de cinema, manifesta-se como uma confortável sensação de “estar em casa” diante do que se vê justamente porque, ainda que com variação, já se viu aquilo antes na tela da TV. Essa recepção ancorada num pressuposto sentido de familiaridade contrapõe-se, de certo modo, à proposição de uma fruição fundada numa experiência de *estranhamento*, que costuma orientar o cinema mais autoral. A idéia de uma “TV expandida” identifica-se aqui, ao contrário, com a assimilação da familiaridade ou “domesticidade”, constitutiva do regime de fruição da TV, por outros meios. Designa, no caso específico do cinema, o apelo ao *reconhecimento* não apenas como estratégia comercial, mas, também, como mecanismo de produção de sentido — um sentido, de algum modo, semelhante àquele que as crianças conferem à repetição da mesma história; um sentido que se produz, nesse caso, pela ressemantização de mesmas formas e conteúdos em função, principalmente, de uma outra situação de fruição.

O que há de novo nesse cenário? Ou, antes, há realmente algo de novo? Xuxa, Angélica, Renato Aragão e outros astros da televisão já não tiraram antes proveito do público cativado na televisão para encher as salas de cinema? Isso é fato incontestável. Mas o fato, agora, parece ser outro. Não se trata mais apenas de nomes da TV emprestando sua popularidade a outros produtos (filmes que, embora amparados no sucesso dessas “estrelas da Globo”, foram realizados com autonomia em relação aos seus programas de TV). O que se observa, agora, dentro de um grupo de realizadores de TV, por ora, muito identificados com o próprio Guel Arraes e com o núcleo de produção que ele dirige na Rede Globo, é a determinação de mostrar que se pode fazer produtos de qualidade estética dentro da TV e não apenas para serem veiculados neste meio. É a circularidade e a esteticidade², que orientam a concepção de tais produtos audiovisuais, o que os credencia a transitar, sem rótulos, em diferentes meios. No caso de *O Auto* e de *Caramuru*, o que lhes confere uma especificidade é justamente o modo como tiram proveito dessa intercambialidade de suportes. Se ganharam inicialmente o estatuto de *programas* de televisão é porque, antes de mais nada, foram veiculados como unidades de uma *programação* e, como tais, submetidos à sua lógica fragmentária e seriada de exibição (narrativa em forma de episódios). Retirados da *programação*, deixam de ser *programas*: são produtos audiovisuais, simplesmente, e, como tais, aptos a adquirir outro estatuto em função de uma outra lógica de exibição.

Com o êxito obtido, especialmente com o trânsito de *O Auto* entre a TV e o cinema, Guel partiu para uma terceira experiência que, mais uma vez e por outro caminho, confirma o apelo à lógica cíclica de produção. Seu terceiro filme, *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), inspirado numa peça de teatro homônima do pernambucano Osman Lins, não surge mais como um programa que, reeditado, ganha as telas do cinema. *Lisbela* já nasce com o estatuto de filme (roteiro e elenco, filmagens e produção próprios). Mas, novamente, há uma aposta no reconhecimento e na familiaridade próprios àquilo que estamos tratando aqui como “TV expandida”: um querer ver a variação do idêntico inserida, no entanto, numa mesma expectativa de fruição. Antes de roteirizar e dirigir o filme, Guel transformou *Lisbela e o Prisioneiro* em um Caso Especial, veiculado em agosto de 1993 (e reapresentado em janeiro de 1994) pela Rede Globo, e, depois, adaptou a mesma comédia para o teatro. Destaque na mídia e sucesso de público, a

peça dirigida por Guel foi encenada em algumas das principais capitais brasileiras, entre 2001 e 2002, com boa parte do elenco que, mais tarde, participaria também do filme. Na versão para o cinema, duas mudanças no elenco merecem destaque: os protagonistas, Lisbela e Leléu, passam a ser interpretados, respectivamente, por Débora Falabella — atriz que ganhara grande notoriedade por participações recentes em telenovelas da Rede Globo — e Selton Mello, o mesmo ator que fez Caramuru, um degredado português que dá nome ao filme, e Chicó, um dos dois personagens principais de *O Auto*. O que há, entretanto, para ser destacado em tais escolhas? De novo, o apelo à familiaridade, à aposta no querer ver o *mesmo* no *outro*. O que, no caso específico dessa comédia, passa também por uma estratégia de reconhecimento do próprio ator Selton Mello, unanimemente elogiado por suas histriônicas atuações nos filmes anteriores de Guel nos quais também interpretou um dos protagonistas.

Inserido na mesma estratégia e no caminho aberto pelo sucesso do diretor pernambucano, mais um programa abrigado pelo Núcleo Guel Arraes, *Os Normais*, ganhou também as telas do cinema, depois de passar três anos no ar e conquistar milhões de espectadores, mostrando a relação neurótico-cômica do eterno casal de noivos Rui (Luiz Fernando Guimarães) e Vani (Fernanda Torres). Com o próprio Guel Arraes como produtor associado e assinado por José Alvarenga Jr., que também dirige o programa, *Os Normais – O Filme* foi rodado em equipamento digital de alta definição (HD), o mesmo sistema utilizado para rodar os setenta e um episódios inéditos dessa espécie de *sitcom* brasileiro exibido até outubro de 2003³. No filme, ao invés de retomar o seriado a partir do último episódio, os roteiristas propõem-se a contar como Vani e Rui se conheceram e também as razões da rejeição do casal à idéia de casamento, aspectos que nunca foram tratados nos episódios exibidos na TV. Para saber, então, o começo dessa história que ele acompanhou por tanto tempo na TV, só resta agora ao espectador ir ao cinema, mesmo porque o seriado já não está mais no ar. É este, aliás, o apelo explícito da publicidade do filme veiculada, antes da estréia do filme (simultaneamente em duzentos e vinte cinemas do Brasil, no dia 24 de outubro de 2003), pela Rede Globo: Rui (Luiz Fernando) e Vani (Fernanda Torres) fazem questão de lembrar ao espectador que esta é agora a única forma de *revê-los*⁴. Há melhor exemplo do que estamos tratando aqui como “TV expandida”? A proposta de inserção do espectador

numa experiência “expandida” de fruição de um produto que já lhe é familiar não poderia estar mais explícita: para quem nunca assistiu ao seriado da TV, um filme como esse pode até parecer sem sentido.

A constatação do quanto essa lógica da “TV expandida” permeia certos filmes recentes, com reconhecido êxito de bilheteria, não vem acompanhada aqui, no entanto, de qualquer valoração — positiva ou negativa — desse procedimento (ou, se preferirmos, estratégia). O que se tentou mostrar até aqui foi apenas apontar como a particularidade dos filmes de Guel Arraes reside, justamente, nessa certa *lógica cíclica* de produção que depende de uma certa *familiaridade* pressuposta e constitutiva da própria recepção. Qualquer tentativa de valoração desse processo exigiria, no entanto, uma outra discussão: qual a repercussão, afinal, dessa *lógica* de produção e recepção na indústria do audiovisual no Brasil? A resposta a tal questão envolve um polêmico debate sobre a captação dos recursos, sobre o papel das emissoras de televisão e do poder público no financiamento dos filmes, sobre a redefinição do próprio mercado cinematográfico no Brasil com a entrada mais decisiva das grandes empresas de comunicação nessa área. Estes parecem ser, no fundo, os principais problemas provocados pelos filmes produzidos pela “turma de Guel Arraes”. Mas não foi, certamente, para essa discussão política ou de mercado — “reserva de mercado”, diria o cineasta Jorge Furtado (2003), parceiro de Guel —, que tentei aqui chamar a atenção.

A intenção foi tão-somente indicar a necessidade de, ao discutir os filmes dirigidos por Guel Arraes, nos despojarmos de rotulações carregadas de juízos prévios de valor: “é TV” e, por isso, é necessariamente ruim, ou, de fato, “é cinema” e, por isso, é necessariamente bom. Pode-se criticar a falta de espessura dos personagens ou de densidade na trama; pode-se não gostar do ritmo acelerado (imprimido pelo excesso de cortes, pelos planos curtos e mais fechados); pode-se questionar a propriedade de certos efeitos de pós-produção; pode-se até falar mal das imagens “lavadas” ou pouco realistas dos filmes de Guel (crítica feita especialmente a *Caramuru*). Mas, tudo isso não é, necessariamente, uma decorrência de sua “origem televisual”. É, de um lado, uma determinação do gênero (“a comédia maluca”, como ele próprio define seus filmes), e, de outro, do apelo a uma montagem expressiva, pautada muito mais pela lógica das “atrações” eisensteinianas que pela figuração ilusionista griffithiana⁵. É provável que, nesse cenário de convergência de mídias, tenhamos mais a ganhar com essa discussão se

começarmos a pensar nos filmes de Guel nem como mero decalque da TV, nem tampouco como uma inovação no cinema, mas atentando apenas para uma certa lógica de produção (a da “TV expandida”) e para certos princípios de organização interna de produtos (os da montagem expressiva) que eles nos propõem. Por se constituir justamente nesse entremeio, a produção audiovisual de Guel exige ser analisada dentro desse contexto. De preferência, sem preconceitos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo, Edições 70/Martins Fontes, 1988.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990b.

_____. “Montagem de atrações”, in XAVIER, Ismail (org.), *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.

FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana. “Subvertendo as fórmulas, reinventando os formatos: entrevista com Guel Arraes”. *Galáxia: revista interdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*, São Paulo, nº 4, p. 221-240, 2002.

FURTADO, Jorge. “Televisão x cinema”. Disponível em

<<http://www.casadecinemapoa.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997.

VERTOV, Dziga. “Nascimento do cine-olho”, “Extrato do ABC dos Kinocs” e “NÓS – variação do manifesto”, in XAVIER, Ismail (org.), Op. cit.

NOTAS

1. Todo esse processo insere-se dentro do que Omar Calabrese denomina de “estética da repetição”, observada, de modo particular pelo autor, nos telefilmes e seriados televisivos (Calabrese, 1988, p. 41-60).

2. A noção de esteticidade está, aqui, diretamente relacionada ao modo como os discursos se apresentam. Diz respeito ao modo como os próprios elementos da expressão são parte constitutiva

dos valores manifestos como conteúdo. Esta esteticidade corresponde, enfim, ao modo como os diferentes discursos audiovisuais exploram, através dos recursos técnico-expressivos desses sistemas (o vídeo e o áudio), a própria função poética da linguagem.

3. O programa saiu do ar em outubro de 2003 não por falta de audiência, mas por vontade dos seus roteiristas (Alexandre Machado e Fernanda Young) que alegavam cansaço, depois de tanto tempo em ritmo acelerado de produção.

4. Em uma das publicidades do filme, há ainda uma curiosa brincadeira com o trânsito do seriado entre a TV e o cinema. Nela, Rui e Vani dirigem-se ao espectador dizendo que assistir ao filme *Os Normais* é um ótimo programa para o final de semana. Mas, logo a seguir, eles se corrigem, alegando que não podem falar em “programa” para não provocar confusão. Pois é justamente essa “confusão”, de certo modo assumida pelos personagens, que orienta toda a estratégia de divulgação do filme. No filme, entretanto, a origem televisiva do produto é assumida claramente no letreiro final que informa ao espectador que “Rui e Vani foram noivos para sempre” e que sua relação transformou-se em 71 episódios de um programa de televisão.

5. A noção de *montagem expressiva* é tributária das idéias preconizadas por cineastas russos, como Serguei Eisenstein (com sua montagem “vertical” ou “polifônica”) e Dziga Vertov (com seu “cinemolho” e kinokismo). Trata-se, como o próprio nome sugere, de um tipo de montagem que explora toda *expressividade* que emerge da *relação* entre elementos de diferentes sistemas semióticos e/ou de diferentes mídias postos em operação num mesmo texto e mesmo numa única seqüência. Ou seja, a própria montagem se apresenta, nesse caso, como um componente expressivo, evidenciando a combinação, a superposição e os contrastes entre tais elementos. Hoje, essa montagem expressiva pode ser traduzida, na linguagem mais contemporânea do audiovisual, tanto pelo “empilhamento de narrativas”, quanto pela tentativa de dar o “máximo de informações num mínimo de tempo”, a partir principalmente da edição, dos recursos de pós-produção disponíveis (Machado 1997, p. 239). Pode ser associada, em outras palavras, à multiplicidade de informações visuais e sonoras (acumulação de elementos expressivos) propiciada pela própria convergência das mídias (uma imagem captada em película digitalizada e misturada a uma outra produzida diretamente no computador, por exemplo).

CARAMURU, A INVENÇÃO DO BRASIL E SEU DIÁLOGO COM A FICÇÃO CINEMATOGRAFICA

ANA LUCIA LOBATO – USP

Caramuru, a invenção do Brasil, longa-metragem dirigido por Guel Arraes, lançado em 2001, derivou da minissérie *A invenção do Brasil*, produzida em 2000, pela rede Globo de televisão, que a exibiu no contexto das comemorações dos 500 anos de Brasil.

Sintonizádo com as discussões contemporâneas acerca do acesso ao real, e em particular à história, *Caramuru* problematiza o seu alcance, expondo o fato de haver sempre a mediação de textos para se chegar aos fatos históricos. O filme parte de um fato real, que se deu nos primórdios da colonização do Brasil: o encontro da índia tupinambá Paraguaçu com o português Diogo Álvares Correia, que naufragou numa região próxima ao futuro estado da Bahia. O romance vivido pelo português é a índia, tomado como eixo central da narrativa, e os diversos fatos ficcionais que a ele se agregam são contados em tom de comédia, de modo que o filme lança um olhar irreverente à nossa história. Assim, para “inventar” o Brasil, o filme irá mesclar dados históricos com situações e personagens ficcionais, dialogando com textos mediadores, como o poema épico *Caramuru*, de autoria de Frei José de Santa Rita Durão, publicado em 1781, o conhecimento produzido pela história e interpretações geradas pelo cinema brasileiro.

Caramuru dialoga com algumas vertentes do cinema brasileiro, como a chanchada e o cinema moderno. Com alguns filmes essa intertextualidade é bastante estreita: há referências explícitas no texto de *Caramuru* a *Como era gostoso o meu francês*¹, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1971, e *Macunaima*, de Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1969. O filme de Nelson Pereira é um marco no que diz respeito à representação do índio

e de seu encontro com o colonizador, enquanto o filme de Joaquim Pedro é uma referência fundamental para se pensar o Brasil e o caráter do brasileiro. *O meu francês* e *Macunaima* funcionam como uma espécie de fonte para *Caramuru* e, embora ele vá numa direção muito distinta da trilhada por essas produções, realizadas três décadas antes, acredito que a presença dessas obras no seu texto indique a importância das leituras que realizam. Dirigirei o meu foco ao diálogo de *Caramuru* com esses filmes, buscando compreender sua repercussão na representação dos índios.

A intertextualidade entre *Caramuru* e *O meu francês* se apresenta de diversas formas, tanto através da própria fábula contada no filme, como de várias cenas que nos remetem ao filme de Nelson Pereira. Para explicitar esse diálogo comentarei brevemente o partido narrativo do filme, sendo exemplar nesse sentido o momento em que Paraguaçu e Diogo se conhecem. Após se ver livre, inicialmente, de Vasco de Athayde, comandante da nau dos degredados na qual viajava e com quem já tivera vários entreveros, e em seguida dos Tupinambá, em ambos os casos com o auxílio da divina Providência como acontece com os heróis da chanchada, Diogo caminha pela praia até encontrar um lugar onde possa deitar para descansar. É novamente favorecido pela sorte com o aparecimento da bela índia Paraguaçu, que cai em seus braços, como uma fruta brotando daquele jardim tropical. Como ocorre ao longo de todo o filme, esse momento é abordado de forma antinaturalista, o que se revela pela intervenção na natureza, tratada como cenário, pela edição, onde não há preocupação com a continuidade, e pela forma como o encontro se dá. Diogo não apresenta qualquer vestígio físico de um naufrago, a não ser por suas roupas que se encontram um tanto destroçadas. Seu encontro com Paraguaçu é inusitado, o que acontece está muito distante do que se espera de um encontro entre pessoas de culturas distintas e inteiramente desconhecidas uma da outra. Não há estranhamento entre eles, tratam-se da forma mais natural possível, como se o encontro já estivesse sendo esperado por ambos. Falam sobre trivialidades, como o tempo. No correr da conversa ela, “esperta”, o envolve numa espécie de jogo, como as “pegadinhas”, correntes nos programas da televisão brasileira na atualidade. Os dois seguem falando de coisas aparentemente sem importância, em meio às quais, entretanto, é introduzida uma questão significativa: a língua falada pelos protagonistas.

No correr dessa conversa, Diogo pergunta a Paraguaçu: “Como é que

você fala a minha língua?”, comentando, em seguida, surpreso, que ela o faz com fluência. O filme, embora retrate tanto o português Diogo, como a índia Paraguaçu falando a língua portuguesa, chama atenção, através da surpresa de Diogo, para o dado lingüístico, para o fato de que os índios Tupinambá não falavam português. Embora tanto Diogo quanto Paraguaçu falem a mesma língua, o espectador mais atento perceberá que há nuances dependendo do falante. Na fala de Diogo percebe-se aqui e ali toques do português falado em Portugal, o que se revela tanto através do vocabulário utilizado por ele como da sintaxe de suas frases. Já o jeito de Paraguaçu falar é diverso, como é o de sua irmã Moema e de seu pai, o chefe Itaparica, sendo que a fala deste último apresenta algumas particularidades. A fala dos Tupinambá é uma espécie de “macunaimês”, isto é, uma língua inspirada naquela criada por Mário de Andrade em sua rapsódia, que tenta captar nossa brasilidade, seja pelo uso de palavras de origem indígena e negra, como pela forma de construir as frases e por sua musicalidade. Cito como exemplo a conversa dos dois sobre o amor, ainda na cena em que se conhecem e na qual, enquanto Diogo se vale de um poema do poeta português Luís Vaz de Camões, marcando seu pertencimento lingüístico e cultural, Paraguaçu utiliza termos como *xodó*, *candonga*, *querer-bem*, que revelam não exatamente seu pertencimento à cultura tupinambá, mas sua brasilidade. A questão da língua falada pelos tupinambá nos informa, assim, a respeito da identidade dos índios tratados pelo filme.

Há aqui um diálogo com *Como era gostoso o meu francês*, no qual os tupinambá falam tupi, o que teve profundas implicações na representação dos índios, que, pela primeira vez na história do cinema brasileiro, falam a sua língua e não a do colonizador. *Caramuru* se dirige a *O meu francês* com ironia distanciadora e, buscando alcançar maior fluência e comunicabilidade, equaciona de outra maneira a questão lingüística.

Ao figurino é dado um tratamento semelhante. Paraguaçu e sua irmã Moema parecem modernas garotas de Ipanema, portando seus modelos inspirados no vestuário indígena, mas estilizados; tanto Camila Pitanga como Deborah Secco poderiam perfeitamente desfilar na *Fashion Week* com um dos modelos feitos para o filme. Os homens também usam um figurino que, embora tome como referência o vestuário, os adereços e as pinturas corporais de diversos grupos indígenas brasileiros, não tem nenhuma preocupação de reconstituir a forma como os tupinambá se vesti-

am. Seu figurino é caracterizado pelo excesso, é carnavalizado.

A instância narrativa aponta, seja através do figurino, seja através das “línguas” faladas pelos protagonistas, para a distância existente entre a realidade histórica e o filme, o que é reiterado em vários momentos e através de outros mecanismos. *Caramuru* não procura retratar os índios tupinambá como eles teriam sido “na realidade”.

No que diz respeito à abordagem da cultura tupinambá — a língua falada pelo grupo, seu vestuário, sua estrutura social, a organização e arquitetura da aldeia —, *Caramuru* se distancia do partido adotado por *Como era gostoso o meu francês*, que busca reconstituí-la, utilizando-se para isso de fontes históricas e etnográficas. Não quero dizer com isso que o filme de Nelson Pereira tenha a pretensão de retratar o que realmente se passou por ocasião dos primeiros contatos entre os europeus e os tupinambá. O filme caminha em outra direção, explicitando o fato de se tratar de uma leitura daquele momento histórico².

Esse distanciamento entre os dois filmes também pode ser percebido na cena em que Paraguaçu e Moema sobem numa grande pedra, à beira-mar, e vêem o navio em que Caramuru está partindo, e que dialoga com aquela em que a índia Seboipep, de pé sobre uma pedra à beira-mar, ao ver o prisioneiro francês, seu esposo, em uma canoa remando em direção a um navio, o chama insistentemente. Em *O meu francês* essa pedra é palco de várias encenações, inclusive do momento em que Seboipep ensaia com o francês a sua morte. A atitude de Moema e Paraguaçu é diversa da de Seboipep e, ao enxergar Caramuru no interior do barco que se afasta, mergulham na água não com a intenção de resgatar o português, que neste caso não é um cativo, mas de acompanhá-lo.

Diogo Álvares, na verdade, tem sua condição alterada durante sua permanência entre os tupinambá. De início é integrado ao grupo como parceiro de Paraguaçu, e depois também de Moema, que se junta ao casal formando um triângulo amoroso, e passa seus dias na aldeia pintando seus quadros e “brincando” com as belas índias. Porém, num certo dia, é comunicado pelo chefe Itaparica, que será canibalizado. As irmãs se mostram desagradavelmente surpresas com a notícia e indagam o pai sobre a razão daquela decisão, ao que ele responde que não vai mais sustentar marmanjo. Elas imediatamente aderem à decisão do pai, e, quando Caramuru, inconformado, pede-lhes que intervenham a seu favor, retrucam não ser

possível, pois Itaparica já convidara muitas pessoas para a festa. Esclarecida a questão da canibalização, as duas tentam seduzi-lo, ele não se mostra interessado, porém, diante da insistência das moças, respira fundo e se põe a “brincar” com suas mulheres.

Temos uma alusão à canibalização do francês, à reação de Seboipep, que se mostra de acordo com a situação, dizendo-lhe inclusive que irá comer seu pescoço, além de flechá-lo quando tenta escapar. O tom é de seriedade e tudo se passa de forma consistente com a cultura tupinambá. *Caramuru* se dirige a *O meu francês* com ironia jocosa, as coisas se dão em tom de troça, a canibalização surge do nada, sendo surpresa tanto para Diogo como para o espectador, além disso, a razão para que a decisão seja mantida é banal e ela termina não se consumando. O filme exacerba a sorte de seu herói chanchadesco e Diogo é mais uma vez salvo pela mão da divina Providência, transformando-se de objeto de canibalização no respeitado chefe Caramuru.

Embora *Caramuru* não procure trazer o espectador para o interior da cultura tupinambá, apresentando as motivações daquele grupo indígena para canibalizar seus cativos, como acontece no filme de Nelson Pereira, ele busca, a seu modo, relativizar o canibalismo. Isso se dá através da chave cômica adotada pelo filme: quando Diogo argumenta que comer alguém é uma violência, Paraguaçu retruca afirmando que violência é matar, não comer é desperdício.

Em *Como era gostoso o meu francês* a cultura tupinambá se sobrepõe, e ao comer o francês e dar continuidade ao ciclo de vinganças que caracteriza o ser tupinambá, o grupo reitera seu desejo de se manter como uma sociedade distinta. É o francês que se desnuda para viver de acordo com os costumes tupinambá, coisa que não ocorre em *Caramuru*, ou melhor, o português não muda sua indumentária, já que neste filme os índios não andam nus. Em *Caramuru* o que se enfatiza é a troca cultural e não a ascendência da cultura tupinambá como ocorre em *O meu francês*, onde o que está em jogo é a resistência ao processo de colonização e à violência que o caracterizou. No filme de Guel Arraes o que prevalece é a união de Paraguaçu e Caramuru, gerando um certo Brasil, com seu povo astucioso e esperto como o fora Paraguaçu, que compreendendo a psicologia da francesa Isabelle, consegue desmascará-la, revelando os interesses que estavam por trás de seu casamento com Diogo, e, com isso, reverte o jogo e torna-se

esposa de Caramuru. Como em *Iracema* de José de Alencar há a união da índia com o português, só que ela se dá com base em outros parâmetros. Paraguaçu como Moema não são parceiras passivas, que sucumbem aos encantos do colonizador e se deixam levar por ele como Iracema. Paraguaçu, à semelhança de Seboipep, é quem toma a iniciativa por ocasião da primeira relação sexual entre ela e Diogo, são as duas irmãs que determinam a constituição do triângulo amoroso e impõem como condição para a continuidade da relação entre os três, a possibilidade de irem ao encontro dos estrangeiros, cujo navio ali aportara, a fim de obsequiá-los com a “hospitalidade tupinambá”. Como acontece em *O meu francês*, a forma de viver que seria própria à cultura tupinambá vigora na relação que os índios estabelecem com o colonizador, mas em *Caramuru* também são incorporados aspectos da cultura deste último, como o beijo, que Diogo apresenta a Paraguaçu e que ela sabe como tornar mais interessante, usando a língua, e o livro, produto com o qual ela se encanta, passando a escrever um contando sua história ao lado de Caramuru.

A hospitalidade tupinambá, que em *Como era gostoso o meu francês* é retratada com base em dados etnográficos, é transformada por *Caramuru* em hospitalidade sexual: as índias “dão” para o estrangeiro. A redefinição dessa instituição tupinambá expressa o diálogo do filme com hábitos sexuais do brasileiro contemporâneo, profundamente modificados na década de 1960; as personagens femininas dialogam com a mulher liberada dessa época, simbolizada pela atriz Leila Diniz. Os costumes sexuais dos tupinambá são mesclados aos do brasileiro contemporâneo, incluindo a possibilidade de se manter relações sexuais a três, de forma lícita, sem a hipocrisia do colonizador que precisa ter relações escusas com amantes.

Com relação a *Macunaíma*, a intertextualidade se dá através das personagens de Itaparica e Caramuru. Itaparica, inspirado em Macunaíma vive de forma inteiramente preguiçosa, seu lema é não fazer nada, viver na rede de papo pro ar, bebendo água de uma cabaça estrategicamente pendurada em cima de sua rede. O chefe tupinambá é um sujeito esperto, perspicaz, com muitos anos de praia, que como sua filha Paraguaçu, é capaz de enrolar figuras espoliadoras como Vasco e Isabelle. Em seu perfil também está presente um certo jeito malandro de ser que caracteriza o carioca de épocas recentes, expresso no bordão “é ruim”.

Embora no jeito de Itaparica possa ser mais bem percebido seu paren-

tesco com Macunaíma, Caramuru também tem algo do herói sem caráter, nele está presente uma faceta muito importante deste personagem, que não encontramos em Itaparica: o português adora ficar na rede “brincando” com suas mulheres. O sexo feito na rede nos reporta a *Macunatma*, tendo, entretanto, sua voltagem acentuada, a galhofa é exacerbada, o casal ou o trio se embola na rede com mais estardalhaço. No filme de Guel Arraes, entretanto, as relações sociais que se estabelecem entre aqueles que fazem parte do núcleo que dará origem à nação não têm o acentuado lado predatório encontrado em *Macunatma*, simbolizado pela antropofagia, nem seu forte tom de crítica, expressado no destino do herói, que termina derrotado e abandonado por todos, sendo por fim devorado pela Uiaara³.

Na divisão das características próprias à personalidade de Macunaíma restou para Itaparica, dentre outras, a preguiça. Aqui o filme coloca o dedo na ferida, pois a preguiça tem sido considerada historicamente uma característica negativa dos povos indígenas, contribuindo para o preconceito a eles dirigido, como para sua marginalização. Mas esse aspecto é nuançado, seja pela forma simpática com que o filme trata o chefe Itaparica, seja pelo fato de sua atitude ser entendida como um contraponto ao desejo de acumulação sem limites, expressado pelo colonizador, o que em alguns momentos é ironizado pelo filme.

Além disso, não podemos esquecer que *Caramuru* transita entre a história e a ficção. O filme está repleto de anacronismos, evocando o passado a partir de alguns tipos brasileiros de hoje, sem preocupação com “autenticidade”, sem pretender chegar às nossas “verdadeiras raízes”; ele desvenda o fato de se constituir num olhar que se dirige da contemporaneidade em direção ao passado, a fim de “inventar o Brasil”, ao invés de retratar seu descobrimento.

Qual é o Brasil que o filme inventa? Nesse sentido é digno de nota o tratamento dado pelo filme de Guel Arraes à frota de Cabral, que ao se aproximar da região habitada pelos tupinambá mobilizou a atenção dos índios que ameaçavam Diogo com suas flechas, permitindo que escapasse ileso. Depois dessa breve aparição, não se faz mais qualquer menção ao assunto, de modo que o Brasil construído por *Caramuru* não remonta à chegada de Cabral à costa do futuro Brasil, fato erigido pela história oficial no momento propriamente dito do descobrimento. O país retratado em *Caramuru* é gerado a partir do encontro de Paraguaçu e Caramuru; dos

européus presentes no filme é o romântico Diogo, artista facilmente seduzível pelas mulheres, quem fará parte da nação brasileira. Vasco de Athayde, capitão da nau dos degredados, que se dedica ao tráfico de escravos, uma “profissão interessante” como ironiza Diogo, não participará da constituição do país. Homem sem escrúpulos, ganancioso, violento, mantém apenas relações comerciais com o núcleo que está na base da formação da nação.

Caramuru constrói um país que resulta de um feliz encontro cultural, deixando de lado a violência do processo de colonização face às populações indígenas e o seu caráter espoliativo; um Brasil do qual possamos gostar, que nos divirta, que nos permita festejar nossos 500 anos. Esse encontro, entretanto, é bastante distinto daquele que ganhou força no imaginário brasileiro e que foi imortalizado na produção indianista de José de Alencar. Trata-se de um encontro na verdadeira acepção da palavra, baseado no equilíbrio e não na subjugação dos índios pelos brancos, nem num natural servilismo por parte dos primeiros: índios e portugueses — ou melhor, o português Diogo — têm outro perfil. É importante destacar que a questão da violência está colocada e ela é exercida principalmente entre os próprios portugueses, a atuação de Vasco de Athayde é exemplar nesse sentido. A espoliação do Novo Mundo, que caracterizou o processo de colonização, está sugerida em conversa que ele mantém com Itaparica e Diogo, quando volta às terras tupinambá, como enviado do rei de França, a fim de estabelecer relações comerciais com os índios. Assim define Vasco a relação que propõe: “Eu gerencio as vendas com exclusividade e fico com os lucros, em troca vocês trabalham”. Mas é preciso que se diga que essa proposta indecorosa, bem como outras atitudes desabonadoras ficam a cargo de um legítimo representante do mal. A moldura do bem e do mal na qual são enquadrados os europeus possibilita que no país de *Caramuru* a violência e demais males que se encontram nas raízes do Brasil sejam neutralizados, traçando-se uma outra genealogia, tingindo-se com novos matizes o feliz encontro cultural que o filme traz a primeiro plano.

NOTAS

1. O diálogo de *Caramuru* com alguns filmes, entre os quais *Como era gostoso o meu francês*, é apontado por Renato Pucci em sua tese de doutorado *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: Estilo*

Paradoxal, em direção a uma poética (São Paulo, ECA/USP, 2002, p. 261-262), onde analisa a forma como se dá o diálogo de filmes brasileiros, que considera pós-modernos, com outras produções cinematográficas.

2. Para uma análise de *Como era gostoso o meu francês* remeto à minha tese de doutorado *Índios da Tela: a representação do índio no longa-metragem brasileiro de ficção de 1968 a 1974* (São Paulo, ECA/USP, 2000).

3. Com relação a esses aspectos de *Macunatma* ver Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento* (São Paulo, Brasiliense, 1993).

Aspectos do cinema brasileiro I

DOIS FOTÓGRAFOS ARGENTINOS NO BRASIL: MARIO PAGÉS E JUAN CARLOS LANDINI

AFRÂNIO MENDES CATANI – USP

Há mais de 50 anos um senhor gordo e bonachão, querido pelos colegas de trabalho, volta à Argentina para passar o Natal com seus familiares. Faz uma viagem aérea não muito longa, de São Paulo a Buenos Aires, com escala no Rio de Janeiro, pois fotógrafo cinematográfico de profissão, exercia suas atividades na recém-criada Companhia Cinematográfica Maristela, que há pouco se instalara no então distante bairro paulistano de Jaçanã. A situação no país platense vizinho sob o peronismo não era tranqüila em termos econômicos, em especial para aqueles que não batiam continência para o general — era o caso de outro fotógrafo de cinema, magro, um pouco calvo, de bigodes; vou chamá-los de o gordo e o magro. O gordo telefona para o magro e o convida para vir trabalhar com ele no Brasil, com grandes possibilidades de fazer carreira na florescente indústria de cinema de São Paulo.

A história é mais ou menos essa, ao menos em seu início. Sinceramente, tenho dúvidas se o que se vai contar nestas páginas é uma história bem-sucedida; sei, entretanto, que ambos os fotógrafos, a partir de então, irão trabalhar praticamente todo o tempo no Brasil e quase todas as suas vidas. Acompanhar as trajetórias de ambos no país é o objetivo do presente artigo. Ah, a propósito, o gordo boa praça era Mario Pagés, enquanto o magro foi registrado com o nome de Juan Carlos Landini¹.

* * *

Mario Pagés nasceu em 15 de janeiro de 1912 (Buenos Aires), falecen-

do no final dos anos 1980 ou início da década de 1990 — não foi possível saber a data exata. Pagés vivia em seu apartamento da avenida Nossa Senhora de Copacabana e, de tempos em tempos, sua filha passava por lá para ver como iam as coisas.

Avós, paterno e materno, comerciantes, filho de advogado (Pablo Pagés) e de dona de casa (Teresa Delfino Merlo), Mario definiu sua família como de classe média. Aos 22 anos, após o serviço militar obrigatório, iniciou estudos de cenografia com o artista espanhol José Silva, pagando suas aulas ajudando-o a pintar os fundos dos cenários, reforçando o papel e levando aos teatros os cenários que acabara de pintar. Certa ocasião, faltou um dos eletricitistas no Teatro Casino e, provisoriamente, ocupou o cargo. O *regisseur*-geral era o pintor argentino Gregorio Lopez Naguil, que percebeu sua educação diferenciada, convidando-o para ser seu assistente. Mario foi educado em colégios ingleses, dominando amplamente o idioma. Isso lhe permitiu trabalhar, ainda jovem, junto às companhias de teatro estrangeiras que passavam pela Argentina, em especial russas, norte-americanas, húngaras etc. Além de melhores salários, adquiriu maior experiência em poucos anos.

Durante temporada de Francisco Canaro e sua companhia de comédias musicais, no Teatro Buenos Aires, fez amizade com o artista e empresário, sendo convidado por ele para trabalhar nos Estudios Cinematográficos Río de La Plata, de Canaro e Jaime Yankelevich (Jaime também era proprietário da Rádio Belgrano, a maior da Argentina na época). O domínio do idioma inglês uma vez mais foi decisivo: tornou-se assistente de câmera e amigo do diretor de fotografia Paul Perry, que conheceu em Buenos Aires em 1936, onde fora para instalar um laboratório (LECA). “Com a sua orientação, em pouco tempo eu já estava dando os primeiros passos na direção de fotografia”. Seu primeiro filme como diretor de fotografia foi *El misterio de la dama gris* (1937) — ver filmografia, anexa. “Posso qualificar este filme de muito original. Tratava-se de uma comédia em que, durante a ação, os personagens eram interrompidos por um espectador que ora condenava, ora aprovava o andamento da história. Obviamente, cada vez que o filme era projetado, o ‘espectador’ devia estar presente na platéia. Tinha uns 20 minutos de duração”.

Ano de 1938: inauguração dos Estudios San Miguel. São contratados como supervisores de fotografia e de som dois técnicos de Hollywood: Anthony Korman e Jack Hines. “Paul Perry, amigo deles, me recomendou

e fui contratado, lá ficando até 1949, só saindo para atender ao convite para filmar no Rio de Janeiro *Quando a noite acaba*, “feito por Mario Del Rio, Roberto Acácio e Fernando de Barros, dirigido por Barros”. Seu amigo José María Beltrán, diretor de fotografia e colega nos Estudios San Miguel, foi convidado por del Rio; não podendo aceitar o convite, Beltrán indicou-o ao seu lugar. Com o término das filmagens, voltou à Argentina. Pagés, até 1951, trabalhou em cerca de 15 produções dos Estudios San Miguel e, de 1940 a 49, além de diretor de fotografia, foi diretor técnico dos estúdios.

Pagés informou que além dele e de Landini, alguns outros técnicos argentinos que conhecia foram contratados por estúdios brasileiros no período, a saber: Maria Guadalupe (montadora), Ricardo Alvarez Lamas e Jorge Pisani (maquiadores), José María Beltrán (diretor de fotografia), Adolfo Paz Gonzales (assistente-cameraman).

Voltou ao Brasil para trabalhar em São Paulo a convite de Mario Civelli, diretor-geral de produção na primeira fase da Maristela, “através de uma carta em que me oferecia um contrato para fazer 2 filmes na companhia. Acompanhando o contrato, vinha um cartão de Fernando de Barros que me pedia, textualmente, que ‘lesse com carinho essa oferta’. Meu primeiro trabalho lá foi *Presença de Anita*”. Filmou também *Suzana e o presidente* e, apesar de ter seu contrato renovado, foi informado por Alberto e Mário Audrá Jr. que a Maristela iria encerrar suas atividades. “Eu lhes devolvi o contrato por entender que o motivo do término das atividades se devia a razões alheias às boas intenções de fazer bons filmes. Não aceitaram a devolução do meu contrato e me pagaram, fazendo questão absoluta, até o fim do prazo contratual. É demais salientar que o comportamento dos senhores Audrá não é comum nesse meio”.

Trabalhou em outras películas da Maristela, quando a empresa reabriu, além de ser diretor de fotografia em produções da Flama Filmes e da Brasil Vita Filmes — nesta última filmou, na maioria das vezes, com Watson Macedo e com Herbert Richers, que ocuparam essas instalações. Participou, ainda, de produções independentes nacionais e estrangeiras.

Em 1959 iniciou suas atividades na televisão, com a instalação da TV Continental (Canal 9 — Rio de Janeiro), cuja concessão foi dada ao então deputado Rubens Berardo, um dos ex-proprietários dos estúdios Flama. Com outros colegas fundou, em 1959, a General Filmes do Brasil, estúdio especializado em filmes publicitários e documentários, tendo permanecido

na firma até 1967, ocasião em que retornou à Argentina, onde fez algumas fitas. Ainda em 1963, colaborou na instalação da TV Globo, em especial na organização do Departamento de Reportagens e Jornalismo, dirigindo a instalação do sistema de iluminação dos estúdios. Voltou a filmar longas-metragens, além de dirigir, em Israel, para a Globo, o documentário *Israel, ontem e hoje* (1973). A partir de então retornou à televisão, para a Divisão de Reportagens Especiais da TV Globo, editando programas para o *Globo Repórter*.

Na entrevista que realizei com Pagés, por escrito, formulei a seguinte questão: “No depoimento que me concedeu, Juan Carlos Landini afirmou que foi você quem o trouxe ao Brasil (para a Maristela) no início de 1951 (...). Gostaria que você detalhasse o clima político da Argentina no momento (peronismo) e o comportamento do mercado de trabalho...”. Pagés respondeu que “o clima político da época, em Buenos Aires, onde eu residia e desenvolvia minha profissão, nunca interferiu na minha atividade cinematográfica. Com referência ao mercado de trabalho, posso dizer (...) que todos estavam trabalhando quando foram convidados por mim...”.

Landini, por sua vez, declarou que ao receber o convite de Pagés para vir ao Brasil, em dezembro de 1950, “estava sem saber onde encontrar dinheiro, o Natal estava aí e eu não havia recebido metade do meu pagamento (...). Mario me disse que precisavam de um operador aqui em São Paulo (...) e para mim foi realmente a tábua de salvação (...). Eu fiz a coisa muito rápida para sair da Argentina, mas me custou um pouco, porque eu estava marcado politicamente (...). Eu me senti ótimo, não sei se era pela opressão tão grande que existia nessa época na Argentina, pois chegou um momento em que você não conversava um pouco mais alto nem com um amigo. Não sabia o que podia acontecer. De forma que para mim, quando cheguei assim ao Rio, senti realmente a liberdade, vi que as pessoas nas esquinas falavam de política, discutiam...”².

Juan Carlos Landini nasceu na Argentina, na cidade de Concordia (Província de Entre-Ríos), em 24 de abril de 1915, falecendo em São Paulo (18/10/1999), aos 84 anos. Seus avós maternos eram italianos, imigrando muito jovens para a Argentina, tendo 11 filhos. Ele morou um tempo no interior com a família, até que seu pai, ferroviário, foi transferido para Buenos Aires. Desde pequeno aprendeu a fotografar e, com o passar do tempo, aprimorou-se tecnicamente, uma vez que seu pai e seu tio eram fotógrafos

amadores. Quando concluiu os estudos secundários, ocorreu a morte paterna, obrigando-o a trabalhar: vendeu café, novelas populares que saíam semanalmente, flores etc. “Depois (...) eu morava com a minha mãe e perto de casa instalou-se um dos primeiros estúdios cinematográficos da Argentina, a SIDE Produções. Era uma época em que os estúdios não estavam tão aparelhados (...). Quando se planejava um filme e se sabia tudo o que era necessário para compor os cenários, os assistentes de contra-regra e os assistentes de direção saíam pelo bairro procurando coisas: pediam emprestado um abajur, duas painéis, uma máquina de costura, meia dúzia de livros, uma estante... Enfim, era para compor o cenário (...). Numa oportunidade eu estava sozinho em casa, fazendo fotografias, e fui atender a porta com as fotografias que tirara da água. Um moço que era assistente de direção, (...) quando viu que eu estava com as fotos nas mãos, apresentou-se e disse que necessitava de algo emprestado e me convidou para visitar os estúdios (...). Uns três dias depois fui lá e me informaram que iriam iniciar um longa-metragem, *Da serra ao vale* (1938 — dir.: Antonio Berciani; direção de fotografia: Adam Jacko); acabei integrando a equipe de filmagem como terceiro auxiliar de câmera”.

Assim teve início, em fevereiro de 1938, com menos de 23 anos, a carreira de fotógrafo de Landini. Ficou trabalhando 11 anos como auxiliar de câmera, porque na Argentina “a indústria de cinema foi orientada através do sindicato (...), sendo obrigado a galgar as posições”. Apenas em 1949, na película *Todo um hombre* (dir. fotografia: o norte-americano Robert Roberts), passou a operador (cinegrafista). Em 1950 fez *Escola de campeões* (Dir. fotografia: Pablo Taberero, “mestre de Ricardo Aronovich”), “que tratava da história do futebol (...) e foi, na época, premiado, tendo acolhida muito boa por parte do público” — tal fita foi produzida por outro estúdio, Artistas Argentinos Asociados. A última produção que participou foi terrível, sendo terminada aos trancos e barrancos e ele não recebeu parte do pagamento. Foi nesse momento que surgiu o convite de Pagés, para vir ao Brasil³.

Começou filmando cenas do carnaval de 1951 no Rio de Janeiro, passando em seguida às demais produções da Maristela: *Suzana e o presidente*, *Meu destino é pecar* e *Simão, o caolho*. Com o primeiro fechamento da Maristela, após Simão..., Landini decidiu ficar no país: ajuda a terminar películas na companhia, vai para a Musa Filmes, de Tito Batini, e com ele

faz *Se a cidade contasse...* Termina *Sós e abandonados*, que havia ficado incompleto, além de *Os três garimpeiros*, *Mãos sangrentas*, *Não mataráis*, *Eva no Brasil* e *Homens sem paz*. No Rio de Janeiro, é diretor de fotografia dos dois primeiros filmes de Roberto Farias, *Rico ri à toa* e *No mundo da lua*. Com Ary Fernandes trabalhou em *Águias em patrulha* e *Sentinelas do espaço*, sendo que, ainda com ele, nos anos 1967-68, participou de 26 episódios para a TV de “Águias de Fogo”.

Juntamente com os fotógrafos Jacques Deheinzelin e John Waterhouse, montou uma empresa, a J. Filmes, que começou a produzir os primeiros filmes comerciais para a televisão — na Musa Filmes, já havia feito, dentre outros, filme institucional para o SENAC. Elaborou comerciais de máquina de lavar, dos biscoitos Duchon, fez documentários cobrindo a construção da hidrelétrica Furnas e do parque Ibirapuera, além de filme de propaganda para um deputado do PTB, rodado em Santos. Trabalhou muitos anos na Linx Filmes e na Prova (produtora de José Scatena), sempre fazendo comerciais. Passou para outra firma, a SAGE, participando por 5 anos de longa série de filmes de treinamento. Na Denison Propaganda atendeu a conta do Sabonete Palmolive, durante 2 anos. Montou sua produtora, não deu certo e voltou a trabalhar como autônomo. No final dos anos 1970 foi para a TV Cultura, canal 2 (São Paulo), encarregado da chefia de operações da divisão de cinema. Paralelamente, lecionou fotografia na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Nos últimos anos, Landini conheceu o desemprego e a doença, sendo ajudado até o fim por alguns amigos e colegas da FAAP.

O gordo e o magro, o jovem de extração burguesa e o filho do proletariado se encontraram nos estúdios argentinos no início da década de 1940; com poucos anos de diferença vieram para o Brasil, aqui se radicaram, criaram suas famílias, enfrentaram quase todas as crises por que passou o cinema nacional e foram obrigados, ao longo dos anos, a mesclar consideravelmente suas atividades, trabalhando em longa-metragens, em filmes publicitários, documentários e institucionais, além de se dedicarem à televisão (e até ao magistério). Acompanhar suas carreiras no Brasil significa estudar período relevante da história do cinema brasileiro.

Filmografia

Mario Pagés

- 1937 — *El misterio de la dama gris* (James Bauer)
1940 — *Petroleo* (Arturo S. Mon)
1941 — *Los afincaos* (Leonidas Barletta)
1942 — *En el ultimo piso* (Catrano Catrani); *Melodías de America* (Eduardo Morera)
1943 — *Juvenilia* (Augusto C Vatteone); *Bildigerno en pago milagro* (Antonio Berciani)
1945 — *Llegó la niña ramona* (C. Catrani)
1946 — *Camino del infierno* (Luis Saslavsky); *María Rosa* (L. Moglia Barth)
1947 — *El pecado de Julia* (Mario Soficci); *La senda oscura* (L. M. Barth); *Vacaciones* (Luis Mottura)
1948 — *La secta del trébol* (M. Soficci)
1949 — *El extraño caso de la mujer asesinada* (?)
1949-50 — *Quando a noite acaba* (Fernando de Barros)
1950 — *Perdida pela paixão* (?); *Hoy canto para ti* (Gregorio Barrios)
1951 — *Los isleros* (Lucas Demare); *Mi vida por la tuya* (R. Gavaldon); *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi); *Suzana e o presidente* (R. Jacobbi); *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon)
1952 — *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo); *Com o diabo no corpo* (Mario del Rio); *Agulha no palheiro* (Alex Viany)
1953 — *Balança mas não cai* (Paulo Vanderley); *Rua sem sol* (A. Viany)
1954 — *O petróleo é nosso* (Watson Macedo); *Mãos sangrentas* (C. H. Christensen)
1955 — *Sinfonia carioca* (W. Macedo); *Leonora dos sete mares* (C. H. Christensen); *Tira a mão daí* (Ruy Costa)
1956 — *Depois eu conto* (José Carlos Burle); *Rio fantasia* (W. Macedo)
1957 — *A baronesa transviada* (W. Macedo); *Escravos do amor das amazonas* (Curt Siodmark); *Uma certa Lucrecia* (F. de Barros); *A grande vedete* (W. Macedo); *Alegria de viver* (W. Macedo); *É de chuá* (Victor Lima)
1958 — *Agüenta o rojão* (W. Macedo)
1959 — *Maria 38* (W. Macedo)
1963 — *Rei Pelé* (C. H. Christensen); *Pão de Açúcar* (Paul Sylbert)
1965 — *Los guerrilleros* (L. Demare)

- 1967 — Duas películas estreladas por Libertad LeGrand (Julio Porter)
 1968 — *Novela de un joven pobre* (E. Cohen Salaberry)
 1971 — *Cômicos... mais cômicos* (Jurandyr Noronha)
 1974 — *Sinfonia brasileira* (Jaime Prades)

Luis Carlos Landini — Brasil (incompleta)

- 1951 — *Suzana e o presidente* (R. Jacobbi); *Parques e jardins* (Caio Scheiby)
 1952 — *Meu destino é pecar* (M. Peluffo); *Simão, o caolho* (Alberto Cavalcanti)
 1953 — *Sós e abandonados* (Fernando Gardel e Mimo Valdi)
 1954 — *Se a cidade contasse...* (Tito Batini); *Os 3 garimpeiros* (Gianni Pons); *Mãos sangrentas* (C. H. Christensen)
 1955 — *Não matará* (Luís Freitas Jr.)
 1956 — *Eva no Brasil* (Pierre Caron); *Homens sem paz* (Lorenzo Serrano)
 1957 — *Rico ri à toa* (Roberto Faria)
 1958 — *No mundo da lua* (R. Faria)
 1969 — *Águias em patrulha* (Ary Fernandes)
 1970 — *Sentinelas do espaço* (A. Fernandes)
 1967-8 — *Águias de fogo* (26 episódios – TV) – p. A. Fernandes

NOTAS

1. Ver, a respeito: depoimento de Mario Pagés, por escrito, a Afrânio Mendes Catani, agosto/1980; depoimento de Juan Carlos Landini a AMC, 10/janeiro/1980 – as citações que aparecem entre aspas são destes depoimentos. Ver também CATANI, A. M. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo, Panorama, 2002; CATANI, A. M. Verbetes “Mario Pagés”. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 412-3; *site* da Associação Brasileira de Cinematografia – ABC (<http://abcine.org.br>, consultas em 28/06/2003 e 16/11/2003). Meus agradecimentos a Maximo Barro, Carlos Ebert, Jose Inacio de Melo Souza e Luiz Felipe Miranda.

2. Paulo Emilio Salles Gomes, em seu clássico *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (São Paulo, Perspectiva-Edusp, 1974), comenta que às vezes, se insistirmos em determinadas passagens com distintos depoentes, acabamos obtendo versões opostas de um mesmo acontecimento. Assim, restamos registrar as versões e, a partir delas, tirar nossas conclusões.

3. Em suma, na Argentina, além da SÍDE Produções e de Artistas Argentinos Associados, trabalhou nos estúdios Metropolitan, no San Miguel e com vários produtores independentes.

O CINEMA PAULISTA DA VILA MADALENA*

ADILSON RUIZ – UNIP/UNICAMP

A produção de cinema paulista que nasce a partir do final da década de 1960 no bairro de Pinheiros e de seu subdistrito, Vila Madalena — movimento conhecido genericamente como *Cinema da Vila Madalena* — surge como consequência da criação do Curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Muitos dos seus estudantes, que inicialmente haviam adotado a região para a formação de repúblicas estudantis, permaneceram por lá depois de formados, não só com a fixação de suas residências e formação de famílias, mas também com a implantação de seus projetos profissionais. Esses jovens realizadores começaram aos poucos a dominar a cena cinematográfica paulista. No final dos anos 1970, já era possível encontrar uma série de pequenas produtoras funcionando em Pinheiros e Vila Madalena. Esse movimento se consolida nos anos 1980, quando esses profissionais — diretores, produtores, técnicos, atores, roteiristas etc. —, agora mais experientes e amadurecidos, resolvem partir para projetos de maior envergadura.

A nossa hipótese é de que a produção ali desenvolvida buscava superar a antiga dicotomia entre cinema industrial e de autor, incorporando simultaneamente esses valores, lançando as bases da diversificação de gêneros e temas, além de um compromisso de atender às expectativas do público¹. Essas proposições eclodiram nos anos 1990 com o chamado “cinema da retomada”, que vem a cada dia conquistando os corações e as mentes dos brasileiros e do mundo.

Antecedentes

Ao refletir sobre o cinema que floresceu nos bairros de Pinheiros e Vila Madalena, as primeiras perguntas que surgem são: Como se instalou em Pinheiros, e depois se estendeu para a Vila Madalena, um setor de produção cinematográfica que chegou a conquistar um espaço tão significativo na cinematografia brasileira? Quem são essas pessoas que ali se fixaram? Por que escolheram esses locais?

Para responder a essas perguntas, somos obrigados a retroceder no tempo e voltar ao final dos anos 1950 e início dos 60. É nessa época que a Universidade de São Paulo começa a se mudar para as margens do rio Pinheiros, com a criação do primeiro *campus* universitário brasileiro, que reunia todos os seus institutos e faculdades num mesmo espaço físico, construindo um singular núcleo urbano que se denominou Cidade Universitária.

Ao concentrar milhares de professores, funcionários e alunos no mesmo local, estimulou-se a transformação de suas cercanias com a ocupação progressiva dos bairros que ficavam à sua volta, notadamente o Butantã e Pinheiros.

De imediato, o Butantã foi o bairro que recebeu o maior impacto. Em torno da avenida que se definiu como a entrada principal do *campus*, surgiu uma área residencial nobre ocupada pelos professores, com belas e confortáveis casas; ao mesmo tempo, situada à esquerda e nos fundos da universidade, parte do bairro aos poucos foi abrigando os funcionários e suas famílias. E coube ao bairro de Pinheiros a incumbência de receber as repúblicas dos estudantes, que também utilizavam o Crusp, conjunto residencial da universidade, criado para receber os alunos mais carentes.

Em 1967 nasce a ECC – Escola de Comunicações Culturais, depois rebatizada de ECA – Escola de Comunicações e Artes, que passa a oferecer cursos de editoração, publicidade, biblioteconomia, relações públicas, jornalismo, música, teatro, artes plásticas. E, por iniciativa liderada pelos críticos e amantes do cinema Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade, é criado o curso de Cinema, que inicia uma importante transformação da atividade cinematográfica em São Paulo.

Outros importantes cineastas colaboraram na formação do curso e influenciaram os seus rumos, entre eles Roberto Santos, Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet. Depois, foram sendo in-

corporados aos seus quadros cineastas egressos do próprio curso como Ismail Xavier, Chico Botelho, Eduardo Leone, Wilson Barros.

Pinheiros e Vila Madalena

Muitos desses professores e alunos que freqüentavam a USP e os cursos da ECA se estabeleceram inicialmente no bairro de Pinheiros, e posteriormente na Vila Madalena, já conhecida por Vila das Artes de meados para o final da década de 1970. Isso porque o bairro foi ocupado preferencialmente pelos estudantes da ECA. Músicos, atores, sociólogos, arquitetos, jornalistas, artistas plásticos e cineastas criaram na região não somente um local para suas residências, mas principalmente para sede de suas produções.

Profissionais e ex-estudantes implantavam aí seus ateliês e produtoras fomentando uma concentração de pessoas que atraíam também a atenção de muitos outros profissionais afins, que para lá se dirigiram levando suas atividades. Esse movimento foi tão intenso que durante a década de 1980 a Vila Madalena já havia superado outros bairros em concentração de profissionais ligados à produção cultural em São Paulo.

É justamente nesse período, quando o local atinge o auge dessa interação, que surge a maior parte dos filmes que caracterizam a produção cinematográfica a que nos referimos nesta pesquisa. É preciso deixar claro que o bairro concentra atualmente um número ainda maior de profissionais e de produtoras culturais, um fenômeno que merece outros estudos. Porém, a diversidade de iniciativas que foram convergindo para a Vila Madalena — bares, restaurantes, danceterias, teatros, escolas de música e de danças, ateliês e lojas de decoração etc. —, não permite mais identificar um centro de atuação de um determinado setor, como era característico no período de que trata este trabalho.

Paralelamente, outros eventos também favoreceram a aglutinação de produtoras cinematográficas nesses bairros. Por exemplo, a Álamo, principal laboratório de tratamento de som para cinema, transferiu-se para a rua Fidalga, na Vila Madalena, no início dos anos 1970, o que contribuiu para que muitas empresas de montagem e finalização de filmes viessem instalar-se no bairro. É importante lembrar que a Álamo, que já operava anterior-

mente no setor de dublagens e sonorização, é de propriedade de Michael Stoll, um dos excelentes técnicos em sonorização cinematográfica trazidos pela Vera Cruz, em 1950.

Produtoras e Cineastas

A seguir, enumeramos uma série de produtoras de cinema, as mais representativas, que se instalaram em Pinheiros e Vila Madalena nas décadas de 1970 e 1980.

1. Raiz Produções Cinematográficas
2. Acauã Produções, depois Alain Fresnot Produções Cinematográficas
3. Gira Filmes
4. Tatu Filmes
5. O Canal Imagem e Comunicação
6. Olhar Eletrônico, depois O2
7. Super Filmes

Parte dessas produtoras iniciaram suas atividades ainda nos anos 1970: a *Raiz*, formada por João Batista de Andrade e sua esposa Assumpção Hernandez; a *Acauã Produções Cinematográficas*, de Alain Fresnot; e a *Gira Filmes*, de Reinaldo Volpato, Augusto Sevá, Tião Maria, Isa Castro, Dionéia da Paixão, Nilson Vilas Boas e Rubens Junqueira.

As duas primeiras a se lançarem no mercado foram a Raiz Produções Cinematográficas e a Acauã, em 1975. Nessas produtoras, alguns cineastas egressos da ECA-USP iniciaram suas carreiras profissionais, como Adilson Ruiz, Reinaldo Volpato, Wagner Carvalho, Augusto Sevá, Alain Fresnot e Sérgio D'Avilla. Desses jovens, com exceção do último, que seguiu a carreira de crítico cinematográfico, todos permanecem na atividade de produção até o presente momento.

Na produtora de João Batista, esse grupo realizou, entre outras atividades, o ciclo de filmes de curta metragem conhecido por *Cinema de Rua* e os longas *Doramundo* e *O homem que virou suco*. Sob a liderança de Andrade, esses cineastas tiveram ainda destacada atuação nos departamentos de jornalismo da TV Cultura de São Paulo e no núcleo paulista do

programa *Globo Repórter* entre 1975 e 1980.

A Acauã Produções Cinematográficas, também fundada em 1975, teve sua primeira produção no mesmo ano, com a realização do longa *Trem fantasma*, colorido, na bitola de 16mm. Esse filme marca a estréia em longa metragem, não somente do diretor Alain Fresnot, mas de quase toda sua equipe técnica, incluindo o Autor deste texto, na função de assistente de fotografia de Plácido Campos Jr. Uma particularidade desse filme é o lançamento em cinema das atrizes e cantoras Tania Alves e Elba Ramalho.

A Gira Filmes, que se instala em 1978 na rua Arthur de Azevedo, 1131, em Pinheiros, inicia uma tendência que se desenvolve nos anos subsequentes, que é a de produtoras formadas por um grupo de pessoas reunidas por afinidades eletivas, que perpassavam matizes que iam do campo subjetivo das relações afetivas ao estético.

Na esteira dessa proposta surge, em 1981, a Tatu Filmes, que congregava os cineastas Alain Fresnot, Chico Botelho, Adrian Cooper, Mario Mazzeti, Wagner Carvalho, Walter Rogério e Cláudio Kans. Instalada na rua Wizard, na Vila Madalena, entre as ruas Joaquim Antunes e Mourato Coelho, essa produtora tornou-se, em pouco tempo, um importante ponto de encontro das pessoas envolvidas com as atividades cinematográficas e afins que circulavam pela Vila Madalena.

Em 1982, outra produtora de cinema e vídeo é lançada na Vila Madalena: O Canal Imagem e Comunicação, hoje Studio AR, que por sua vez reunia os cineastas Adilson Ruiz, Eduardo Poiano, José Carone Jr. e André Rosa. Nesse mesmo ano, surge em Pinheiros, num sobradinho da praça Benedito Calixto, a produtora Olhar Eletrônico, atual O2, a primeira especializada em produções videográficas, que reunia um grupo de jovens arquitetos, liderado pelo hoje famoso diretor Fernando Meirelles.

Falta ainda incluir uma importante produtora que inicia suas atividades em 1984, a Super Filmes, também instalada no coração da Vila Madalena, e que congrega os cineastas André Klotzel, Pedro Farkas e a produtora Zita Carvalhosa, recém-chegada de estudos na França.

Em torno dessas produtoras circulava um número enorme de profissionais, estudantes e cinéfilos. Nos anos 1980, essas empresas realizaram dezenas de filmes de curta, média e longa metragens, e criaram um movimento de renovação de procedimentos e de quadros cinematográficos, que vai dar lastro à produção paulista que surge posteriormente.

O desdobramento deste trabalho tem como objeto os filmes, as produtoras e pessoas que construíram esse episódio das cinematografias paulista e brasileira.

Sobre o cinema da Vila

Além de críticas e artigos esporádicos sobre os filmes, publicados nos jornais e revistas na época de seus lançamentos, e reportagens sobre eventuais prêmios em festivais nacionais e internacionais, a pesquisa bibliográfica inicial revelou que esse momento que caracteriza o Cinema da Vila Madalena foi muito pouco estudado de forma sistemática.

Destacamos, a seguir, os principais trabalhos acadêmicos que tratam mais especificamente desse assunto. O primeiro deles é a tese de doutorado do cineasta e fotógrafo cinematográfico Chico Botelho, defendida na ECA-USP em 1989, intitulada *Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo*², sobre a fotografia e os fotógrafos do cinema brasileiro, notadamente aqueles que trabalharam nas produções a que nos referimos acima; o segundo, de 1995, é a dissertação de mestrado, *O cinema paulista dos anos 80: um problema da Cultura*³, do cineasta Talles Ab' Saber, que faz uma análise estética e cinematográfica de dez filmes de longa-metragem desse período; o terceiro, é a dissertação de mestrado *Entrelaçamentos, interfaces, hibridismo, passagens em Anjos da noite, A dama do Cine Shangai e Cidade oculta*⁴ de Maurício Cândido Taveira, de 2000; o quarto, *O que oculta São Paulo*⁵, dissertação do sociólogo Sérgio Carneiro, sobre o filme de Chico Botelho, *Cidade oculta*, em 2002; o quinto texto, publicado em 2002, é o livro *O cinema brasileiro nos anos 80*⁶ de Guido Bilharinho. Recentemente, surgiu um novo trabalho, a tese de doutorado *A cidade de São Paulo e a construção da identidade do grupo do "jovem cinema paulista dos anos 80"*⁷, defendida por Andréia Barbosa na FFLCH-USP, em 2003.

Como se pode notar, a maior parte dessa história ainda está para ser contada. E muitos protagonistas, que passeavam entre a rua dos Pinheiros e a rua Rodésia, na Vila Madalena, nos anos 1980, ainda exercem suas atividades cinematográficas. Entre os mais conhecidos, envolvidos com a produção cinematográfica e que são objeto de nossa abordagem nesta pesquisa, podemos citar, por ordem alfabética: Adilson Ruiz, Adrian Cooper,

Alain Fresnot, Aluísio Raulino, André Klotzel, André Rosa, Assumpção Hernandes, Arrigo Barnabé, Augusto Sevá, Chico Botelho, Cláudio Kans, Denoy de Oliveira, Dionéia da Paixão, Eduardo Poiano, Isa Castro, Ivo Branco, João Batista de Andrade, José Carone Jr., Luis Alberto Pereira – o Gal, Maria Ionescu, Mário Mazzeti, Marisa Rebolo, Nilson Vilas Boas, Paulo Márcio Galvão, Pedro Farkas, Regininha, Ricardo Dias, Reinaldo Volpato, Romeu Quinto, Rubens Xavier, Sérgio Bianchi, Tânia Savietto, Tião Maria, Vânia Debs, Wagner Carvalho, Walter Rogério, Wilson Barros, Zé Bob, Zita Carvalhosa.

NOTAS

* Neste trabalho apresentamos os primeiros resultados da investigação que ora desenvolvemos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, que dá continuidade aos estudos sobre cinema brasileiro que vimos desenvolvendo desde o início de nossas atividades de pesquisa e de orientação no programa de pós-graduação da Unicamp em 1995. Esta pesquisa percorre um caminho metodológico que procura dar conta de três principais núcleos relativos à concepção e realização dos filmes: a natureza da produção cinematográfica, a questão da articulação das temáticas dos filmes e os seus roteiros, e os aspectos construtivos da realização dos filmes. Com relação ao primeiro núcleo e a natureza da produção, nossa preocupação recai sobre os aspectos produtivos, esclarecendo quais são os conceitos que presidem os processos de preparação, filmagem e pós-produção adotados por essas produções. Nesse sentido, procuraremos basear nossa análise nos livros *Praxis do cinema*, de Noël Burch (Lisboa, Editorial Estampa, 1973), *Producción cinematográfica*, de Steven Berstein (Cidade do México, Alhambra Mexicana, 1997), *La producción cinematográfica*, de Luis Cabezon e Félix Gomes-Urdá (Madri, Cátedra, 1999) e *O autor no cinema*, de Jean-Claude Bernardet (São Paulo, Brasiliense, 1994). Para análise das concepções de roteiro adotadas na realização dos filmes, nossa referência bibliográfica envolve os seguintes títulos: *Argumento e roteiro*, de Umberto Barbaro (São Paulo, Global, 1983), *Como se escribe un guión*, de Michel Chion (Madri, Cátedra, 1988), *Manual do roteiro*, de Syd Field (Rio de Janeiro, Objetiva, 1995) e *O roteirista profissional de televisão e cinema*, de Marcos Rey (São Paulo, Ática, 1989). Finalmente, para embasar os aspectos relativos às áreas profissionais da realização cinematográfica, tais como direção, produção, fotografia, direção de arte e montagem, recorreremos a obras como *O cinema – ensaios*, de André Bazin (São Paulo, Brasiliense, 1991), *La forma del cine*, de Sergei Eisenstein (México, Siglo Veintiuno, 1986), *El director del cine*, de Simón Feldman (Barcelona, Gedisa Editorial, 1993), *A linguagem do cinema*, de Jean-Claude Carrière (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995), *A técnica da montagem cinematográfica*, de Karel Reize e Gavin Millar (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1978) e *Reflexiones de un cinefotógrafo*, de Néstor Almendros (México, CUEC, 1990).

1. RUIZ, Adilson José. Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual, in *Estudos Socine de cinema*: ano VI, p.283-296. São Paulo, Editora Panorama, 2003.

2. BOTELHO, Francisco Cassiano Jr. *Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo*, Tese de doutorado, ECA-USP, orient. Eduardo Peñuela Cañizal, 1991.

3. AB' SABER, Tales Afonso. O cinema paulista dos anos 80: um problema da Cultura, Dissertação de mestrado, ECA-USP, orient. Ismail Xavier, 1995.

4. TAVEIRA, Maurício Cândido. *Entrelaçamentos, interfaces, hibridismo, passagens em Anjos da*

noite, A dama do Cine Shangai e Cidade oculta, Dissertação de mestrado, ECA-USP, orient. Mariarosaria Fabris, 2000.

5. CARNEIRO, Luis Sérgio. *O que oculta São Paulo*, Dissertação de mestrado, UNIP, orient. Adilson Ruiz, 2002.

6. BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80*. Uberaba, Instituto Triângulo de Cultura, 2002.

7. BARBOSA, Andréia. *A cidade de São Paulo e a construção da identidade do grupo do "jovem cinema paulista dos anos 80"*. São Paulo, Tese de doutorado. FFLCH-USP, orient. Sylvia Caiuby Novaes, 2003.

A DIREÇÃO DE ARTE COMO FUNÇÃO CRIATIVA NO FILME BRASILEIRO DOS ANOS 1990

DÉBORA BUTRUCE – UFF

Um dos aspectos mais elogiados do cinema brasileiro dos anos 1990 foi o fato de que ele se tornou um cinema “bem-feito”, contentando o gosto do público ao mesmo tempo em que satisfazia as expectativas de parte da crítica.

Mas onde no filme está localizado esse “bem-feito”? Na fotografia, cujo padrão de qualidade existe no Brasil pelo menos há quarenta anos? Ou está na direção de arte que se modificou, se tornou mais complexa, mais rica, mais consciente do seu papel na criação?

Nota-se que ela pode ir muito além do simplesmente bem-feito, exercer sua potencialidade criativa de forma mais incisiva. Ou seja, ao invés de exigir da direção de arte que ela apresente um cenário verossímil, pode-se desejar que este seja também significante. Além de trazer ao espectador a noção ou a atmosfera, por exemplo, do que era o Rio de Janeiro no final do século XIX, a direção de arte pode também construir um espaço que permita à *miseenscène* questionar esse momento histórico. Isto é, ela deixa de ter um caráter mimético, estar no lugar de alguma coisa, e passa a desempenhar um papel de reflexão sobre o que representam esses espaços. A direção de arte constrói então um espaço que ganha sentido dentro de seus próprios constituintes, e não apenas como mera informação a ser confrontada.

É evidente que a direção de arte não atua sozinha nessa criação, sendo preciso considerar também sua articulação com os demais componentes do universo fílmico, como esclarece a formulação de David Bordwell em seu livro *Narration in the fiction film*: “O espaço cenográfico de um filme é construído por três fatores condicionantes: espaço fotografado da tomada, espaço editado ou montado e espaço sonoro. Cada uma dessas associações

também envolve representação do espaço dentro e fora de campo”.¹

A pesquisa sobre a direção de arte como função criativa no cinema brasileiro recente está balizada pela consolidação da profissão na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, pela sustentação da produção advinda da chamada “retomada” e pela valorização da direção de arte como fator qualificante da possível aceitação pública e artística do filme contemporâneo.

Com efeito, a partir do chamado “neon-realismo” dos anos 1980, o cinema brasileiro passou a utilizar cenários previamente pensados, definidos e construídos ou adequados em locação como base conceitual de trabalho, emprestando aos profissionais escolhidos para a criação e realização desta função um *status* autônomo dentro da equipe cinematográfica. Anteriormente, muitas obras omitiam o setor e seus possíveis responsáveis, como que delegando à direção de arte um papel secundário na realização cinematográfica. Mais significativo do que isso, porém, é a denominação nova do setor, que passa do termo cenografia para o de direção de arte, aspecto indicador não só de uma atualização, mas de uma verdadeira transformação na constituição da profissão.

Se os anos 1980 proporcionaram essa redefinição do estatuto do cenário e do valor do seu criador, acreditamos que foi somente com a já citada “retomada” do cinema brasileiro a partir de 1993, com o início da produção de *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, de Carla Camurati, que se solidificou o novo quadro de trabalho, no qual a direção de arte vê redefinida sua função e seu valor frente ao processo de significação do filme brasileiro. O aumento dos investimentos com a direção de arte, a predominância de produções assentadas primordialmente sobre esse aspecto (filmes ditos históricos) e o uso do bom acabamento dos cenários como elemento publicitário, individualizam o setor dentro da indústria e junto ao público, permitindo um aprofundamento da discussão em torno da fundamentação do trabalho da arte de um filme.

Neste estudo, o exame da direção de arte refere-se ao seu valor específico dentro do processo fílmico. De acordo com Marcel Martin:

“(...) o décor do filme é objeto da mesma maneira que os elementos da diégese e a vocação do cinema exige que seja exatamente realista a fim de autenticar a ação. As qualidades de um bom décor (...) são ser realista (...) (salvo quando o assunto

não o é), e sobretudo participar da ação, contribuir na criação da atmosfera psicológica do drama”.²

Segundo Luiz Fernando Pereira, que além de estudioso no assunto, também é diretor de arte, a direção de arte “é a regente maior de toda estética do filme, da ‘arte’, do visual. É ela quem dá a linguagem plástica de determinado filme”.³

A utilização do termo “Direção de Arte”, em lugar do termo “Cenografia”, parece ter mais adequação à proposta da pesquisa, já que diante de uma perspectiva histórica da profissão, a cenografia acabou por se inserir na direção de arte, tornando-se um de seus elementos constituintes. Mesmo que no passado o termo comumente usado fosse cenografia, o atual exercício da profissão evidencia uma adesão quase que irrestrita ao uso do termo direção de arte, sendo talvez o que melhor defina tal função dentro do universo fílmico atual.

Nos anos 1960, o Cinema Novo surge como um movimento de renovação de temas, linguagem e modos de produção. Além disso, era a primeira vez que a atividade cinematográfica era vista como uma atividade exercida por intelectuais, e não por artesãos que deviam o essencial de sua formação ao conhecimento herdado pela prática. O movimento marcará seu nascimento livre da fórmula industrial, calcada no sistema de produção em estúdio. Com o desenvolvimento de novas propostas cinematográficas, este cinema de estúdio será posto em xeque, ocorrendo uma ruptura radical no uso e na significação da direção de arte.

O ideal de autenticidade fílmica na década de 1960 não será expresso somente através de temáticas brasileiras. Os diretores desse período querem mais do que isso, pois pretendem promover uma reforma estrutural na sociedade brasileira. A derrocada do modelo industrial dará vez ao cinema artesanal praticado pelos pioneiros. A espontaneidade desse cinema adquirirá um novo sentido, sendo que tanto a ficção quanto o documentário sofrerão uma contaminação da realidade bruta captada por um novo aparato técnico. “O surgimento de novas tecnologias (...) (câmeras leves, gravador Nagra e película sensível) condicionam o *slogan* ‘uma idéia na cabeça e uma câmera na mão’”.⁴ Isso facilitará a transposição das cenas para locações “reais”, fazendo com que se abandonem as filmagens em estúdio. A artificialidade, para eles, da cenografia de estúdio, contrapõe-se ao desejo

de apreender a realidade tal como ela é, transformando as locações em cenários perfeitos para suas histórias.

Embora nomes importantes estejam presentes nesse momento realizando cenários, Luiz Carlos Ripper em *El justiceiro*, *Fome de amor*, *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos e *Cara a cara*, de Júlio Bressane, e Anísio Medeiros em *Capitu*, de Paulo César Saraceni e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, o diretor é quem estará no cerne do processo criativo, havendo uma certa negligência em relação às outras funções que pudessem contribuir com a criação, como a direção de arte.

Nos anos 1970, tempos do auge da Embrafilme, uma certa noção de espetáculo popular dominava o ideário cinematográfico, projetando como principal ideal a conquista de público. Como assinala Hernani Heffner:

“Na passagem para os anos 70, exaltam-se os realizadores ditos primitivos, para os quais o meio de expressão não passa de uma extensão de seu processo interior de representação do mundo. Esses cineastas também estariam ligados aos estratos mais baixos da sociedade, reforçando os elos com uma expressão cultural popular não maculada pela padronização tão ao gosto dos estratos médios e de elite”.⁵

Quanto à direção de arte, os cenários de Luiz Carlos Ripper para *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, em 1970, já anunciam um certo estabelecimento da função como integrante do processo de criação. Seu trabalho transformou a direção de arte no principal elemento de significação na concepção alegórica utilizada pelo filme. Na prática, Ripper está substituindo o estilo anterior, onde predominavam as linhas de força nos cenários, por uma nova visualidade, onde há a predominância do preenchimento de seus espaços internos. Os vazios conceituais serão substituídos por uma verdadeira saturação de objetos e referências. Isto, aliado à eterna precariedade da realização cinematográfica brasileira, pode servir de base para explicar porque os profissionais da área se irão definindo, progressivamente, como diretores de arte. Em vez de terem o encargo de conceber idealmente um projeto cenográfico, encontram-se envolvidos, na maioria das vezes, com transformações de locações ou cenários pré-existentis.

A Boca do Lixo, nome como ficou conhecido o quadrilátero do bairro

da Luz, no centro de São Paulo, ponto de efervescência da produção cinematográfica paulista nas décadas de 1970 e 1980, também produz seus profissionais na função, como o ator e cenógrafo Waldir Siebert, que trabalhará em diversos títulos como *O dia em que o santo pecou* e *Vítimas do prazer*, de Claudio Cunha. A direção de arte dos filmes da Boca do Lixo será marcada pela retomada do cinema de estúdio, concebido sob uma óptica não-realista e estilizada. Uma certa “pobreza cenográfica” norteará todas as produções, contribuindo para a identificação imediata destes filmes pelo espectador.

Nessa época é lançado o livro de Rachel Sisson sobre seu trabalho de cenografia em *Fogo Morto*, de Marcos Farias, primeiro livro brasileiro publicado sobre o assunto, indicando um princípio de reflexão dos profissionais.

A maioria da produção cinematográfica brasileira nos anos 1970 será a de caráter comercial, visivelmente direcionada ao mercado. Essa preocupação fará com que haja uma demanda por profissionais especializados, culminando no surgimento de uma nova geração de diretores de arte. Haverá uma crescente mescla de cenas filmadas em estúdio e locação, requisitando o estabelecimento de padrões de continuidade entre esses espaços distintos. O estilo realista será reforçado pela larga utilização de objetos de cena como elementos que constroem a atmosfera e a psicologia dos personagens.

Os anos 1980 confirmam essa postura e revelam a existência de uma tradição popular no cinema brasileiro, baseada em uma linguagem característica, calcada na chanchada e no erotismo. Esta década será pontuada por um cinema não-realista, estilizado, carregado de citações e referências, requisitando um tipo de profissional que domine esses códigos. Essa proposta reforçará a figura do diretor de arte, profissional capaz de dar conta dessa significação. A utilização de estúdios e locações semelhantes a estúdios servirão para instaurar o clima de ilusão pretendido por esses filmes. Isso fica evidenciado, por exemplo, no trabalho cenográfico de Oscar Ramos para *O segredo da múmia* e *As sete vampiras*, de Ivan Cardoso.

Segundo Ismail Xavier, “Alguns críticos associaram tal ênfase no ‘profissional para mercado’ à idéia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo”.⁶

O cinema se retrai, enquanto sua crise econômica e política avançam. O colapso de 1990, talvez por sua proximidade, acabou por projetar sobre toda a produção anterior a marca de ciclo encerrado.

A produção cinematográfica dos anos 1990 não tem, à primeira vista, coesão referencial, temática ou estilística. Em outros termos, não formou uma escola, um movimento ou uma identidade própria imediatamente reconhecível, como ocorrera com a chanchada ou o Cinema Novo. A difusão das propostas de abordagem da realidade brasileira e dos problemas concernentes ao fazer artístico do cinema ganhou quase sempre vagas caracterizações como ecletismo, pluralidade, diversidade. Utilizadas no início como palavras de defesa contra modelos que se haviam esgotado ou entrado em dissonância com as transformações pelas quais o país e o universo cinematográfico vinham passando, assumiram com o tempo *status* de tendência consciente, insinuando uma nova pesquisa formal para um novo cinema brasileiro. Os principais críticos desta contemporaneidade apontam justamente a ausência de um vigor criativo maior, de um experimentalismo mais decidido, como traço mais evidente do conjunto. Um olhar convencional se teria instaurado, alinhando a produção interna mais ou menos “artística” aos padrões internacionais de qualidade, estabelecidos por uma lógica tão invisível quanto determinante, a do mercado.

Diante dessa lógica de mercado, o filme brasileiro do período fará um “esforço redobrado em oferecer ao espectador um espetáculo diante do qual, pelo menos, ele não sinta vergonha ou constrangimento ao fazer comparações com as fitas norte-americanas”⁷, aponta o professor de História do Cinema Brasileiro, Arthur Autran. Mesmo diante desse quadro, ainda que calcada somente em um parâmetro de “qualidade”, a crítica cinematográfica do período não terá consciência do papel efetivo que a direção de arte pode ter na criação fílmica, emitindo conceitos como a suposta “beleza” geral do filme, sua boa “apresentação” ou sobre a cenografia “bem realizada”, limitando o julgamento do valor estético de uma obra cinematográfica quase sempre à análise de base fotográfica. Além disso, não consegue explicitar no que se constitui um bom ou mau trabalho de direção de arte, de que forma sua participação integra o projeto de imagem de um filme, e nem com que elementos contribui para a formação dessa imagem. Se o conceito de direção de arte significa os materiais que são apresentados den-

tro de uma cena, isso se traduzirá pelo fato de que a função representa, na verdade, a base visual de um filme.

Partindo dessa constatação, a direção de arte inclusive pode definir o conceito geral da imagem desse filme. Ou seja, pode efetivamente servir como uma opção estética para a criação fílmica. Se isso não ocorre, é provavelmente em função de uma longa tradição que concede ao diretor e ao diretor de fotografia a primazia na concepção da imagem cinematográfica.

Os estudiosos não atentam para o fato de que os fotógrafos realizam um processo de conversão de uma cena que já é encontrada pronta. Eventualmente pode-se até modificar alguns elementos, mas no geral, não se pode simplesmente trocar a cena por outra diversa. De certa forma, o fotógrafo já está condicionado pelo cenário que lhe é apresentado.

Isso significa que boa parte do conceito da imagem do filme já foi estabelecido. A intervenção do fotógrafo será para transformar tal conceito em informações definitivas com relação a cor, contraste, profundidade, mas não informações em termos do sentido básico da cena, em sua natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1994.

_____. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1999.

BARSACQ, Léon. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions*. Boston, New York Graphic Society, 1976.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

BERNADET, Jean-Claude e COELHO, Teixeira (org.). *Terra em Transe e Os Herdeiros: espaços e poderes*. São Paulo, Ed. Com-Arte, 1982.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. New York, McGraw-Hill, 1999.

_____. *Narration in the fiction film*. London, Methuen, 1985.

Catálogo da mostra *Cinema brasileiro anos 90: 9 Questões*. Rio de Janeiro, março 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

_____. *História do Cinema Brasileiro*. Capítulo inédito a ser publicado na edição revista e atualizada organizada pelo autor.

- RAMOS, Márcia Cristina Marques Martins. *Elementos cenográficos nos filmes de Hitchcock: Os Pássaros e Um Corpo que Cai*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1993.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.
- SISSON, Rachel. *Cenografia e Vida em Fogo Morto*. Rio de Janeiro, Editora Artenova/Embrafilme, 1977.
- PEREIRA, Luiz Fernando. *A Direção de Arte: construção de um processo de trabalho*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP 1993.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1977.
- _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2001.

NOTAS

1. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London, Methuen, 1985, p. 99-119.
2. MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1993, p. 55.
3. PEREIRA, Luiz Fernando. *Direção de arte: construção de um processo de trabalho*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP 1993, p. 6.
4. PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Verbete "Cinema Novo" in RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe(org). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Editora SENAC, 2000, p. 144.
5. HEFFNER, Hernani. "O cinema popular acabou?" Catálogo da mostra *Cinema brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro, março 2001, p. 101.
6. XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2001, p. 41.
7. AUTRAN, Arthur. "Que história é essa?" Catálogo da mostra *Cinema brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro, março 2001, p. 61.

ALTERAÇÕES INSTITUCIONAIS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

JOÃO GUILHERME BARONE REIS E SILVA – PUCRS

Ao dar prosseguimento a um projeto de análise que abarca a organização institucional do cinema brasileiro a partir da década de 1990, contemplando a dinâmica de suas alterações estruturais e de posicionamento de seus agentes, é necessário entender os efeitos e desdobramentos de alguns episódios ocorridos no período 2002-2003. A implantação da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, a formulação de uma nova política cultural para o país, a criação do Conselho Superior de Cinema, as discussões sobre mudanças no sistema de financiamento público para o setor audiovisual, entre outros, são fatos que ocorrem dentro de um novo cenário político, determinado pelo resultado das eleições de 2002, e que trazem conseqüências para a formação de um novo espaço audiovisual brasileiro.

Nesta proposta de análise, os eventos abordados correspondem a movimentos significativos da estrutura institucional do cinema brasileiro, cujos efeitos diretos e indiretos na quantidade e na qualidade da produção deverão ser posteriormente aferidos¹. Nesse contexto, o primeiro movimento de tensão ocorre no início de 2002, em função da morosidade na implantação da ANCINE, criada através da Medida Provisória 2228-1, atendendo a recomendações do documento final do III Congresso Brasileiro de Cinema, realizado em Porto Alegre, em dezembro do ano 2000. Ocorre que em novembro de 2001, durante a realização do IV CBC, no Rio de Janeiro, a MP para a criação da ANCINE ainda não havia sido aprovada.

O documento final do IV CBC, com um total de 79 tópicos, dedicou um capítulo à regulamentação da MP 2228-1, com 7 tópicos. No de número 23, constava a recomendação de “apoiar a aprovação imediata da MP

na íntegra, bem como dos organismos por ela criados, a ANCINE, o Conselho Superior de Cinema e o PRODECINE”, prevendo a sua instalação para 5 de janeiro de 2002². Entretanto, a instalação física da agência reguladora do cinema nacional, com sede no Rio de Janeiro, foi lenta e complicada, num período de final de governo, marcado por escassez de recursos. No início de 2003, seguiu-se o impasse quanto à localização da ANCINE no organograma do Governo Federal. O CBC havia aprovado recomendação no sentido de que a agência deveria permanecer no âmbito do Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio – MDIC, no entendimento de que seria mais adequado ao fortalecimento de uma indústria cinematográfica. Caberia ao Ministério da Cultura, lidar com o denominado cinema cultural, através da sua Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Com a posse do novo Governo e a nomeação de Gilberto Gil para o MINC, surge um grupo de cineastas e produtores que passam a defender a tese de que a ANCINE estaria melhor localizada no MINC e não na esfera da indústria e comércio, contrariando um histórico de relações institucionais no âmbito da cultura. O novo governo simpatiza com a idéia e estimula um debate sobre o lugar da ANCINE, do qual sairá fortalecido sobretudo o MINC, determinado a não abrir mão do controle sobre a atividade cinematográfica.

O CBC defende a decisão tomada em assembléia geral de suas entidades filiadas de que a ANCINE fique no MDIC, mas o governo acaba optando por localizar a agência no MINC. O CBC sai enfraquecido do episódio e o debate com suas bases mostra a dificuldade da missão de ser uma entidade única capaz de representar a base heterogênea e complexa do cinema brasileiro, formada por cerca de quarenta entidades que reúnem artistas, técnicos, produtores, cineastas, distribuidores, exibidores, pesquisadores, instituições de ensino, críticos e organizadores de festivais.

Antes que o epílogo da localização da ANCINE fosse digerido, em maio de 2003 começa a polêmica em torno das novas regras a serem adotadas pelas empresas estatais para o patrocínio cultural. Um edital publicado nas páginas da web das empresas Eletrobrás e Furnas estabelece normas e contrapartidas que são imediatamente questionadas. Carlos Diegues, em uma longa entrevista ao jornal *O Globo*, acusa o governo de dirigismo e critica o caráter centralizador e intervencionista das novas regras. Surge uma nova crise institucional. O debate envolve toda a classe artística e os produ-

tores culturais do país, mas o setor cinematográfico ocupa posição de destaque. A polêmica está diariamente nas páginas dos jornais e na tela da televisão e Carlos Diegues é o principal porta-voz de um grupo indignado com a política cultural proposta pelo PT. Na entrevista a *O Globo*, alçada à condição de manifesto, Diegues afirma que “exigências como contrapartida social e identidade nacional parecem não reconhecer a arte como bem social” e colocariam em risco a retomada do cinema nacional. O alerta de Diegues mencionava a anulação do ministro Gilberto Gil pela poderosa Secretaria de Comunicação do ministro Luís Gushiken, num arroubo de autoritarismo jamais visto. Para o cineasta de *Deus é brasileiro*, “Vincular incentivos a projetos como o Fome Zero é uma sandice cultural, audácia autoritária que nem a ditadura militar foi capaz de ousar”³.

O produtor Luís Carlos Barreto também criticou a política do governo e manifestou sua preocupação com os rumos do cinema brasileiro. Arnaldo Jabor, publicou em *O Globo* um extenso artigo com o título “As patrulhas ideológicas estão de volta. A política cultural do governo Lula está cortejando o neo-stalinismo”⁴. Mas, a polêmica serviu para mostrar que a classe cinematográfica estava mais uma vez dividida. Nem todos concordavam com o grupo de Diegues, Barreto e Jabor. Enquanto o Governo recuava e estabelecia um diálogo com cineastas e produtores, mediado pelo ministro Gilberto Gil, realizadores de diferentes regiões do país, manifestaram a sua insatisfação com as regras atuais para o financiamento público do cinema, defendendo a necessidade de democratizar o acesso às fontes de financiamento, dar mais transparência aos sistemas de seleção e descentralizar os recursos. Entre estes, figuravam nomes como Eduardo Escorel, Giba Assis Brasil e Jorge Furtado. As entidades de cinema do Rio Grande do Sul, APTC-ABD/RS, FUNDACINE E SIAV/RS, divulgaram um documento defendendo “os princípios que deveriam nortear o novo sistema de patrocínio das estatais, a ser estabelecido pelo MINC: democratização, transparência, descentralização e regionalização, renovação e interesse público”⁵.

O diretor Jorge Furtado também foi aos jornais para afirmar que a discussão estava cheia de exageros e equívocos, tanto da parte do grupo liderado por Diegues, como do governo e das empresas estatais. Mas foi enfático ao afirmar que “os critérios divulgados pela Eletrobrás e Furnas variam da obriedade à burrice”. Furtado defendeu a moralização das operações de patrocínio e financiamento para o cinema, denunciando já ter rece-

bido propostas de patrocínio com comissões de até 30%. “Acho imoral que uma pessoa ganhe 300 mil reais de dinheiro público apenas por ser amiga do gerente de marketing de uma grande empresa”, disse o diretor de *Ilha das flores*⁶.

A polêmica das novas regras de patrocínio das estatais serviu para revelar as contradições e distorções de um sistema de financiamento para o cinema, totalmente apoiado em incentivos fiscais, sem a definição de uma política pública transparente e eficiente a ponto de fortalecer o setor cinematográfico, criando condições para uma futura auto-sustentabilidade. Em 2002, cerca de 200 milhões de reais haviam sido investidos em projetos culturais, incluindo a produção de filmes, pelas empresas estatais, entre as quais destacam-se a Petrobrás, a Eletrobrás, os Correios e a Caixa Econômica Federal. Cineastas e produtores acostumaram-se a peregrinar em busca desses recursos para realizar seus filmes. Com as Leis Rouanet e do Audiovisual, o Estado transferiu às empresas que são beneficiadas com o incentivo fiscal, a responsabilidade de escolher os projetos a serem financiados. Entre editais e operações de captação, realizadores e produtores colocam-se numa posição de dependência total das empresas para a aprovação de seus projetos.

O desfecho da crise veio em agosto, durante o Festival de Cinema de Gramado, quando o ministro Gilberto Gil, subiu ao palco na noite de encerramento e discursou durante quarenta minutos, anunciando a decisão de manter a ANCINE na esfera do MINC e as ações políticas para o cinema brasileiro, um conjunto de metas com destaque para a produção anual de 100 filmes de longa-metragem, intervenção federal na distribuição, apoio à produção das emissoras de televisão públicas e novos editais para o financiamento de projetos de documentários, filmes infanto-juvenis etc. O ministro chamou a atenção para o fato de que dos setenta e cinco filmes produzidos em 2001-2002, pouco mais de trinta haviam chegado ao circuito exibido, confirmando a distorção crônica existente no campo da distribuição do filme nacional⁷. Em 2002, a presença do filme nacional nos cinemas brasileiros, atingia a média de 8%, após um período de semidesaparecimento, no início da década de 1990, com índices de até 0,5%.

Foi um discurso que lançou esperanças para o cinema brasileiro, sobretudo pelo reconhecimento oficial da importância estratégica do audiovisual, o que foi confirmado já em outubro, quando foi anunciada a

constituição do Conselho Superior de Cinema, do Conselho Consultivo da SAV e com o lançamento de diversos editais para financiamento da produção. Ambos os conselhos foram efetivamente empossados em janeiro de 2003. O cinema brasileiro, enquanto instituição, terminaria o ano de 2003 com um ambiente de relativa calma e ainda comemorando a marca de 22% dos ingressos vendidos no mercado de salas de exibição, fato inédito, desde a década de 1980.

Mas, no plano da organização institucional, dois eventos importantes merecem ainda registro no ano de 2003. O primeiro, refere-se ao setor de ensino e formação profissional, organizado desde o ano 2000, através do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual – FORCINE, realizou o seu I Congresso, de 15 a 19 de outubro, em Belo Horizonte. Com quatorze escolas filiadas, o FORCINE estabeleceu-se como entidade interlocutora das instituições de ensino que atuam no setor audiovisual e deu início a uma discussão profunda sobre o papel do sistema de ensino e formação profissional, na construção de uma indústria audiovisual que busca o desenvolvimento para a sua consolidação. O documento final do I Congresso do FORCINE configura um plano estratégico de ações que contemplam, as relações do setor com o Ministério da Cultura, através da SAV, com o Ministério da Educação e agências de fomento (CAPES e CNPq) e ainda com o mercado. Entre os pontos do documento, destacam-se a implementação de um mapeamento da demanda de trabalho do setor audiovisual e um diagnóstico do próprio setor de ensino⁸.

O segundo evento, que encerra o ano de 2003, é a realização do V Congresso Brasileiro de Cinema, em Fortaleza, de 29 de novembro a 3 de dezembro. O V CBC, possibilitou um realinhamento da entidade CBC, como representante do cinema brasileiro. Foram retomadas as principais pautas políticas do setor audiovisual, incluindo as relações com a televisão, a regionalização da produção e a democratização dos sistemas de financiamento incentivado. No plano interno, a entidade CBC alterou os seus estatutos, definiu as instâncias em que efetivamente será o representante máximo do cinema brasileiro e criou um Conselho Executivo, formado por doze membros, com o objetivo de equilibrar as discussões entre a sua base de entidades⁹.

NOTAS

1. Ver, SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Notas para a observação do espaço audiovisual brasileiro, in RAMOS, Fernão Pessoa et alii (org.) *SOCINE Estudos de Cinema 2000*, Porto Alegre, Sulina, 2001, p.217; SILVA, João Guilherme Barone Reis e. Cartografia do novo território do cinema brasileiro, in CATANI, Afrânio Mendes et alii (org.) *Estudos de Cinema SOCINE*, Ano IV, São Paulo, Editora Panorama, 2003, p. 217.
2. IV Congresso Brasileiro de Cinema, documento final, Rio de Janeiro, CBC, 2002, p 13.
3. BLOCH, Arnaldo. *A cultura está sob intervenção*, entrevista com Carlos Diegues. *O Globo*, (Segundo Caderno), Rio de Janeiro, sábado, 31.5.2003, capa.
4. JABOR, Arnaldo. *As patrulhas ideológicas estão de volta*. *O Globo*, (Segundo Caderno), Rio de Janeiro, terça-feira, 6.5.2003, p.8.
5. Documento das entidades de cinema do Rio Grande do Sul, distribuído por e-mail e entregue ao ministro da Cultura, em reunião realizada no dia 20.5.2003, em Brasília.
6. SUKMAN, Hugo. Para o diretor Jorge Furtado, “a cultura está em cheque, com ch mesmo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, terça-feira, 6.5.2003, p.13.
7. Assisti ao discurso do ministro Gil, no Palácio dos Festivais, em Gramado, na noite de 23.8.2003.
8. Sou membro fundador e secretário-geral do FORCINE, tendo participado dos trabalhos do I Congresso, realizado na Escola de Belas Artes da UFMG.
9. Particpei dos grupos de trabalho e das sessões plenárias do III, IV e V Congressos do CBC. No último, fui eleito para o Conselho Fiscal da entidade, representando o FORCINE.

Aspectos do cinema brasileiro II

DA CRÍTICA À IMAGEM: A FORMAÇÃO DO OLHAR EM OCTÁVIO GABUS MENDES

SHEILA SCHVARZMAN – UNICAMP

Em sua coluna “De São Paulo”, entre os anos de 1925-1930, em *Cinearte*, Octávio Gabus Mendes alinhava observações sobre filmes exibidos na cidade, em sua maioria norte-americanos, alemães e brasileiros. Desenvolve também campanha pela melhoria das salas de exibição. Através desses textos, pode-se compor amostragem significativa de filmes exibidos na cidade, como eram recebidos, a crônica do espetáculo cinematográfico entre meados de 1925 até 1930. Ao pensar os filmes estrangeiros e a forma de exibí-los, o cronista esboça suas aspirações sobre o cinema brasileiro que queria realizar. *Mulher* (1931), o único dos filmes que dirigiu a não desaparecer, serve como contraponto entre as aspirações pessoais, os ideais de *Cinearte* e as possibilidades concretas de realização na Cinédia.

Como observou Maria Rita Galvão, o meio cinematográfico paulista nos anos 1920 é o resultado da cultura híbrida de imigrantes como Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Francisco Madrigano, portadores do espírito do Brás e personagens da cultura estabelecida (burguesia), como Plínio de Castro Ferraz, Canuto Mendes de Almeida, Armando Leal Pamplona¹. Octávio Gabus Mendes deve ser incluído nesse grupo pela sua extração social e formação intelectual. Entretanto, sua atuação se diferencia por tomar como centro de suas atividades a ligação com Adhemar Gonzaga, cristalizada em torno da revista *Cinearte* no Rio de Janeiro. É como membro autorizado pelos cariocas que vai exercer influência sobre o meio cinematográfico paulistano².

Octávio Gabus Mendes dedicou-se ao comentário cinematográfico de 1925 até a sua morte, em 1946. Escreveu em *Paratodos* (1925), em *Cinearte*

(1926-1936)³, esporadicamente em jornais paulistanos como o *Diário da Noite* e o *Diário de São Paulo*, e no rádio, em programas como “Cinema em Casa”, da Rádio Record.

Apesar dessa constância, o seu estilo demora a se firmar e se aproximar de uma avaliação estética. Embora avalie os filmes, são ainda observações idiossincráticas mais próximas do gosto de um fã, mesmo que tivesse pleno conhecimento do que falava — seguia as revistas e livros estrangeiros sobre o assunto — e em torno de 1928 começa a escrever roteiros, comenta a qualidade da narrativa dramática e aprecia diretores significativos. Entretanto, certamente para interessar os leitores, e seguindo o modelo de outros cronistas, se detém mais na descrição e avaliação do trabalho dos atores. Sendo assim, preferimos tomá-lo antes como um cronista, posição que vai mudando à medida que realiza roteiros e passa à direção.

Ao longo de sua atuação em *Paratodos* e *Cinearte*, Gabus Mendes faz um pouco de tudo: comenta os filmes que são exibidos em São Paulo, milita pela melhoria das salas de exibição, replicando em São Paulo o que faziam Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em *Cinearte* para o Rio. Quando lhe é dado espaço pelos editores, engrossa a “Campanha pelo Cinema Brasileiro”, com textos sobre a necessidade do cinema brasileiro, e além disso encarrega-se de realizar supostas entrevistas com astros norte-americanos. Nestes longos textos, dá forma à sua inesgotável imaginação e escrita sem travas, onde nada diz de novo além de envolver o leitor em brumas de adjetivos em torno de um ator consagrado. Certamente mimetizava entrevistas e artigos das próprias Companhias, que o leitor encontrava na mesma *Cinearte*, acrescentando cor local, e a emoção diante do ídolo. São artigos tão enamorados, que, se ressoam localmente a forte atração pelo *star system* norte-americano, oferecendo um provável testemunho sobre a ligação do público com os atores e o cinema norte-americano, igualam o cronista a um fã. Portanto, não há como, sobretudo, em escritos como esses, defini-lo como um crítico.

Entretanto, se essa cabotينية não destoa do arrebatamento e do entusiasmo de reportagens sobre o cinema brasileiro, que, segundo Hernani Heffner, caracteriza a atuação estratégica de *Cinearte* para firmar o cinema brasileiro⁴, é nítido, nos comentários dos filmes que mais aprecia, contraditoriamente, o seu gosto pelo filme realista, pela verossimilhança, pela interpretação veraz dos atores, pelo enredo bem desenvolvido, característi-

cas que podem ser vistas em seu filme *Mulher*. Ao contrário de suas efusões em torno de atrizes românticas da época, o seu filme preferido é *Ouro e Maldição*, de Stroheim. É também para Fritz Lang ou King Vidor que dedica seus artigos mais refletidos mas, sem fugir à regra, arrebatados.

Por outro lado, milita pela dignificação do cinema: quer melhores salas de exibição no centro e em bairro nobres. Em 1925, além do cine República, inaugurado em 1922, que era então a melhor sala de São Paulo, os grandes cinemas estavam em bairros operários, como Brás ou Barra Funda. Nessas salas eram apresentados filmes de boas companhias, como a First National, fato que contraria o cronista, que achava um desperdício bons filmes serem exibidos para uma platéia que reputava sem qualificações. Boas salas em bons locais garantiriam a afluência do público letrado burguês, que fazia do cinema, em São Paulo, um espetáculo requintado e respeitado, oposto ao divertimento popular.

A exibição em São Paulo

Conforme podemos perceber pelas indicações de Gabus Mendes, nesse período a exibição em São Paulo entrava num período de transformação. Havia grandes salas em bairros operários como o Brás, Cambuci, Vila Mariana — que ele menciona apenas para lamentar os filmes bons exibidos. São grandes “poeiras” instalados nos bairros operários, conforme aconteceu também nos Estados Unidos. Antigos galpões com instalações simples. No Centro, a queixa é a persistência de números musicais e artísticos antes do filme. A exibição cinematográfica, como acontecia em outras partes do mundo, ainda estava ligada à antiga concepção sobre o espetáculo popular dos teatros e feiras. Conforme Richard Koszarski, nos Estados Unidos, entre 1915 e 1928, a exibição de filmes era apenas uma parte do entretenimento, suprimindo 68% do total das atrações. Os exibidores se consideravam *showmen* e não programadores de filmes⁵.

Pelas descrições e reclamações constantes, os exibidores paulistas não prescindiam de apresentações do “Jazz Band”, de um cantor ou de um mágico. E isso vai ainda persistir até o início do falado, apesar do anacronismo e da falta de qualidade em que ao menos Gabus nos faz acreditar por sua descrição de desusados cantores líricos, meninos prodígio e conjuntos

musicais. Acredita que, mais do que servir ao cinema, atrapalham, pois desinteressariam o público.

Em meio a essas observações, desqualifica platéias. Quando considera um filme mediano ou ruim, diz que serve para espectadores de lugares distantes, do interior ou da periferia. Por exemplo: “*O homem branco*”. Uma besteira sobre moça que foge de noivo que não ama, filme de ação em que uma série de surras arrancarão urros de alegria entre as platéias do Braz, Bom Retiro, Cambuci e Lapa”.

Gabus fazia eco a Adhemar Gonzaga, que de sua coluna criticava não só a precariedade das salas, como sobretudo a falta de exibidores dispostos a mudá-las. No seu tom provocativo faz campanha pela “substituição das hediondas baiúcas que o Rio possui por coisa digna da Capital”⁷.

Se Gonzaga e Gabus descrevem um momento da evolução das salas e do espetáculo cinematográfico de caráter mundial, quando os cinemas-teatro deixavam de ser um divertimento popular híbrido dedicado a grandes platéias em bairros operários (portanto não havia ainda exibidores aqui que quisessem apostar em salas mais luxuosas, como já vinha acontecendo nos Estados Unidos, e que surgiam timidamente no Rio e em São Paulo), para tornar-se também um divertimento burguês, acrescentam a essas oscilações as preocupações locais sobre como desenvolver no Brasil a atividade cinematográfica — a produção e a exibição.

Nessas observações se podem ver restrições às salas populares, da mesma forma que se faziam restrições à filmagem de tipos e aspectos considerados populares. Essas críticas ecoam as concepções sobre o povo “feio e sujo”⁸, característica desse momento em que através da Campanha pelo Cinema Brasileiro, *Cinearte* procurava “elear” o cinema brasileiro através da realização de filmes de ficção, que evitassem — como havia no documentário ou na cavação — imagens de trabalhadores imigrantes, de negros, índios ou paisagens naturais, imagens que distanciavam o Brasil da idéia de progresso ligado ao urbano, ao desenvolvimento industrial. Nas salas higiênicas, concorridas, com automóveis de luxo, outras imagens e outro público criariam a imagem desejável do Brasil e da Capital Federal. Dessa forma, palco e platéia estariam em consonância com a imagem branca, una, cosmopolita e sofisticada que os articulistas de *Cinearte* queriam construir do país, através do cinema.

Gabus em São Paulo e Gonzaga no Rio de Janeiro levavam para a sala de cinema e a imagem cinematográfica o preconceito — forte nas duas

idades. Em São Paulo, incidindo sobre o trabalhador e o imigrante; e no Rio de Janeiro, sobre os negros.

Por outro lado, em 1925, Serrador está implantando suas salas no que viria a se consagrar como a Cinelândia no Rio de Janeiro, enquanto dá pouca atenção — no entender de Gabus — a São Paulo:

“E o sr. Serrador? Será que só o Braz, Vila Mariana e Cambucy, bairro em que qualquer filme *far-west* é tido como superior (...), será que só esses bairros são dignos de ver as obras-primas do sr. Serrador? (...) Faça um cinema aqui em São Paulo, sr. Serrador, e que seja, senão no centro, num bairro mais distinto, ao menos, e o que lhe afianço é que só terá lucros e que serei o primeiro a freqüentar sempre que novidades haja”.

A reclamação complementar é quanto à qualidade das orquestras e do repertório executado. Em sua opinião, salvo em bons cinemas que se vão implantando, sobretudo depois de 1927, a qualidade e o tamanho das orquestras vai mudando, mas a média delas é muito ruim, não só por desafinarem, mas sobretudo pelo repertório inadequado. Essa característica não é apenas brasileira. Kozarsky relata comportamento semelhante nos cinemas norte-americanos e observa que em geral os filmes não tem um roteiro musical ou uma partitura específica, e quando têm não é executada. Os músicos e exibidores, para não pagar direitos, preferem usar os clássicos — preferencialmente Liszt e Schubert, pelo tom romântico.

Em São Paulo, o procedimento não é diferente. Gabus pegava-se muito com o Cine Triângulo, que era no centro e pela sua descrição, era um cinema incômodo, com projeção ruim, e orquestra pior ainda:

“Vi o filme no Triângulo ao som de langorosas valsas e charoposas músicas. Isto não devem estranhar, porque lá é assim: casamento na tela, marcha fúnebre pela orquestra. Enterro na tela, marcha nupcial pela orquestra. Que orquestra! Que forno! Que espelunca! E dizer-se que é o único cinema nesta imensa São Paulo que dá matinês diárias tão necessárias para o público *chic* que vai à cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma jóia e a escolha de um vestido”.

Por outro lado, cumprimenta Serrador por modernizar o seu cinema Royal:

“Raspando caras de atrizes insuportáveis de outrora (desnecessário dizer que eram italianas) .O jazz-band São Paulo já não está mais lá. Merece pois ardentes parabéns o sr. Serrador, colocando um piano bom e despedindo ou livrando-se do jazz-band São Paulo, (...) continuando assim dentro em breve será o mais acatado dentre todos os que importam filmes neste mundo de sofrimentos”.

O que se exhibe em São Paulo

Se acompanharmos as colunas de Gabus Mendes sobre a exibição de filmes em São Paulo, a predominância é de filmes norte-americanos. Ele não menciona seriados e despreza o western, divertimento então voltado, sobretudo, para as crianças. Predominam nas colunas de 1925, 1926 e 1927 os filmes da Warner Bross, aqueles que lhe agradam mais e certamente aqueles que eram melhor distribuídos. Reclama da ausência de filmes da Universal nesse período. É grande a quantidade de filmes românticos, comédias de atores como Monte Blue, e aquilo que denomina filmes de linha, os mais constantes e sobre o qual não se estende muito.

Na elaboração do texto, a atenção maior vai para o desempenho dos atores. Aprecia o trabalho de Monte Blue, John Barrymore, John Gilbert, Ramon Novarro. Ele descreve muito sumariamente a ação, mas em geral escreve como se conversasse com um espectador que já soubesse do que está falando, ou seja, que já assistiu ao filme. É como se trocassem opiniões à saída da sala. Portanto, muitas vezes, não é possível entender do que fala. Em meio a isso, insere comentários como — “é melhor jogar dominó com a titia” —, cacos de linguagem que, com o passar do tempo e certamente as censuras de Adhemar Gonzaga, vão desaparecendo. Embora apenas cite o nome do diretor no final do artigo, é a ele que condiciona a qualidade ou não do produto final. Diretores como John Flood, Ralph Ince ou Herman Raymaker são considerados medianos produtores de filmes de linha, que podem fazer sucesso “no interior do Estado”.

As atrizes têm um tratamento especial. Encanta-se com elas, com sua beleza e sensualidade. E mais uma vez, aqui, comporta-se como fã, reproduzindo e redobrando o culto do *star system* das revistas norte-americanas.

Em muitos de seus textos, as opiniões dessas revistas aparecem como contraponto às suas, ou para reforçá-la, como um argumento de autoridade. E certamente também para mostrar o seu conhecimento e atualização o que só contribuía para melhorar a imagem que Cinearte procura construir em torno do seu trabalho. Seus textos parecem querer estabelecer diálogos de convencimento com o público, procurado influir sobre os exibidores.

Critica o teatro: arte superada; o *office boy* do cinema. A ela junta-se sua visão sobre o cinema francês e o antigo cinema italiano que repudia por suas reconstituições históricas, embora entre todos os filmes que arrola não haja um só dessa procedência no período estudado.

Octávio mostra-se reticente quanto à introdução do sonoro, sobretudo pela rigidez que impõe ao trabalho de câmera. Com o tempo, e com a melhora da técnica, vê-se que vai aderindo, embora considere que a verdadeira arte pertence ao mudo.

O cinema brasileiro

Embora Gabus fizesse parte de *Cinearte*, é nítido que não se interessava, ou na verdade não acreditava muito nas possibilidades de realização do cinema brasileiro. É apenas em 1928, com *Braza Dormida* de Humberto Mauro que se convence das possibilidades de sua realização entre nós.

Em dezembro de 1926, estréia em São Paulo *O Guarany*, de Vittorio Capellaro, e o crítico não pode deixar de louvar a digna realização, ainda que o filme mostrasse tudo aquilo que ele e *Cinearte* mais abominavam — a estrutura teatral e melodramática de realização e interpretação, o ar ultrapassado que já identificava e rejeitava nos filmes italianos, e a completa inadequação da encenação — que supomos teatral — do *Guarany* de José de Alencar por um elenco predominantemente italiano. Mas ele tem a seu cargo, pelas determinações da revista, de louvar e incentivar a produção nacional. Dessa forma, tem de incensar o filme, ainda que o julgue uma bomba. Assim, tropeçando nas palavras produz uma enorme e detalhada crítica em que uma frase contradiz a seguinte.

É nítido que ele detestou o filme, mas não pode demoli-lo completamente já que é brasileiro, e, além disso, estava sendo distribuído pela Paramount, que não deveria ser desestimulada em sua iniciativa de apoiar o cinema brasileiro. Da mesma forma que não pode afastar o público. É no desencontro da escrita, com adjetivos que se chocam que se pode ver o seu exasperante incômodo em não deixar de dizer aquilo que pensa — afinal o filme era todo o contrário do que acreditava:

“Até agora não vi filme nacional melhor. Tem uma adaptação aceitável, uma direção regular e uma interpretação com altos e baixos. (...) há o interesse sempre novo pelo velho argumento de José de Alencar e a figura admirável de Pery que Tácito de Souza soube encarnar com alguma verdade.

Não há a mínima sombra de interesse nos personagens, à exceção de Tácito de Souza. Emprega-se uma maneira de representar muito teatral, muito forçada e a caracterização é horrenda. Barbaças, bigodões antediluvianos e pré-históricos. E isto numa época que se sabe que para a sinceridade de um filme é necessário que haja muita realidade na maneira do artista vestir a personagem! (Fala dos norte-americanos que deixam a própria barba crescer). Portanto, não concordo, em absoluto com a horrendíssima caracterização de d. Antônio de Maris, D. Alvo, Loredano e outros comparsas. Terríveis e abomináveis. A adaptação do romance fertilíssimo de Alencar, que poderia apresentar muitos detalhes para o cinema, falha a valer. A direção de Victor Capellaro é bastante discutível e pouco recomendável. (...) Vê-se que é magnificamente bem-intencionado, faltando apenas melhor orientação no seu trabalho. (critica a escola italiana de representar: gestos largos, estultos e pouco convincentes). Armanda Maucery é a primeira síncope do filme. Não é de todo má artista, mas está tão longe de ser a Cecy à altura do que reconhecemos na personagem deliciosamente brasileira de Alencar, quanto o Pólo Sul do Norte. Se fosse um argumento italiano, então sim, estaria adequadíssima. (...). Portanto, apesar da vontade que eu tenho de elogiar, sou forçado a notar todos esses erros notáveis e terríveis.

Todavia, creiam, deve ser visto por todos os brasileiros e podem crer que é o melhor filme que eu vi até agora, confeccionado no Brasil. (...) Que a Paramount repita a proeza, escolha outro de tantos ótimos ângulos que temos (...) O República estava repleto e o Triângulo apresentava um aspecto bastante consolador para o dia de exibição de um filme brasileiro: casa bem cheia”.

Gabus Mendes aspira dar ao cinema de São Paulo o seu estatuto de modernidade, a sua melhor freqüentação, suas melhores orquestras. Gostaria de elevar a sua qualidade e a do seu público. (deixando o que considera medíocre para as margens e as populações que considera marginais — operários, interioranos). Quer dotar o cinema brasileiro de filmes dignos desses espectadores modernos avessos — como ele — ao dramalhão do século XIX, que ainda persiste na produção de alguns imigrantes. Ao contrário dos colegas cariocas, em São Paulo ele tem de enfrentá-los, ainda que seja isso que São Paulo estivesse produzindo. Suas crônicas são a militância pela formação de um público e de salas dignas do que considera o verdadeiro cinema.

Nesse projeto de formação de um espectador e de um cinema para o Brasil, *Cinearte* já se divorciava de um público possível, em nome de um espectador ideal, burguês, que não vai aos filmes brasileiros que ela procura incentivar e, se vai, não aprecia o que lhe é dado ver.

NOTAS

1. Galvão, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1975, p. 18.
2. Gabus Mendes liga-se ao grupo como fã, escrevendo sobre os filmes exibidos em São Paulo na revista *Paratodos* a partir de 16.5.1925.
3. Na verdade, a crítica regular vai até 1930, quando se muda para o Rio e se torna diretor. De volta a São Paulo, em 1933, terá participação muito esporádica.
4. Heffner, Hernani. “Do sonho à dura realidade: a questão da industrialização”, Seminário Benearte. Rio de Janeiro, 1989.
5. Kozarski, Richard. *An Evening's Entertainment – The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. University of California Press, 1994, p. 9.
6. *The White Man*, 1924, Prefered.
7. *Paratodos* 335, 16.5.1925, p. 34.
8. RAMOS, Fernão Pessoa “As três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro”, *Estudos de cinema Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000, p. 48 a 56.
9. *Paratodos* 342, p. 57.

**REMAKES, RETAKES: O AUTO-REMAKE O CANTO
DO MAR (1953), DE ALBERTO CAVALCANTI**

FERNANDA AGUIAR C. MARTINS – UNIVERSIDADE DE PARIS-3

“Jamais eu dirigi um filme que reforçasse a violência pela violência, a guerra pela guerra... Quando se vê a violência num filme meu, nota-se imediatamente que meu objetivo é de provar sua crueldade, sua monstruosidade.”

Alberto Cavalcanti.

(“O pensamento vivo de Alberto Cavalcanti”,
Manchete, Rio de Janeiro, 23.8.1982).

“Les films ne sont, à mon avis, plus vus, puisque ‘vu’, pour moi, veut dire: possibilité de comparer; mais comparer deux choses, pas comparer une image et le souvenir qu’on en; a comparer deux images, et au moment où on les voit, indiquer certains rapports”.

Jean-Luc Godard.

(*Histoire(s) du Cinéma*).

Microcosmo no âmbito do macrocosmo que constitui o *remake*, o *auto-remake* consiste num fenômeno mais idiossincrático e localizado, cuja discussão escapa amplamente ao domínio que concerne à sociologia do espetáculo. Na revista *CinémAction: le remake et l’adaptation*, sob a direção de Guy Hennebelle, Daniel Protopopoff oferece uma abordagem panorâmica sobre o assunto, esboçando uma lista (não exaustiva), onde constam entre outros os nomes de David W. Griffith, de Cecil B. DeMille, de

Abel Gance, de Jean Renoir, de Raoul Walsh, de Howard Hawks e de Frank Capra. Dentre a bibliografia restrita sobre o auto-remake, apenas *O Homem que Sabia Demais* (1934, 1956), de Alfred Hitchcock, aparece analisado em dois ensaios. Em “The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself”, Stuart Y. McDougal nos alerta para o fato de que o cineasta buscara sempre aprimorar certos recursos estilísticos e, em especial, descobrir meios cada vez mais eficazes para intensificar o suspense¹. Em “L’Image Cinématographique à la Rencontre de l’Idée”, Michel Serceau chega a propor uma análise de toda a produção hitchcockiana a partir de *O Homem que Sabia Demais*, filmes esses que, para o cineasta, resultaram o primeiro (rodado na Inglaterra) da atividade de um amador talentoso e o segundo (filmado nos Estados Unidos) na obra de um profissional². Na verdade, conhece-se o enorme sucesso que a versão original causou tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos. Com efeito, Hitchcock reaproveitará o êxito alcançado.

Grosso modo, vários fatores motivam um cineasta a refazer um dos seus filmes. A meu ver, eles ultrapassam largamente a dialética entre o amadorismo e o profissionalismo, o cineasta sempre retomará uma realização bem-sucedida, decorrendo disso o desejo de perfeição, a afirmação de um estilo próprio, a necessidade de solidarizar uma expressão nacional, ou ainda, a ligação a um tema ou roteiro. Ao efetuar uma (re)criação de *En rade* (1927) com *O Canto do Mar* (1953), Alberto Cavalcanti remonta o seu passado cinematográfico. Vale lembrar que, ao longo de entrevistas, o cineasta costumava recordar a sua experiência no seio da vanguarda francesa dos anos vinte, quando o cinema buscava uma linguagem própria, erigindo-se como arte tão legítima quanto as já então consagradas. Nos anos 1940, ele pretendia realizar um auto-remake de *Rien que les Heures* (1926), o que permaneceu como projeto. Somente na década posterior, ele filmaria *O Canto do Mar*.

Levando em consideração o retorno de Cavalcanti ao Brasil, após cerca de trinta anos de ausência, onde de fato ele nunca houvera filmado, a busca de uma identidade nacional parece ser significativa. Em *O Canto*, Cavalcanti transpõe o roteiro de *En rade* para o contexto do Nordeste brasileiro, e se preocupa em retratar nos mínimos detalhes o que diz respeito à cultura regional pernambucana. Nele são explorados desde os cenários naturais até o sotaque local, passando pelos ritos e crenças próprios do imaginário

popular, além dos hábitos e costumes abrangendo o tema da migração.

Doravante, do regionalismo levado às últimas conseqüências a fim de exprimir uma certa “brasilidade”, se acusará o viés artificial do filme ou, ao contrário, se reconhecerá seu aspecto inovador quanto à temática enfocada. Tratam-se, na verdade, de duas questões distintas. Segundo Paulo Antônio Paranaguá, não se deve reduzir o filme a seus aspectos folclóricos. O hibridismo entre a antiga vanguarda e a crescente sensibilidade social mostram que tanto o filme como o cineasta são figuras de transição entre o velho e o novo³. Sendo os protagonistas provenientes de uma classe social desfavorecida, Rubem Rocha Filho nos alerta para o que julga fundamental: em 1954, o cinema brasileiro não tinha jamais ousado tanto na sua temática social. O respeito e a densidade psicológica com os quais os pobres e os trabalhadores, relegados à miséria, são tratados, aparecem raramente na nossa cinematografia. Rocha Filho chega a afirmar que sem *O Canto do Mar* não teríamos, quase dez anos após, o tipo de temática do cinema novo⁴. Ambos os autores se lançam na defesa do filme, que embora tenha recebido o prêmio de melhor direção no Festival de Karlovy-Vary (antiga Tchecoslováquia), gerou tanta polêmica. Obra de transição, ousada ou não, é preciso esclarecer de uma vez por todas que *O Canto* fora realizado num contexto crucial para o advento de uma cultura cinematográfica brasileira. Daí se explica que não somente ele mas todo um processo histórico importante culminou com o surgimento do cinema novo.

O diálogo que se estabelece entre *En rade* e *O Canto do Mar* nos conduzem ao cineasta e à sua memória, ao fazer cinematográfico e ao seu ato reminescente. Cavalcanti introduz, ele mesmo, o descontínuo na sua obra, fornecendo argumentos para um estudo comparativo que conjuga dois contextos históricos, a saber, a vanguarda francesa dos anos vinte e o cinema brasileiro dos anos cinqüenta. Noutros termos, ele nos incita a operar um recorte anacrônico de sua filmografia, o anacronismo sendo aqui entendido em sua riqueza dialética⁵.

A ação de *En rade* e a de *O Canto do Mar* se desenrolam nas cidades litorâneas de Marselha e Recife, respectivamente. Cada uma servindo como cenário natural terá seus mares, seus portos, suas embarcações, seus faróis, suas praias, suas falésias. Marselha e Recife serão descobertas em seus cantos e recantos, familiares e desconhecidos ao mesmo tempo, notadamente o universo sombrio do porto e de seus arredores no primeiro, sobretudo a

ambiência nostálgica e trágica do porto e da praia no segundo. O núcleo narrativo se repete: a história de um jovem desejoso de partir mas que muda de idéia face a uma decepção amorosa. No entanto, *O Canto do Mar* evoca o drama dos retirantes, habitantes do sertão, marcado pelos surtos da seca. Dessa vez, a trama se concentrando na família do rapaz-protagonista, o intuito de partir se deve não só a uma sina de desgraça, miséria e desespero mas também à loucura e ao desejo insistente do pai, um ex-marinheiro que num acidente sofrera uma lesão cerebral. De um filme a outro, passa-se então de uma ação mais interior a uma ação com um tom mais dramático.

Em ambos os filmes se verifica a criação de uma simbólica marítima e aquática, em *O Canto* a ela se adicionando a terrestre. Nesse sentido, uma espécie de *pathos* maléfico se acompanha do tema do abandono, do anonimato com personagens que não possuem sequer um nome em *En rade*, da temática da miséria e da loucura em *O Canto*, onde duas mortes terminam por ruinar a família. Naufrágio propriamente dito ou naufrágio íntimo, o naufrágio constitui uma Figura⁶, oferecendo-se como uma reserva de sentido. Sob essa perspectiva, existe inventividade ainda ao se mostrar o corpo humano: a figuração do monstruoso (embrutecimento do ser, solidão) em *En rade* e a da crueldade (esvaziamento do ser, morte) em *O Canto*.

Em *Voiles et Toiles: Mer, Bateaux, et Cinéma*, Dominique Auzel observa que o mar consiste numa “entidade, ser inteiramente à parte, vivo, por vezes desconectado, monstruoso, feito de movimentos, de crimes, de terrores e de mitos...”⁷. O autor nos lembra o primeiro *travelling* da história do cinema, que se deu quando Eugène Promio, operador dos irmãos Lumière, pôs sua câmera numa gôndola em 1896. “Desde então, ‘o fantasma da fluidez’ não cessou jamais, em graus variados, de animar a câmera ou a montagem. Plongées e contra-plongées, fundos (encadeados), sobreimpressões, jogos de reflexos, jatos intempestivos, cortinas de chuva, écrans aquários...”⁸. Auzel assinala uma série de recursos ligados ao trabalho com a câmera e à montagem que, por sua vez, incluem a síntese do movimento. Eles se revelam necessários para se filmar seja a imensidão do mar e seu carácter de infinito seja a água e sua materialidade mesma. Quanto a essa última, na seqüência de abertura de *En rade* a aparição do título ocorre num plano aproximado envolvendo gotas de chuva que caem, a ele se “sobreimpressiona” outro de águas correntes formando um redemoinho, ambos convidam o espectador a mergulhar numa atmosfera sombria. Em

O Canto, verificar-se-á o “fantasma da fluidez”, dessa vez focalizando de modo recorrente a água do mar compondo um redemoinho.

De um filme a outro, dois modos de organização do visível sugerem a construção ora de um espaço tátil (visão próxima) ora de um espaço óptico (visão distante). Se em *En rade* a criação de um efeito *close up* traz para uma “visão em primeiro plano” toda a ação do filme; em *O Canto*, as tomadas de exteriores oferecendo uma apreensão do espaço em profundidade supõem um distanciamento entre o espectador e a cena narrada, o qual estaria a serviço do caráter puramente representativo ou analógico inerente a suas imagens. Dito isso, poder-se-ia conferir a passagem de uma potencialidade conceptual a compor o universo imagístico da obra original a uma potencialidade mimética no segundo, a trilha sonora contribuindo para tanto. No início do filme, em decorrência da insanidade do Zé Luiz (o pai), Maria (a mãe) diz ao filho que o mar só traz desgraça, faz enlouquecer as pessoas. Desde então o mar adquire uma significação precisa, servindo para explicar o próprio título do filme.

No entanto, em *O Canto*, o ver se encontra também no centro de suas preocupações estéticas, o que nos remete ao Cavalcanti da vanguarda muda francesa, cujo maior esforço fora o de criar visualmente engendrando um modo de contar inovador que mescla narração e visualidade. Ao efeito *close up* de *En rade* se substitui a exploração do fora de campo em *Canto*. A entrada e saída dos personagens do quadro dá lugar ao potencial, ao virtual, ao imaginário. Um tal recurso parece consistir num aprofundamento do projeto figurativo de *En rade*. Em *O Canto* se manifestam ainda seqüências inteiras nas quais despontam ausências, transes, além da presença do sonho.

O elemento terra constitui mais um motivo plástico, a exemplo disso há no início do filme um plano aproximado de solo rachado deflagrando a seca, a dura realidade. Essa última possuiria como correlato a figura materna, cuja amargura se percebe em seu rosto desfeito, em suas iniciativas desesperadas tal como ela procede ao querer internar o marido num hospital psiquiátrico. Ao final de *O Canto*, Maria cometerá seu último gesto opressor, talvez o pior no decorrer de todo o filme. Dirige-se ao porto com o objetivo de impedir a viagem do filho, pois descobrira as passagens. Mesmo sabendo que Raimundo não se fora, ao se deparar com Zé Luiz o informa de que o filho partirá. Maria mostra a passagem que supostamente per-

tence ao marido e a rasga diante dele. Tal atitude provocará a morte de Zé Luiz, que na tentativa de alcançar o navio naufraga em meio a uma tempestade.

Ao que parece, *En Rade* e *O Canto*, encontrando-se no centro das discussões no que se refere à filmografia cavalcantiana suscitaram as seguintes observações: o primeiro antecipou o realismo poético francês e o segundo teve seu papel importante no desabrochar do cinema novo brasileiro. Em *Le Cinéma Français – le Muet*, Michel Marmin e Philippe d'Hugues assinalam: “Colaborador de Marcel L’Herbier e precursor do realismo poético francês dos anos trinta, esse cineasta cosmopolita... contribuiu para o nascimento do ‘cinema novo’ brasileiro”⁹. Tratando-se de Cavalcanti, todo tipo de anacronismo desponta, há o impressionista, o surrealista, o naturalista, o expressionista e assim por diante. Dito isso, vale ressaltar o que Didi-Huberman nos ensina. O autor assinala que a intrusão de uma época numa outra consiste no que parece insensato e rejeitamos a todo preço, mas que todavia não cessa de reaparecer. Didi-Huberman afirma: “A ‘ovelha negra’ de uma disciplina é a sua *parte maudita*, sua verdade mal dita”¹⁰. O autor nos adverte que existe uma nuance do anacronismo que deve ser evitada e proscrita, porque ao invés de esclarecer simula a confusão.

A relação entre o cineasta e o cinema novo já tendo sido evocada em linhas anteriores, cabe atermo-nos ao período da vanguarda francesa. Precursor ou não do realismo poético, a afirmação de Marmin e d’Hugues torna-se compreensível à medida que as produções experimental e comercial de Alberto Cavalcanti e de Jean Renoir do fim do cinema mudo se equivalem. A intriga de *En rade*, precisamente, abrangendo o tema da evasão ligado a sonhos e desejos que não se concretizam, vividos por personagens à deriva, tal como a locução francesa que compõe o título sugere, apresenta uma conexão com a proposta do realismo poético. Sob esse viés, o filme integra uma reflexão sobre o pobre e o excluído, e a vanguarda francesa a inclui na sua tendência documentária do final da década de vinte.

Louis Chavance aponta a simplicidade, a nudez e o despojamento dos últimos filmes da vanguarda francesa, segundo ele o desprezo pelo roteiro clássico denuncia que a poesia pode surgir do tema mais banal. Em *En rade*, ele percebe o tom inacabado da narrativa interrogando: “Por que se entende em *En rade* que Cavalcanti suscita uma atmosfera de partida, que ele quer recriar a atração pelo longínquo; por que se experimenta um pou-

co da melancolia do porto marítimo, mas um pouco apenas, sem estar absorvido inteiramente por essa tristeza penetrante da qual estava tomada sua sensibilidade criativa?¹¹. Chavance anuncia uma nova estética: o impressionismo cinematográfico. Autor de um estudo sistemático sobre o movimento impressionista, David Bordwell examina que todo um trabalho com a câmera aliado a uma montagem rítmica compõem o estilo impressionista. Bordwell observa que certos recursos ópticos impressionistas abarcam um poder conceptual, de indagação sobre o que constitui a especificidade do cinema¹². Tais expedientes podem ser verificados em *En rade*. A justaposição de planos abarca um veio particularmente experimental em duas seqüências, nas quais se dá um confronto entre os personagens, primeiramente entre a garçonete e o trabalhador das docas e, em seguida, entre ela e seu par amoroso. *En rade* aparece constatemente comparado a *Fièvre* (1921), de Louis Delluc, e a *Cœur fidèle* (1923), de Jean Epstein. Bordwell analisa as duas últimas realizações, mas o autor não inclui o filme de Cavalcanti. Sobre Jean Renoir, Bordwell se restringe a dizer que ele produzira eventualmente uma obra impressionista, sem no entanto precisar e efetuar uma análise crítica.

Por sua vez, o hibridismo estético que se presentifica em *O Canto do Mar* entrelaça vanguarda francesa e neo-realismo italiano, acrescentando-se a isso elementos do universo surreal, o que não significa afirmar o filme como sendo propriamente surrealista. O diálogo que se estabelece com o neo-realismo mantém uma relação essencial com *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti. Se por um lado ambos os filmes incorporam um enfoque humanista, evocando destinos cuja condição social não se pode escapar; por outro, a exploração da paisagem local ocorre em meio a, entre outros, uma série de procedimentos plásticos, envolvendo toda uma gama de valores entre o claro e o escuro, além de uma preocupação com o trabalho de composição. Talvez a situação de marginalidade na qual *O Canto do Mar* se encontra se deva a uma incompreensão face à integração de tendências estéticas diferentes.

Quanto a Alberto Cavalcanti, eu diria que o estado atual das atribuições feitas a ele permanece lamentável. Há quem insista em fixar a imagem de um homem deslocado no tempo e no espaço, levando a crer no seu caráter difícil e intransigente, que termina colocando em causa o estatuto de cineasta. Em *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Ci-*

nemas, Ian Aitken contribui para a difusão dessa imagem, muito embora suas afirmações contenham *a priori* um tom elogioso. O autor considera que a ida de Cavalcanti para a Inglaterra nos anos trinta fora um erro, pois se ele tivesse ficado na França e lutado para realizar os filmes que almejava teria emergido como um cineasta francês maior ao lado de Renoir, Duvivier, Carné e Vigo. Aitken reconhece que Cavalcanti não teve outra opção senão a de deixar o Brasil em 1954. Contudo, o autor sugere mais uma vez que se ele tivesse permanecido teria realizado filmes do mesmo porte de *O Canto do Mar* e se estabelecido como uma figura central da cultura cinematográfica brasileira¹³.

Sob uma outra perspectiva, vale salientar a idéia de Henri Langlois: a de que Cavalcanti fora um homem do século XVIII desvairado no século XX¹⁴. Tratar-se-ia, então, de considerar que o autor alude ao eterno “desorientado no tempo e no espaço”? Que dizer das conquistas do século das luzes que no seu texto se vincularam de modo engradecedor à personalidade do cineasta? Uma vez percorrendo certas formulações hipotéticas e subjetivas a respeito de Cavalcanti, seria interessante lembrar a de Jean Rouch cujo humor não manifesta um julgamento depreciativo. “Ele deve ter posuído ao redor de seu berço todas as fadas italianas e apaixonadas dos cavaleiros de fortuna, todas as ‘columbinas atordoadas’ (as *Pombagiras*) dos calabares de Pernambuco e todos os xamãs Jivaro da Amazônia, para empreender esse itinerário pleno de riscos, através do tempo e do espaço”. É preciso saber lidar com o aspecto fragmentário que é inerente à carreira cinematográfica de Cavalcanti sem abusar contudo do esquecimento e da ignorância nos quais a sua obra se encontra confinada.

NOTAS

1. McDOUGAL, Stuart Y. “The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself” *In: Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1998, pp. 52-69.
2. SERCEAU, Michel. “L’Image Cinématographique à la Rencontre de l’Idée.” *CinémAction: le remake et l’adaptation*, Paris, n° 53, p. 54-60, 1989.
3. PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “Alberto Cavalcanti.” *In: RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe* (org.), *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SESC, 2000.
4. ROCHA FILHO, Rubem. “Cavalcanti e a Frustração dos Trópicos: a trajetória de um realizador cinematográfico.” Recife, mimeo., sem data.

5. Em *Devant le Temps*, Didi-Huberman interrogando a epistemologia (o objeto história, a historicidade ela mesma) a faz ressurgir no quadro de uma exigência mais geral, ligada a uma arqueologia do saber sobre a arte e as imagens. O autor propõe a noção de anacronismo entendida em sua riqueza dialética, que se abre a todo um leque de possibilidades simbólicas, a saber, de sentido na imagem. Contra a atitude canônica do historiador, trata-se de perceber diferenciais do tempo, sua montagem em trabalho em cada imagem, com a qual o autor fundamenta uma arqueologia crítica dos modelos de tempo. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps*. Paris, Éditions de Minuit, 2000.

6. Com uma fortuna crítica excepcional na tradição filosófica até os dias atuais, os estudos da Figura fazem parte de um trabalho teórico em curso. No domínio do cinema, tais elaborações teóricas remontam entre outros os escritos de Gilles Deleuze, Jacques Aumont, Marc Vernet, Philippe Dubois e Nicole Brenez. A Figura comportando como instância suprema o figural recobre a matéria *imageante* da obra, permitindo captar pelo material sensorial e não-verbal que contém a imagem uma forma de pensamento que lhe é própria, denominada “pensamento visual” (AUMONT, Jacques. *À Quoi pensent les films*. Paris, Séguier, 1996; DUBOIS, Philippe. “La Tempête et la Matière-Temps: l’Instabilité et le Figural dans l’Œuvre de Jean Epstein”. In: AUMONT, Jacques. (org.), *Jean Epstein: Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, Conférences du Collège d’histoire de l’art cinématographique, 1998). A partir da metáfora “a imagem pensa”, busca-se detectar por meio da figuração fílmica uma tensão, uma zona de condensação de afeto, uma linha do olhar nas quais se manifesta o poder do cineasta artista de modelar o seu referente, ou seja, de entrar no domínio de fabricação da Figura. Decorre disso, que a operação fundamental em que consiste a figuração implica fabricação, modelagem entre o ver e o que se supõe imaginar. No seu livro *Figures de l’Absence – de l’Invisible au Cinéma*, Marc Vernet expõe os seus princípios de análise, contrários à idéia do cinema concebido “em termos de presença, de impressão de realidade”. Ao analisar o cinema narrativo clássico, não mais entendido como via de acesso ao real ou dotado de transparência, o autor afirma: “No cinema, do lado da história contada, eu sou tocado pela importância dos desaparecimentos, dos desvanecimentos, das aparições, e das distâncias instauradas. Do lado do dispositivo, do pouco de realidade da imagem cinematográfica e de suas ‘incoerências’, como do prazer que tem, justamente nisso, um espectador desejoso, voltado para alguma coisa que não está lá, foge, se desvia ou é escamoteado, um espectador consciente da intransponível separação entre a sala onde ele está e a cena onde se desenrola a história” (VERNET, Marc. *Figures de l’Absence – de l’Invisible au Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, Éditions de l’Étoile, 1988, p.5).

7. AUZEL, Dominique. *Voiles et Toiles: Mer, Bateaux, et Cinéma*. Paris, Éditions du Livre, 1982, pp. 167-168.

8. *Ibid.*, p 29.

9. MARMIN, Michel e D’HUGUES, Philippe. *Le Cinéma Français – le Muet*. Paris, Éditions Atlas, 1986, p. 116.

10. *Ibid.*, p. 28.

11. CHAVANCE, Louis. “L’Impressionnisme Cinématographique.” *Cinégraphie et Photographie*, nº 2, p. 21. Paris, 15.10.1927.

12. BORDWELL, David. *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*. University of Iowa, mimeo., 1974.

13. AITKEN, Ian. *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism, and National Cinemas*. England, Flicks Books, 2000.

14. LANGLOIS, Henri. “Alberto Cavalcanti.” In: NARBONI, Jean (org.), *Henri Langlois - Trois Cents Ans de Cinéma : Écrits*. Paris, Cahiers du Cinéma/Cinémathèque Française, 1986.

ORIGENS DE UM CINEMA NOVO EM MAURO, HUMBERTO*

MARIA DO SOCORRO CARVALHO – UNEB

O Cinema Novo estava no centro da produção de cinema no Brasil quando David Neves estreou na realização de filmes com seu primeiro curta-metragem, *Mauro, Humberto*¹, homenageando aquele em cuja obra o movimento encontraria sua origem mais profundamente enraizada em uma cultura “autenticamente” brasileira: Humberto Mauro. Resultado direto do contato de jovens cinéfilos com diversas cinematografias mundiais e de um certo cinema brasileiro surgido nos anos 1950, o Cinema Novo buscava sua gênese na trajetória quase solitária desse velho cineasta mineiro. Visto como um pioneiro, Mauro era a “tradição” que o Cinema Novo precisava para não começar do zero.

“Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje — e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do Cinema Novo no Brasil — é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante”².

Com este parágrafo, Glauber Rocha encerra o capítulo inicial do seu primeiro livro, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963, denominado “Humberto Mauro e Situação Histórica”. Era uma versão ampliada de um artigo homônimo escrito para o *Jornal do Brasil*, em outubro de 1961, ao voltar de um festival de cinema em Cataguases, que homenageara o veterano cineasta.

Glauber Rocha via na obra de Humberto Mauro, sobretudo em *Ganga Bruta*, “uma fita moderna de 1933 [que] rompeu a história e permanece válida, inclusive *vanguarda*” (grifo do autor) —, a revelação “de uma das mais sólidas tradições específicas de nossa cultura”. Lembrava do abandono da crítica em torno da obra do cineasta, afirmando que “somente Alex Viany ousou iniciar o discurso maureano em seu livro sobre a história dos filmes brasileiros”³.

Para os cinemanovistas, eleger Humberto Mauro como a “tradição” do cinema brasileiro significava encontrar não apenas um suporte cultural, mas também estético, e um modelo de produção independente no momento em que o cinema brasileiro deveria romper com a milionária e estéril imitação do cinema norte-americano. Na obra de Mauro, realizada em Minas Gerais e no Rio de Janeiro, havia um cinema moderno, adulto, criativo, intuitivo, livre de influências estrangeiras. Mais uma vez, cito Glauber Rocha em seu artigo que constrói (ou inventa) essa “tradição”:

“Humberto Mauro é um dissonante e a raiz de sua montagem é a vivência. *Ganga Bruta* não é um filme tranqüilo. Sendo expressionista nos cinco minutos iniciais, é neo-realista em três minutos seguintes e depois é *western* e *nouvelle-vague*, mas nunca é filme de *avant-garde*, como também nunca verdadeiramente nenhuma dessas “escolas” citadas. Humberto Mauro faz uma espécie de namoro nunca declarado, porque ele não conhece o objeto deste namoro. Chamaríamos Humberto Mauro de puro, mas não primitivo. E neste puro não está implícita a mínima relatividade. Puro como Ford, puro como Griffith ou puro como o cinema intelectual de Eisenstein”⁴.

Estavam nesse artigo indicadas as principais referências do Cinema

Novo. Em Mauro, eles encontrariam não apenas mais um dos inventores da linguagem clássica do cinema — como os alemães, norte-americanos e russos —, mas ainda um precursor do cinema moderno, desde os neo-realistas italianos até os franceses da *Nouvelle Vague*.

Essa reverência a Humberto Mauro foi também impressa em película na estréia de David Neves como diretor de cinema com *Mauro, Humberto*, filmado em 1966. Neste curta-metragem de 21 minutos, em cores, David Neves revelava a grande admiração do Cinema Novo, e em particular a sua própria, pela obra de Mauro. Segundo o jovem diretor, todos os sábados, ele ia à casa do velho cineasta para se “enriquecer de cinema”. Frequentava habitualmente o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), órgão do Ministério da Educação e Cultura, local de trabalho de Humberto Mauro, pois gostava de ouvir suas histórias e de vê-lo interagindo com os colegas.

“Aqueles histórias do Mauro, aquela filosofia de vida, lições de vida, maravilhosas, e de cinema. Ele contando aquelas histórias... Um dia (...) levei a câmera do Patrimônio (...), eu tomava conta do equipamento. Peguei umas sobras de filmes (...). Peguei e fui filmando. Rolinhos de vinte metros, de trinta metros... Fui filmando. O Mauro com lupa para ver o cavalo no Jóquei, vendo corrida de cavalos, jogando (ele sempre gostava dessas coisas), falando com dona Bébe... Não entrei nisso de cinema. Era como se fizesse fotografias... Para um álbum de fotografias. Eu filmei o Mauro. Não tinha câmera fotográfica, filmei. Tinha de filmar, botei ele num filme. Mas eu nem pensava em fazer um filme, em fazer cinema. O João Ramiro Mello viu aquela coleção de fotografias animadas – naquela época nos podíamos dar a esse luxo porque era mais barato —, e pronto: editamos. São cenas da vida do Mauro, no Rio. Depois, você [Alex Vianny] nos levou a Volta Grande e ampliamos o álbum de fotografias, aí já com a idéia de fazer o filme”⁵.

Sobre uma montagem paralela de imagens do verbete MAURO, HUMBERTO — escrito em francês, no dicionário de cineastas de Georges Sadoul — e do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber

Rocha, ouve-se a voz do narrador do filme, supostamente um texto de seu autor, David Neves, afirmar:

“O novo cinema brasileiro, no que ele tem de melhor e mais autêntico, deve muito a um pioneiro que ainda hoje dedica sua vida ao cinema. Este é um filme sobre esse homem que chegou a ser um cineasta de reputação mundial”.

Humberto Mauro surge na tela andando na rua, chegando em casa. Entra, tira o paletó, sobe as escadas. Olha pela janela e vê os pombos no quintal. Pega a câmera, monta no tripé e a põe na janela, em direção às aves. Depois aparece lendo um livro; mexe com o passarinho na gaiola, bebe leite, pega a flauta, novamente olha pela janela, começa a tocá-la. Vemos seu quintal, o fundo da casa, as plantas, galinhas. Dentro de casa, ele agora conserta o relógio, liga a televisão para assistir a uma corrida de cavalos. A câmera aproxima-se da tela da tv para mostrar-nos o que ele vê. Mauro encontra-se na mesma sala, portanto na mesma casa, na qual, em 1968, o mesmo David Neves filmaria uma seqüência de *Memória de Helena*, seu primeiro longa-metragem.

Sobre essas imagens, o narrador avisa que, embora devesse fazer um levantamento detalhado de sua vida, serão apenas “impressões” o que vai contar, por isso, começava por essas cenas da rotina diária do velho cineasta homenageado. Talvez o mesmo tipo de “impressões” que, mais tarde, pretenderia mostrar da vida de uma jovem mulher, segundo disse a respeito da personagem de *Memória de Helena*.

Após cenas da vida privada, um corte para a fachada do prédio do INCE leva o espectador ao mundo da dimensão burocrática do cinema de Mauro, mostrando cenas do cineasta em sua mesa de trabalho, falando com outros funcionários enquanto o narrador explica que Humberto Mauro passou a trabalhar ali, onde pôde ao menos realizar uma série de documentários, pois o cinema comercial dificilmente permitiria sua sobrevivência.

O INCE guardava as cópias dos seus filmes mais importantes, dos quais alguns trechos são mostrados no documentário. Sobre cenas de *Ganga Bruta*, o narrador informava:

“*Ganga Bruta* é talvez o filme mais importante de

Humberto Mauro. Foi feito em 1933, baseado em uma história melodramática de Otávio Gabus Mendes.

Tudo parece tomado de uma condição que em nenhum momento se relaciona com o cinema feito no Brasil, sobretudo nos anos quarenta que se seguiram. A intenção bem-fundada substitui o excesso de teoria e artificialismo.

A câmera na mão e a captação da espontaneidade são recursos que envolvem o cinema que se faz hoje em dia”.

Em seguida, apresenta-se uma rápida seqüência de *O Descobrimento do Brasil* (1937), filme encomendado pelo Instituto do Cacau da Bahia. Era um longa-metragem com músicas compostas especialmente por Villa-Lobos, no qual Humberto Mauro demonstraria seus conhecimentos da língua tupi. Depois, mostram-se trechos de *Argila* (1940), que “revela o emprego expressionista do som e o recurso oportuno do detalhe, que contribuiu para acentuar a ação dramática”, ainda segundo o texto narrado.

Há um corte para cenas de seu último longa-metragem, *O Canto da Saudade* (1952), no qual “o som do sanfoneiro toma um caráter épico e vibrante”, diz a voz-off, que continua seu elogio ao veterano cineasta enquanto a exibição de cenas do filme comprova sua afirmação de que “o grande estímulo a agir sobre ele é a gente e a paisagem de Minas Gerais”.

Há uma bela composição de sons e imagens quando o sanfoneiro é acompanhado por uma grande grupo de homens e mulheres do campo com seus instrumentos de trabalho, sobretudo as enxadas, que se transformam em movimento das notas musicais de Villa-Lobos. O som da sanfona seria acolhido não somente pelas pessoas, mas também pela própria natureza, que parece interagir com a música.

Passa-se agora a mostrar imagens de um conhecido curta-metragem de Mauro, *A Velha a Fiar* (1964), produzido pelo INCE, baseado em uma música do cancionista popular. Enquanto a câmera passeia por cenas de uma vida rural, com pessoas trabalhando e vivendo calmamente ao lado de plantas e animais, o narrador continua a nos informar sobre a obra e modo de ser do cineasta:

“Aos 68 anos, o humor e o gosto pela vida ainda estão intactos neste pequeno filme de alguns minutos, calcados por

uma melodia popular. Nele, parece concentrar-se todo o estilo estilístico do autor, que arrisca uma ironia singela, e esta é a chave de sua personalidade.

Observemos com atenção os detalhes das trucagens, algumas bem suavizadas, e sobretudo a velha que não é outro senão Mateus Collaço, seu colega de trabalho”.

Faz-se um corte, e surge na tela o crítico-historiador Alex Viany para dar seu depoimento sobre o importante pioneiro do cinema brasileiro. Ele diz:

“Numa das primeiras vezes em que eu conversei com Humberto Mauro, ele me falou de que nós deveríamos procurar um estilo brasileiro de cinema. Este estilo continua a ser procurado e, sem dúvida, a pessoa que mais contribuiu para ele até hoje foi Humberto Mauro, de quem se pode dizer que construiu seu próprio estilo, um estilo de artista brasileiro, um estilo maureano, onde paisagem e homem estão entrosados dentro de uma realidade brasileira. É um estilo e um cinema inteiramente imunes à alienação antibrasileira”.

Em seguida, vemos o rosto de Glauber Rocha ao lado do cartaz do seu filme, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, aquele mesmo que abriu o documentário. Em tom firme e vigoroso, o jovem cinemanovista afirma:

“Mauro é o fundador do estilo cinematográfico brasileiro. É o grande precursor do Cinema Novo, e tem uma importância cultural à altura de um Villa-Lobos, de um Guimarães Rosa ou de um Portinari. Não podemos desconhecer Mauro nem hoje nem no futuro, porque se as novas gerações de hoje muito aprenderam no seu estilo de enquadrar, no seu clima poético, em toda a sua observação do social e do humano, as gerações futuras também terão de aprender muito mais ainda, porque a obra do Mauro com o tempo fica mais clássica, fica mais profunda, fica mais resistente. A obra de Humberto Mauro tem, sobretudo em *Ganga Bruta*, o ápice da nossa primeira

fase de cultura cinematográfica”.

Era evidente a intenção de Glauber Rocha de incluir o nome de Humberto Mauro — e portanto a sua produção cinematográfica — entre as grandes expressões artísticas brasileiras. Tal como a Música, a Literatura e a Pintura, o Cinema no Brasil já teria uma produção relevante a ser considerada, seria um capítulo importante da história de nossa arte, de nossa cultura.

Por fim, o próprio Mauro aparece dando uma prosaica explicação para a sua tão citada afirmação de que “cinema é cachoeira”. A definição teria surgido quando, ao receber o prêmio Saci, um grupo de cineclubistas o interrogou sobre o que ele achava que era cinema. Com pressa para pegar o trem, ele apenas disse “cinema é cachoeira”. Como a inusitada resposta provocara repercussão, ele explicaria mais tarde:

“Digamos que você tivesse uma cachoeira em sua casa. A visita, depois de se extasiar com a cachoeira, diria: ‘Ah se eu tivesse uma câmera aqui, eu filmava isso’”.

Nessa rápida e intuitiva definição — “cinema é cachoeira” —, fica demonstrada uma tentativa de aproximar o cinema da natureza, buscar em suas imagens e sons a resposta para uma questão complexa, de delimitação difícil do ponto de vista teórico. O fundamental para o cinema seria então imprimir com sensibilidade, afeto, ironia, humor, sensualidade questões do cotidiano e do sentimento do povo brasileiro em película para serem projetadas na tela do cinema.

Diante desses elementos, especialmente para David Neves, o Cinema Novo teve em Humberto Mauro muito mais que uma rica fonte de inspiração. Na herança do velho cineasta mineiro, os cinemanovistas tiveram sua referência maior, um curso completo de cinema brasileiro “autêntico”, tanto no modo de produção — sem recursos materiais e técnicas sofisticadas, inventando tempestades e outros sons com objetos diversos — como na valorização da cultura nacional, dos valores, costumes e comportamento do homem brasileiro, do seu meio ambiente exuberante, difícil de ser explorado e até mesmo compreendido.

NOTAS

* Este texto resulta do projeto de pesquisa *Vivendo o cinema... Entre a Ficção e a História*; uma memória do Cinema Novo (1962-1969), realizado com o apoio da Bolsa Vitae de Artes, concedida entre maio de 2002 e abril de 2003 pela Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social.

1 MAURO, HUMBERTO. 1967, não-ficção, curta-metragem, 35 mm, preto e branco e colorido, 21 min. direção: David Neves; roteiro / fotografia / produção: David Neves.

2 ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 30-31.

3 Ver VIANNY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1987.

4 ROCHA, Glauber. "Humberto Mauro e Situação Histórica", in: *Humberto Mauro: sua vida/sua arte/sua trajetória no cinema*, Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, p. 80.

5 Apud VIANNY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p. 275.

A ARTICULAÇÃO DE CORPO E ALTERIDADE EM *MADAME SATÁ*

WILTON GARCIA – UNICAMP

Um registro fílmico dissidente apresenta a história visceral de João Francisco dos Santos, culminando na célebre figura do Rio de Janeiro¹: Madame Satá (nome retirado de um filme de Cecil B. De Mille, de 1930). Valente, ela não leva desaforos para casa!

A imagem dessa personagem caricata, aqui, incorpora-se como inscrição e enunciação de intersubjetividades poéticas e estéticas. Por outro, elejo os mecanismos do documentário como uma recorrência técnica inserida na atualização da produção audiovisual, em especial no cinema. Neste sentido, o presente ensaio expõe os argumentos sincréticos (verbais, visuais e sonoros), que conduzem a narrativa cinematográfica.

Como pesquisador da área da comunicação, estudo a diversidade sexual e o (homo)erotismo na mídia brasileira, em especial na composição dos meios audiovisuais (imagem e som). Dessa forma, considero esse eixo temático uma proposição efervescente à (des)construção de abordagens críticas sobre o universo das minorias sexuais. Minhas investigações conceituais desdobram-se acerca de objetos midiáticos que contemplam o discurso homoerótico, cujos procedimentos técnicos e estilísticos incorporam ações afirmativas.

Esse tipo de investimento confirma uma proposta conceitual capaz de implementar uma dimensão sociocultural, política e econômica, tendo em vista a segmentação do mercado. Efetivamente, interessa-me observar um movimento híbrido e constante de uma (re)apropriação antropofágica e sincrética da cultura brasileira. A (re)contextualização criteriosa de discursos canônicos faz parte das leituras críticas que pretendo desenvolver, ao

aproximar determinadas tendências teóricas: novas tecnologias, cultura das mídias, estudos culturais e teorias críticas contemporâneas.

O foco dessa narrativa não está pautado, diretamente, na vida da Madame, mas na robusta imagem do homem João Francisco. No filme, o recorte cronológico antecede o surgimento deste mito. A película expõe o momento de passagem em que o sonho de João, de tornar-se artista, uma estrela, transforma-se na realidade crua da criminalidade. Os fatos anunciam descobertas íntimas e extravagâncias de uma personalidade emblemática, que vive à margem da censura, percorrendo o cenário da *cidade maravilhosa*.

A premissa que lanço, neste texto, trata da relação corpo e alteridade no filme e no panorama do cinema nacional. Trata-se de mais uma vertente cabocla da cultura brasileira. Trata-se da representação ao desdobramento de possibilidades homoeróticas na vida dela!

O filme *Madame Satã* (2002, direção Karin Ainoüz) mostra um ideal libertário e, ao mesmo tempo, libertino, da protagonista. De um lado, a dimensão libertária, inconformista e inovadora justifica uma longa linha-gem de admiradores e discípulos, sobretudo com a fama enraizada no universo da cultura homoerótica. Por outro, considera-se como um projeto político que aborda o exercício da liberdade, pois aponta a liberdade do corpo, ao transpor as diretrizes estratégicas dos enunciados mágicos da Madame.

Do ponto de vista formal dos estudos do cinema, o filme tece uma obra contundente inspirada na vida de João Francisco dos Santos (1900–1976): artista transformista, capoeirista, cozinheiro, malandro, presidiário, pai adotivo, negro, pobre e homossexual — um lendário da boêmia carioca, mais conhecido como Madame Satã.

Nesse contexto cinematográfico, interessa-me explorar os (inter)textos poéticos de corpo e alteridade. A articulação do corpo da Madame, ao transversalizar uma dinâmica performática e subversiva da alteridade, inscreve elementos circunstanciais da produção visual do filme (fotografia, cenário, figurino, iluminação, entre outros).

Com efeito, tanto a Madame quanto o diretor subvertem e transgridem o sistema hegemônico. A subversão dinamiza um “novo/outro” discurso, diferente do sistema, já a transgressão ultrapassa a dimensão estabelecida pelo cânone. Sabe-se que Madame é temida por todos, inclusive pela polícia (Trevisan).

Inevitavelmente, esse subverter e transgredir expõem uma argumenta-

ção enunciativa, ao (re)configurar um estado híbrido de alteridades no filme; eleger-se o particular, o cotidiano íntimo e o círculo de amigos. Ressalta-se a intimidade, o privado, o pessoal, remetendo às experiências dos bastidores da casa, das parcerias. Da pensão decadente no coração da Lapa, nos anos 1930, a narrativa exhibe com desenvoltura a dimensão afirmativa da personagem, que transpõe o sistema dominante.

Um filme de personagem emerge algo para além da perspectiva homoerótica. Essa proposição homoerótica não impede Madame de enfrentar no braço e na faca os desafetos, lembrando que sua orientação sexual não é o centro do debate no filme. A questão central é mostrar — diante dos conceitos de corpo e alteridade — como alguém sem condições de sonhar se realiza, ao reconduzir determinados aspectos étnico, racial, sexual ou de classe.

A questão, na verdade, é como atuou sobre o seu desejo, fazendo de sua vida um exercício de liberdade. Como alguém que foi trocado na infância por um animal reinventou e escolheu a família — na vida real criou sete crianças. Apesar de todo mundo lhe dizer que ele não podia isso ou aquilo, de todo mundo querer botá-lo sempre no seu lugar — de pobre, de preto, de homossexual, de analfabeta — Madame Satã se transportava e criava um outro lugar para si mesmo.

Nesse caso, corpo e alteridade surgem como estratégias de um discurso sociocultural e artístico em um projeto contemporâneo. A articulação entre corpo e alteridade salienta reflexões sobre o cinema brasileiro, num eixo temático da (des)construção de (inter)subjetividades (homo)eróticas. Essas mediações — corpo e alteridade — subvertem os procedimentos da cultura midiática como um fator complexo, presente nos enunciados. Segundo depoimento do diretor:

“Um ponto muito forte no filme é a presença do corpo de João Francisco. O corpo dele é a sua fortaleza, é a única coisa, objetivamente, que ele tem. Por isso, tudo que ele cria é a partir do corpo, a partir da voz, como se veste, como se movimenta — a partir de como expõe, como esconde o corpo. Durante muito tempo, devido à exclusão social, as manifestações culturais do negro só podiam vir através do corpo ou, eventualmente, da culinária. Por isso, a maneira mais objetiva de resistência

do personagem é através do seu corpo. Para mim, a paisagem do filme é a paisagem deste corpo, e por isso eu e Walter Carvalho decidimos trabalhar o negativo de uma determinada maneira para que a textura da pele, a presença do corpo fossem absolutamente definidores do personagem. Seu corpo era sua única forma de expressão”.²

Essa ênfase acerca do corpo no filme possibilita a criação de uma leitura crítica investida de estratégias discursivas. A dinâmica representacional de uma expressão corpórea elege gesto, vestuário, fala como elementos que se (re)velam em fragmentos performáticos da Madame: sua imagem enigmática dá lugar a um delírio desejante, erótico, sensual, perigoso, violento. O corpo da Madame se dissolve no corpo do ator como um remodelamento figurativo e plástico da cena.

No ambiente cenográfico, observa-se a (re)apropriação da perspectiva renascentista diante da linguagem cinematográfica. As linhas “imaginárias”, que acusam o estado tridimensional do espaço, parecem descortinar-se, enunciando a superficialidade do campo visível na película. O despreocupar-se de uma espacialidade figural elimina/exclui as lateralidades das cenas: direita, esquerda, frente, fundo, teto e chão. O resultado dessa poética produz uma vertigem de simulacros, ao estratificar os ambientes.

A partir dos estudos de cinema, vale lembrar que o *setting*, juntamente com o figurino e a encenação, faz parte da composição cenográfica do filme. Como uma obra que ocorre predominante nos anos 1930, o figurino e a direção de arte são fiéis à época retratada. Porém, essa fidelidade se manifesta não apenas por uma reprodução minuciosa, mas pela sugestão visual (o figural) de um universo surpreendente. Segundo a produção, o filme foi quase todo rodado em locação na Lapa e seus arredores, o que contextualiza um certo registro da ambientação local, capacitando a imagem da protagonista diante do espectador. O cenário foi reconstituído num casarão do Catete: um cabaré da Lapa.

Há um considerado percentual de planos fechados no filme da Madame que aproxima o corpo do ator, sobretudo o rosto, impregnado na cena e o campo da observação do espectador. Essa curta distância entre a face e a câmera indica uma intimidade (para não dizer, uma cumplicidade), dividida entre a narrativa, a personagem e o espectador. O rosto deslocado nessa

escala impressiona bastante e contribui, significativamente, para a efetivação de um estado diegético. Esse efeito, de fato, interfere na leitura do espectador sobre os objetos e a ação da personagem na tela. Evoca-se uma *performance* inaugural constituída de proximidades, provocações e desafios ao testemunho da platéia.

A consistência do ambiente da Madame ressalta a sensorialidade visual traduzida pela olfativa muito presente de cheiro, mofo, sujeira, fedor. Os registros de calor, brilhantina, gordura, suor e odor são explorados, visualmente, e contém vestígios poéticos, os quais reiteram o contexto putrefato. Essa apreensão sensorial entre imagem e olfato sobressalta-se distante da artificialidade estruturada em um estúdio, redimensionando experimentações.

A escolha pela locação parece estreitar os objetivos técnicos e temáticos da direção em uma coerência residual. Na vila da Lapa, as pessoas lavam, passam, cozinham, cuidam das crianças. E, apesar da aparente normalidade, representam vários papéis: Laurita é mãe e prostituta, João é pai e tirano, Tabu é covarde e corajosa. Eles subvertem estereótipos e adotam estratégias radicais de sobrevivência na cidade grande, para sustentar a “família”.

A direção de arte e a fotografia foram, intensamente, realizadas com a câmera na mão² e cenas noturnas. O filme impressiona pela pequena quantidade de efeitos especiais, que consegue relatar ações com profundo realismo. A agilidade técnica de produção (câmeras, dublês, iluminação), pós-produção (edição) e atores entrecorta-se somando um resultado surpreendente de vertigens visuais insólitas, que não escapam ao testemunho do espectador. Uma finalização audaz reinscreve breves instantâneos coloridos.

A acuidade com a seleção musical, também, contextualiza um tempo-espaço da protagonista na construção fílmica. Enveredada por uma trilha sonora pontual, essa seleção sugere uma trajetória diacrônica, ressaltando a boêmia nostálgica. Já a plasticidade das imagens desdobra os ambientes fecundos para uma leitura crítica, aqui, verificado com o apoio conceitual de Hans Gumbrecht. No campo “não-hermenêutico”, a esfera da materialidade exhibe os efeitos de sentidos e sugere algumas estratégias, como por exemplo: a manifestação intensa de (des)focamentos imagéticos como mediações contemporâneas da linguagem cinematográfica.

“Vivia na maravilhosa China, um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a

fera, os chineses faziam todo dia uma oferenda com sete gatos maracajá, que ele mordida antes do pôr-do-sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos matos e voava pelos morros. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio e de gosto delicioso. E começou a brigar com o tubarão, por mil e uma noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém sabia mais quem era um, e quem era outro. E assim, eles viraram uma coisa só: A Mulata do Balacochê.” (Trecho de texto de *Madame Satã*.)

A experiência efervescente da Madame é um objeto significativo; ao criar para si mesmo vários personagens — Mulata do Balacochê, Jamacy, a Rainha da Floresta, Santa Rita do Coqueiral, Tubarão, Gato Maracajá — e ainda agrupa com desenvoltura candomblé, Josephine Baker e mitologia chinesa. Ao fazer essa bricolagem, elabora-se uma personagem orgânica e polifônica, carnavalizada pelos interstícios de sua própria voz.

Madame Satã foi um mitômano, já que tinha a capacidade contínua de se reinventar diante das dificuldades do mundo. Construía “histórias” em torno de si mesmo, o que a transformou em um mito fascinante com lances mirabolantes. Respeitado por todos, não sucumbiu à exclusão, pois não se deixava abater fácil. É uma personagem guerreira representante da resistência mediante as desigualdades sociais, que paradoxalmente reage com raiva, violência, doçura e criatividade. Na vida e no filme Madame mostra sua fibra!

Ela se reinventa e se reinscreve! Portanto, torna-se difícil, quase que impossível, de ser documentada. O que produz uma dúvida: apesar do registro de uma “história real”, no início do filme, esta obra fílmica lança questionamentos com sua rede de elementos simbólicos/representacionais da ficção. Nada melhor do que a ficção para falar dessa capacidade inventiva da Madame, do seu caráter camaleão, segundo o diretor.

O filme *Madame Satã* aborda um perfil dinâmico e contraditório, porém distante da construção de uma personagem folclórica e estereotipada, que trivializa ou banaliza o repertório contextual. Foram necessárias marcas criteriosas do diretor para filmar uma vida tão insólita. Da documentação à ficção, observa-se instantes elípticos destinados às suturas cine-

matográficas: embora apareça um prontuário de informações que ajudam a tecer as façanhas da Madame, conferindo-lhe diferentes passagens sedutoras, grotescas e hilárias. Na história, o mito deste anti-herói da Lapa carioca foi saudado por letras de música, samba enredo de escola de samba e agora é homenageado pelo cinema.

Talvez, um dos traços principais dessa personagem é que ela nunca se vitimiza, se reinventa sempre, ressurgindo das cinzas de forma gloriosa, um testemunho de amor à vida. O filme celebra esta experiência de resistência. Madame Satã é um mito inexplorado da cultura brasileira, uma síntese articulada entre lendas e fábulas dos Trópicos. A película elabora o retrato de uma personagem explosiva e complexa; apaixonada, febril, guiada por uma impiedosa violência. A dramatização da Madame é uma recorrência de sua alteridade discutida a partir do corpo.

Uma grande personagem aventureira e multifacetada. Luxo, pobreza, violência, lúdico e trágico convivem em *Madame Satã* como elementos antagônicos de um espiral caleidoscópico. A capacidade de João Francisco de transformar as condições mais adversas em momentos singulares de prazer é a marca registrada do filme.

No cinema, a intimidade demonstra o entusiasmo e as contradições de um malandro, negro e homossexual, no Brasil do começo do século passado. Ainda que não se propõe uma abordagem biográfica, fragmentando a narrativa, surgem diferentes histórias imaginárias e variantes que verticalizam os contextos “inventados” por Madame e (re)criados/adaptados pelo roteirista e diretor. Aqui, neste texto, optou-se por um recorte da vida da personagem (a Madame) para tentar (re)desenhá-la com profundidade, objetivando destacar uma experiência tão exuberante e plural: traço de nossa cultura antropofágica.

É uma personagem completamente intuitiva e teatral, que conciliando esses dois opostos está permanentemente nas cenas do filme. Madame é muito talentosa e seu físico visceral traz uma disponibilidade para embarcar em aventuras, correndo todos os riscos. Não há fórmula ideal para seu registro, pois ela atua e interpreta *personas*, se (re)descobrimdo e se (re)inventando. Ou seja, (re)configurando-se.

Criava curtos-circuitos nas definições: quando diziam que era negro, aparecia como viado, quando diziam que era viado aparecia como pobre — era sempre outra coisa. E, através dessas reinvenções constantes, elaborava a

possibilidade de (sub)verter, transgredir e, conseqüentemente, resistir. Apesar de tudo, conseguia encontrar prazer no cotidiano. Além de exercitar a liberdade e realizar o seu sonho, ela se afirma como ser humano. É um embatimento profano de alteridade!

Essa personagem do submundo carioca adquiriu *status* de mito quando concedeu uma das entrevistas mais incríveis da história do *Pasquim*. Em plena ditadura, o jornal deu voz a um negro, *gay* e criminoso. Nessa badalada entrevista ao semanário criou à vontade sua própria lenda. Provavelmente amplificou suas façanhas no reino da malandragem da Lapa e reservou para si um papel de herói em diversas circunstâncias. Era um tempo em que a glorificação de determinados marginais parecia uma forma de protesto válida contra o regime ditatorial, e Satã, ávido de sua fama aproveitou sabiamente a oportunidade. Saiu do anonimato, tornando-se uma personalidade representativa (digna) da malandragem carioca. Segue, assim, a história dessa considerada “estranha” rainha da navalha e da capoeira. A Madame foi um dos marginais famosos do Brasil do passado, ao lado do Bandido da Luz Vermelha, Mineirinho e Cara de Cavalo. Madame Satã foi inspiração para a personagem de cinema, nos anos 1970, em *A Rainha Diaba*, filme de Antonio Carlos Fontoura.

Madame, na atualidade, ainda seria vista/lida diante do excluído social. Da década de 1930 para os dias de hoje muitas mudanças aconteceram, mas o problema da desigualdade social continua persistindo, no país e no mundo. Lamentavelmente, há uma falta de polidez na sociedade, embora exista uma aparência de integração entre vários setores: o abismo social parece sempre aumentar. O filme pontua essa desigualdade social, ao legitimar uma representação da margem do sistema, neste caso a Madame, como tema de abordagem.

Através de uma trama ágil, densa e emocionante, (re)vela-se o cotidiano da Lapa. As personagens vivificam a alteridade de um mundo às margens do Brasil “oficial”, um universo à parte, com suas próprias leis, códigos e rituais, um universo do qual Madame foi rei e rainha, santo(a) e satanás. O filme é redentor, pois mostra uma personagem que não se vitimiza. Luta para fazer valer sua diferença!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GARCIA, Wilton. *Imagem e homoerotismo* – a sexualidade no discurso da arte contemporânea. Tese de Doutorado. São Paulo, ECA/USP, 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma* – ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.
- SANTOS, Rick e Wilton Garcia (Orgs.). *A escrita de adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo, Xamã-Nassau Community College – NCC/SUNY, 2002.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

NOTAS

1. O Rio de Janeiro é um lugar intrigante/instigante, diante do carnaval e a (re)apropriação antropológica cultural brasileira e também latino-americana. Nos anos 1930, se destacava como uma cidade portuária, na qual convivem estrangeiros e migrantes de várias partes do país e do mundo, e ainda um grande contingente de negros. Nessa situação mutante, há uma urgência em criar uma voz própria, em permanente transformação.
2. Houve um trabalho integrado do diretor de arte Marcos Pedrosa e o diretor de fotografia Walter Carvalho. O projeto foi planejado para usar câmeras de 16mm, porém foi filmado em 35mm com uma Aaton. Para preservar a leveza do 16mm, foi mexido (alterado) na revelação do filme, provocando uma textura de imagens mais contrastada, sem meios tons.

O FEMININO COMO LUGAR DO AMOR

LINDINALVA RUBIM – UFBA

Tomo como tema inaugural o amor. Essa invenção ocidental que transforma de modo muito intenso as relações entre homens e mulheres. Amor, esse sentimento louvado e idealizado desde a sua criação, que vestido ou transvestido de várias roupagens, nunca perdeu a fleuma abrasadora do desejo que modifica homens e mulheres. Do jogo formalista que se configurava na Idade Média, o amor deixou de ser um código aristocrático para se tornar de todas as classes. Vive-se uma longa história de amor: em especial aquele proclamado pelos românticos e, mais tarde, o amor liberado do século XX. A história do amor é uma história mutante que transforma códigos simbólicos.

Tal trajetória, não deve fazer perder de vista que, para além de quaisquer transformações, de mudanças de comportamentos, o amor manteve traços permanentes, desenvolvendo-se em torno de aspirações e ideais mais estáveis que cambiantes. Com base nesses ideais, podemos aferir as seguintes características: ele é mais do que a atração sexual; ele deve ser desinteressado, exterior aos cálculos financeiros e/ou matrimoniais; por natureza ele deve reconhecer apenas a liberdade dos amantes e a autonomia dos sentimentos. E, só é ele próprio, o amor, na fidelidade e exclusividade: quem ama de verdade ama apenas uma única pessoa por vez. Enfim o amor visa à reciprocidade dos sentimentos; trata-se de amar e ser amado. Seu ideal é mútuo e compartilhado.

Se ao longo da sua história o amor manteve seus ideais estáveis, paralelamente, ele não deixou de construir uma lógica social invariante que diferencia os papéis dos homens e das mulheres. Um exemplo disso é que

no jogo da sedução cabe ao homem tomar a iniciativa, vencer a resistência feminina. Por seu lado, à mulher cabe fazer-se adorar, esperar pacientemente o pretendente e conceder-lhe eventualmente seus favores.

Essa diferenciação também atinge a moral sexual que acaba por ser construída sobre um duplo padrão: tolerância para os desmandos masculinos e severidade com as mulheres. Mesmo exaltando a liberdade e igualdade dos amantes, o amor é um dispositivo construído socialmente, a partir da desigualdade estrutural dos lugares reconhecidos dos homens e das mulheres.

Tal dessemelhança também é verificada na organização existencial de identificação dos dois gêneros para com esse sentimento. Mesmo que alguns elementos presentes na relação do homem e da mulher com o amor possam ser comuns — o ciúme, por exemplo —, eles nunca ocupam o mesmo lugar de importância e significação para os dois sexos.

Diversos estudiosos da questão trilham por essa compreensão quando reconhecem que: “A palavra amor não tem o mesmo sentido para um e outro sexo. E é isso uma fonte dos graves mal-entendidos que os separam”¹.

Essa percepção, que já foi expressa por Simone Beauvoir (1949) em *O Segundo Sexo*, é recorrente em 2000 em um autor como Gilles Lipovetsky.

A mulher é reconhecida desde o século XVIII como um ser sensível destinado para o amor. É ela que representa a encarnação suprema da paixão amorosa, do amor absoluto e primordial. Nas sociedades modernas, o amor se impôs como um pólo constitutivo da identidade feminina. Assimilada a uma criatura caótica e irracional, a mulher é supostamente predisposta às paixões do coração. A necessidade de amar e a ternura aparecem, cada vez mais, como atributos especificamente do feminino. Na verdade, pode-se afirmar que, desde a era clássica, a expressão do sentimento é considerada coisa mais adequada ao feminino que ao masculino. Os homens são obrigados, em suas revelações íntimas, a mais reserva, mais moderação, mais controle dos sentimentos e das emoções que as mulheres. As visões tradicionais das mulheres como ser de excesso e desmedida, assim como as ideologias modernas que se recusam a considerar a mulher como um indivíduo autônomo vivendo para e por si mesmo, contribuíram para conjugar estreitamente identidade feminina e vocação para o amor.

Celebrando o poder do sentimento sobre a mulher, definindo-a pelo amor, os modernos legitimaram seu confinamento à esfera privada. A ide-

ologia do amor contribuiu para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar à plena soberania de si.

Não se pode separar o lugar privilegiado do amor na identidade e nos sonhos femininos de um conjunto de fenômenos, em que figuram, em particular, a destinação da mulher ao papel de esposa, a inatividade profissional das mulheres burguesas e sua necessidade de evasão no imaginário. A isso, acrescente-se a promoção moderna do ideal de felicidade individual e a legitimação progressiva do casamento por amor.

No final do século XVIII ocorrem mudanças na questão da sexualidade, com atenção maior para os sentimentos, há um comprometimento feminino mais completo na relação amorosa, uma sexualidade afetiva que privilegia a expansividade de si, o amor romântico, a livre escolha do parceiro em detrimento de considerações materiais e da submissão às regras tradicionais.

À medida que as moças puderam fazer as escolhas dos seus maridos, elas passaram a sonhar com a integração do amor às suas vidas conjugais, desejaram mais intimidade nas relações privadas, quiseram escutar, falar de amor, exprimir seus sentimentos.

Não temos dúvida de que o superinvestimento feminino no amor traduz o poder aumentado dos ideais de felicidade e da realização íntima. Como nos diz Lipovestsky: “Por mais marcado que esteja por um laço de dependência de um em relação ao outro, nem por isso, esse fenômeno deixa de ser a expressão do universo individualista moderno”².

O romantismo feminino é radicalizado em fins do século XIX, estimulado pelos folhetins publicados em revistas femininas, com uma literatura que enfoca a vida de casais, paixões e adultérios. Nessa época, era uma atitude comum as moças isolarem-se durante dias inteiros para devorar esse tipo de publicação. Ainda que elas fossem perseguidas pela proibição das famílias, com o temor de que os romances destruíssem a inocência pelo desregramento da imaginação, que poderia provocar pensamentos secretos e desejos desconhecidos. No entanto, burlando a censura das famílias, elas, devoravam aquele tipo de literatura.

A voracidade por esse tipo de leitura transpõe o século XIX e, nos anos seguintes, a chamada “imprensa do coração” ganha um impulso espantoso. Depois da Segunda Guerra Mundial e mesmo nos anos 60, esse mercado é

ainda considerado como um dos mais promissores, principalmente em países como a Itália e os Estados Unidos. Nessa década, a Itália, por exemplo, tem um público de fotonovela calculado em torno de 10 milhões de pessoas. Entre 1946 e o final da década de 70 foram lançados naquele país aproximadamente 10 mil títulos inscritos na “imprensa do coração”. Tais publicações difundiam o ideal romântico feminino representado por heroínas, cheias de virtudes, fiéis e virgens. A imagem da própria Cinderela no aguardo da realização de si, através do príncipe, um homem extraordinário com o qual seriam vividos os estereótipos do amor sentimental. Com tais ingredientes é que se elaboram uma evasão e um consumo femininos de massa no século XX, generalizando a sentimentalização adocicada das mulheres, bem como a ideologia da felicidade feminina e da realização amorosa.

Mas igualmente nos anos 60, a desigual distribuição dos papéis amorosos começa a ser duramente contestada. Na verdade a contestação não se dá ao amor, mas à forma pela qual as mulheres são socializadas e submetidas a padrões romanescos sentimentais. É um período em que se denuncia a mitificação do amor veiculado pela cultura de massa, e os papéis estereotipados que vampirizam o imaginário, que tornam a mulher estranha de si, mantendo-as em posições tradicionais de dependência do homem.

Agora o amor desloca-se para outro centro gravitacional. Ele passa do sentimental para o sexual. O amor entra então num ciclo inédito de politização e de revolução cultural. É o momento da liberação sexual de todos os constrangimentos. Sejam eles morais, conjugais, heterossexuais. Trata-se de livrar o amor feminino do aprisionamento doméstico e do ideal de devotamento tradicional.

É certo que uma revolução aconteceu. Conquistamos uma série de direitos antes negados. Só para citar alguns: o reconhecimento profissional, a legalização da contracepção, a liberalização sexual. Todos elementos que afirmam a independência pessoal e econômica. Conseguimos problematizar inclusive a “prisão do gênero”, que encarcera os indivíduos em definições artificiais de masculinidade e feminilidade.

Mas, será que a cultura igualitária entre os sexos superou a desigualdade feminina e masculina frente ao amor? Será que esta também é uma questão superada? Será que o homem e a mulher dos nossos dias vêem e vivem a questão do amor com a mesma importância e significação?

Focando essa problemática nas produções elaboradas pela cultura de

massa, podemos perceber que ainda existe um descompasso bastante significativo nos investimentos dedicados pelos dois gêneros a essas questões. Sabemos também que mudanças ocorreram e essa assimetria hoje é menos intensa. Porém é suficiente apenas uma rápida olhada nas revistas consideradas femininas para que se perceba o grande número de materiais relativos aos assuntos privados e sentimentais, que têm na mulher o seu público alvo.

Essa percepção também pode ser acolhida pela televisão. A telenovela brasileira, por exemplo, que se constitui uma das produções mais exitosas dessa mídia se elabora a partir das questões sentimentais. O que significa que o amor funciona como o vetor essencial das suas narrativas e mantém-se como centro gravitacional dessas tramas. Leve-se também em conta que, embora o público da telenovela venha ampliando-se entre os dois sexos, o homem hoje também vê novela, mas sobretudo ainda é a mulher que alimenta as estatísticas dessa audiência.

Em determinado período de 2003, por exemplo, só a Rede Globo manteve na sua grade de programação quatro novelas e uma minissérie³ que tratavam de questões consideradas femininas. Nelas, o amor e as questões sentimentais eram, sem dúvida, elementos essenciais da trama.

Um desses programas, a telenovela *Mulheres Apaixonadas*, exibida em horário nobre, enunciava no próprio título que as vidas daquelas mulheres fictícias estariam centradas na questão do amor. A trama que se desenvolve durante longos meses não nega fidelidade a esses postulados. A maior parte das representações femininas naquele seriado, eram “mulheres apaixonadas”. Diariamente uma legião de personagens debulharam seus conflitos amorosos em cena. Seja através da jovem rica que depois de acumular infinitas experiências amorosas descobriu que o seu grande amor era o padre que lhe ministrou quando ainda criança a primeira comunhão; seja através do drama da professora dedicada que não conseguia livrar-se do marido violento ou ainda da jovem que enlouquece de amor porque não consegue viver a possibilidade de dividir a atenção do marido até mesmo com um filho.

O curioso também é que, de alguma forma, elas eram também mulheres que já haviam adquirido a independência pessoal e econômica, o exercício do amor fora do casamento, o prazer sem vergonha ou medo, até o direito de amar outra mulher entre outras conquistas. Mas todas elas não conseguiam destruir a posição preponderante das mulheres sobre as aspirações amorosas.

É importante também observar que, do ponto de vista da recepção, aqueles dramas mobilizaram a atenção nacional traduzida por milhões de telespectadores. Aconteceu um movimento interativo singular entre a novela e os espectadores. Todos apostaram na morte da menina má que maltratava os avós velhinhos. A novela se tornou uma das maiores audiências da TV, principalmente de mulheres. No que se conclui que, se o corpo feminino fala do amor de forma mais convincente, são também as mulheres que manifestam um interesse muito mais marcado que os homens, pelos discursos, os sonhos, e os segredos relativos ao coração. O que sinaliza, de forma geral, que os homens continuam a se definir principalmente, pela orientação instrumental, e as mulheres pela função expressiva.

Concluído esse itinerário, passo agora a tratar do amor no inusitado *Eu, Tu, Eles*⁴. O filme, de 2000, é baseado na história real da nordestina de 55 anos, Marlene Sabóia, que vive no interior do Ceará com três maridos. Essa “estranha” situação chamou a atenção de Andrucha Waddington, que transformou o episódio em filme, com trilha sonora de Gilberto Gil.

Abandonada no altar por um noivo, grávida, Darlene viaja. Três anos depois retorna com uma criança. Em cena, a nova trajetória de Darlene. Sua força domina toda a narrativa. A vida daquela mulher e de sua inusitada relação com três maridos torna-se o eixo central do filme.

A quase ausência de interações sociais públicas em *Eu, Tu, Eles* inibe a possibilidade de que questões sociais sejam inscritas como objeto da sua atenção. Tal procedimento desloca a película do lugar comum dos filmes ambientados no Nordeste, em geral marcados pelas chagas e revoltas sociais. Nessa perspectiva, a narrativa se aparta da região, deixando de lado os clássicos temas sociais associados ao Nordeste, tais como a terra, o latifúndio, o cangaço, o fanatismo religioso, a pobreza, a seca, a natureza hostil, o fatalismo trágico etc. Assim, a película assume uma feição desterritorializada. O tema e seu modo de encenação tendem a tornar *Eu, Tu, Eles*, apesar de sua aparente visualidade e sonoridade nordestinas, uma película de mensagem universalizada, inscrita e associada, portanto, às contemporâneas mutações do papel da mulher na sociedade ocidental. Mas a força da música, de ritmo e de verbalização nitidamente nordestinos, reinstala certa tensão entre o regional e o universal, que perpassa o filme de maneira significativa.

Darlene — apesar da sua condição de nordestina, pobre e mulher — ocupa um lugar central na vida daqueles homens e, de fato, chefia a casa.

Ela cumpre o papel de provedora, aquela que trabalha para o sustento da família, ainda que haja referência a uma aposentadoria de Osias e que, com a chegada de Ciro, ele também passe a auxiliar na manutenção da casa. Embora no início da narrativa ela seja obrigada a fazer trabalhos domésticos, no transcurso do filme ela abandona essa função. A lida doméstica nunca terá centralidade dentre as atividades de Darlene. Sua falta de habilidade para com este serviço é inclusive criticada por Osias, quando este diz que só come sua comida “porque não tem jeito”. Assim, além de assumir o lugar principal no trabalho público, Darlene comanda a casa e todos que nela habitam, a começar pela aceitação dos outros maridos e pela adesão de todos a uma família ampliada.

Os maridos não ocupam o lugar tradicional do homem da casa, desde que, de algum modo, ele já é assumido pela mulher. Diante dessa situação, eles têm de reinventar seus papéis sociais, dentro dos limites instituídos pela nova modalidade de “família” e impostos pela forte presença de Darlene. A rigor, eles terão de buscar lugares diferenciados dentro do lar, para viabilizar inclusive a convivência em comum desejada por todos, apesar dos ciúmes e do expresso desconforto, ocasionados pela inovadora e particular circunstância familiar. Ou como diz Osias, deitado na rede: “Cada macho tem sua especialidade”.

Com esta multiplicidade de faces, distintas e simultaneamente complementares, o filme recompõe os lugares do homem na vida de Darlene. Osias é a figura do pai, da lei, da ordem. Da manutenção de uma estabilidade para fazer fluir a vida sem grandes transtornos. Zezinho é depositário do carinho, da ternura, da solidariedade, da generosidade, da cumplicidade, da amizade. Enfim, ele é o lado humano das relações. Zezinho é o espelho dela e cumpre a função dos atributos considerados femininos. Enquanto Ciro é a expressão da virilidade e do prazer sexual. Ele é a possibilidade de Darlene se ver. Em se reconhecendo através do outro, o masculino, Darlene se afirma mulher.

Assim, Darlene constrói seu mundo e seu lugar nele. Ela funciona, no filme, como o elemento que agrega e torna possível este mundo constituído de novos lugares para a mulher e para os homens. Como disse Zezinho, seu sensível cúmplice: “Darlene não tem medo de nada não. Ela é só coragem”.

NOTAS

1. BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo. A Experiência Vivida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
2. LIPOVETSKY, Gilles. *A Terceira Mulher, Permanência e Revolução do Feminino*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 29.
3. *A Casa das Sete Mulheres; Agora é que são Elas; O Cravo e a Rosa; Mulheres Apaixonadas*.
4. Para uma análise mais detalhada do filme, ver: RUBIM, Linda. *Eu, Tu, Eles: afinal o que quer uma mulher?* In: RUBIM, Linda (org.). *Cinema no vestibular*. Salvador, Edufba, 2003, p.133-150.

O fator *fake* no cinema brasileiro

AVISO AOS NAVEGANTES: O *FAKE* ESTÁ A BORDO*

BERNADETTE LYRA – UNIP

As chanchadas constituem um conjunto importante de alternativas estéticas, tecnológicas e narrativas, produzidas em determinada época e sob certas circunstâncias. Essas condições de produção das chanchadas se constituem como parte da identidade racional daquilo que se configura como “cinema brasileiro”.

Compreender a importância das chanchadas no âmbito dos estudos do cinema do Brasil é também entender que os estudos do cinema de um determinado país não podem estar isentos das dimensões pragmáticas e das precariedades históricas que cercam o cinema, não apenas em sua maneira própria de pensar e modelar o tempo, o espaço e o movimento, mas também em sua qualidade de indústria de filmes.

Assim, em boa hora, pesquisadores como Afrânio Catani, João Luiz Vieira, Ismail Xavier, entre outros, e críticos como Sérgio Augusto investiram no tema e reabilitaram as chanchadas em livros, artigos e congressos acadêmicos.

Mas, nem mesmo a tentativa de resgate das chanchadas, nessa espécie de revisionismo do cinema brasileiro, conseguiu espanear o pó da dúvida das novas gerações de estudiosos, passadas pelo crivo de textos e mais textos escritos por décadas e décadas, em que esse tipo de filmes ou jamais era mencionado, por uma espécie de pudor precavido, ou recebia notinhas desabonadoras, quando não ataques violentos.

As chanchadas constituem um gênero que, em determinada época, arrastava milhares de espectadores às salas de exibição. Justamente esse caráter “popular” transformou as chanchadas em algo pouco “sério” diante

dos olhos de alguns, mais preocupados em dar ao cinema brasileiro um ar de respeitabilidade política e artística. Esse desmerecimento das chanchadas ocorria, em especial, entre intelectuais que pontificavam em revistas como a *Filme Cultura*, e cuja preferência passava muito mais pelo projeto cinematográfico da Vera Cruz e do Cinema Novo. No entanto, o ódio às chanchadas é antigo e estava já presente nos comentários de Moniz Viana, o primeiro crítico de cinema “intelectualizado” do país¹. Ainda hoje, para muitos, as chanchadas não passam de imitação formal e grosseira de comédias musicais norte-americanas; para outros, elas representam a negação de tudo que alguns cineastas dos primeiros tempos do nosso cinema, ainda que com falta de recursos materiais, conseguiram realizar com inteligência e sensibilidade.

Mas, o fato é que o público das chanchadas não estava nem aí para as estridentes diatribes dos puristas. De norte a sul, multidões pagavam ingresso para ver aqueles filmes de enredo singelo e predominantemente carioca, que se aproveitavam da época do Carnaval para divulgar marchinhas e sambas.

A história do ciclo das chanchadas vai de uma total improvisação e precariedade das realizações dos primeiros anos a uma eficiente e deliberada produção. Sobretudo, quando os sonhos primitivos de criar uma indústria cinematográfica com identidade brasileira que animaram Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Edgard Brasil — grupo que, em 1941, fundou a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. — passaram a tomar forma e atraíram a atenção de novos produtores, interessados na rentabilidade dos filmes carnavalescos.

Essa passagem não se fez sem conflito. A entrada de Luiz Severiano Ribeiro na Atlântida transtornou o mundo da produtora².

Luiz Severiano Ribeiro, dono de salas exibidoras em todo o país, resolveu investir pesado no gênero, aproveitando-se do Decreto-lei n. 20.493, de 24.01.1946, que estabelecia a obrigatoriedade de exibição de um filme brasileiro a cada quadrimestre.

O choque entre as aspirações dos fundadores, intelectuais e homens de cinema em busca de uma produção “nacional”, e a praticidade econômico-administrativa de Luiz Severiano Ribeiro relacionou as forças em disputa, dentro da Atlântida. Essa situação fica clara nas palavras do próprio Alinor Azevedo, em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, em 5 de agosto de 1969:

“A posteriori, eu posso dizer que o Luiz Severiano Ribeiro não era um produtor. Ele nunca se interessou em ser um produtor. Era um exibidor de nascença. Nasceu num berço de exibidor e assim ficou. Então, qualquer esforço no sentido de melhorar a produção, ele brecava, dava o contra. Não tinha como sócios homens independentes, embora se dissessem muito independentes, de maneira que ele vencía sempre. Era o voto vencedor. E nossa luta grande contra o fato de a Atlântida não fazer alguma coisa que ficasse na História do Cinema se deve ao Luiz Severiano Ribeiro. Essa parte negativa, infelizmente, se deve a ele”.

Porém, foi principalmente pelas chanchadas que a Atlântida ficou conhecida na historiografia do cinema no Brasil, ainda que o roteirista de *Carneval no Fogo* (1949) tivesse suas próprias razões ao censurar o “desvirtuamento” total da produtora, a partir da entrada de Luiz Severiano Ribeiro³.

E, na condição de gênero cinematográfico, muito mais de que na de qualquer outra coisa, a chanchada foi um importante veículo de realização do cinema brasileiro.

Ao fazer a utilização do conceito de gênero, posso estar incorrendo na depreciação daqueles que julgam este conceito desgastado e pouco promissor. No entanto, creio que esse desgaste — que, a meu ver, passa pela tradição de predomínio semiológico — pode ser reavaliado, sob uma perspectiva que reúne certas condições contextuais para situar as chanchadas, transformando a visão de gênero em um modelo da produção no Brasil.

Assim, ao pensar a chanchada como um gênero, quero dizer que ela é parte de um pacto entre o sistema de estúdio, como aquele da Atlântida, e os espectadores brasileiros de cinema. Esse pacto inclui um modelo de produção e difusão de filmes que está em harmonia com as relações que o cinema brasileiro mantém com os espectadores e com as condições históricas e tecnológicas da época em que as chanchadas obtiveram seu maior sucesso, ou seja, as décadas de 40 e 50.

Por outro lado, o olhar sobre um filme de gênero, como a chanchada, não tem de necessariamente considerá-lo como a pura expressão de um formato, mas, pelo contrário, como um território de constante experimentação das formas.

Ora, a época das chanchadas se afigura como sendo de franca expansão dos meios tecnológicos no país, com o rádio e o cinema tendo seu modo específico distribuidor — os aparelhos de rádio e as salas de exibição — em veloz proliferação. Dessa maneira, concretizava-se a formação de um público massivo no país, em coincidência com as idéias desenvolvimentistas da indústria pós Segunda Guerra.

O imaginário sócio-cultural do país, portanto, mais e mais se enredava nessa emergência tecnológica, que levava, cada vez mais e a um público cada vez maior, o acesso às notícias e aos acontecimentos do mundo. Ao mesmo tempo, a experiência pessoal e isolada de um Brasil carnavalesco, presente na aventura de foliões em bando, nos corsos, nos blocos de rua e nos bailes de salões do período de Momo, abria espaço para um modo industrial massivo — impresso, radiofônico e fonográfico — de encarar o Carnaval.

Assim, o que está em jogo na emergência das chanchadas e de sua cristalização como modelo genérico, formal e narrativo, é o modo como elas cumprem um programa evidente de aproveitamento daquilo que o imaginário do espectador comum brasileiro tem do cinema, ou seja, uma composição de som e imagem que se apropria do que havia de mais “reconhecível” na indústria do entretenimento mediado em larga escala, na época.

Essa experiência midiática dos espectadores passa, a partir de 1950, a contar com fatos tais como a volta de Getúlio Vargas ao poder, eleito pelo voto direto, com as novidades da industrialização, com o êxodo rural e com o crescimento das cidades brasileiras. Tais espectadores viam, também, sobretudo, os filmes norte-americanos industrialmente exportados, como os filmes policiais, as comédias e os musicais; escutavam as notícias do “Brasil e do mundo”, no rádio; ouviam as músicas “da ocasião” em discos; liam as revistas de fofocas e entrevistas com os artistas. A essa condição, somavam-se fragmentos institucionalizados de um *ethos* cultural brasileiro que a política desenvolvimentista do Governo fazia questão de acentuar: carnaval, samba, bons malandros, olhos verdes da mulata, etc. etc.⁴.

Dessa mistura, saía a matéria-prima que alimentava as chanchadas, sempre recheadas de astros e estrelas do teatro de revista e do rádio, temas carnavalescos e piadas sobre o dia-a-dia do povo brasileiro. Tudo isso envolvido pelo potencial *fake*.

O *fake*, expressão inglesa que significa *falso*, dá a dimensão de que exista sempre um “outro”, ou seja, um *verdadeiro*, no horizonte. Essa

conceituação, comumente, é aplicada às paródias, em que tudo se dá em um espaço de repetição onde algo simula ser outro algo.

Mas, no contexto teórico deste trabalho, o *fake* nas chanchadas não está limitado às paródias de filmes estrangeiros, como é o caso explícito de *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou Correr*, ambos de 1954. Tampouco, o *fake* é aqui visto como aleatório e, além disso, nada tem a ver com o chamado “mau gosto”.

A meu ver, o *fake* é determinado e determinante em sua missão de dar forma aos imaginários esportivos, pois que são, repetidamente, acionados e repercutem nos filmes do gênero. Nas chanchadas, o que é *fake* foi criado para ser verossímil, dentro das expectativas de uma identidade imaginária que une os elementos em jogo no campo cinematográfico.

Por outro lado, como fator atuante, o *fake* trabalha pelo esbatimento das fronteiras entre as formas organizadoras das chanchadas, conferindo a esse tipo de filmes uma inteligibilidade histórica que põe em funcionamento mecanismos de intercâmbio e cruzamento entre diversas estruturas narrativas e modos de ser e de ver.

Tomando-se como modelo o filme *Aviso aos Navegantes* (1950), verifica-se que, nele, permanece a matriz de troca-troca e enganos que caracteriza as chanchadas, matriz essa lançada por Alinor Azevedo em *Carnaval no Fogo*, quando a cigareira do bandido, o “Anjo” (José Lewgoy), ao ser perdida, encontrada e usada pelo mocinho (Anselmo Duarte), deslança um equívoco que provoca vários outros equívocos, em cascata.

A presença dessa matriz, em *Aviso aos Navegantes*, aparece na troca de passaportes, o que permite que essa chanchada siga na trilha aberta por *Carnaval no Fogo*. Inclusive, *Carnaval no Fogo* se faz à sombra de um gênero a que o público brasileiro da época estava adaptado: o filme de *gangsters* norte-americano. Em *Aviso aos Navegantes* o *gangsterismo* assume a feição da espionagem internacional.

Curiosamente, o filme norte-americano de *gangsters* é um importante veículo de realização do cinema sonoro nos Estados Unidos, pelo uso abusivo da captação dos ruídos urbanos em uma pista sonora: o fundo musical do jazz e dos clubes noturnos, o diálogo seco e violento dos *gangsters* envolvidos na trama, o ruídos das pistolas e das metralhadoras, o som das sirenes dos carros de polícia, o barulho dos motores e dos pneus a chiarem no asfalto pelas madrugadas.

Nas chanchadas brasileiras, a precariedade tecnológica e a armação narrativa impedem esse tipo de exploração sonora comum no mundo urbano do gênero norte-americano. O que se faz notar é a trilha sonora composta tanto por músicas carnavalescas, quanto por peças clássicas carnavalizadas. Essa estrutura de intercalação de números musicais, canto e dança é a duplicação de outro gênero fílmico norte-americano, o musical, em sua trajetória do princípio do sonoro até meados da década de 1940⁵. Por si só, esse fato resume o esbatimento de gêneros operado pela simulação *fake*.

Mas, a real variação existente entre *Carnaval no Fogo* e *Aviso aos Navegantes* se dá que este último toma, em segunda mão, o modelo dos filmes de transatlântico que entram na moda na segunda metade dos anos 40, tais como *Cante-me teus amores* (*Sing your way home*, 1945); *Transatlântico de luxo* (*Luxury liner*, 1948); *Romance em alto mar* (*Romance on the high seas*, 1948), entre outros.

Só que, no filme brasileiro, os transatlânticos de luxo das comédias norte-americanas se transmudam em um transatlântico que parte de Buenos Aires, pelo rio da Prata, carregando Eliana e Anselmo Duarte, o típico par de enamorados das chanchadas, e se põe em rota de uma viagem que termina no carnaval carioca⁶.

Não faltando, em cena, a clássica trama dos filmes românticos, em que um príncipe falso (príncipe Suave Leão, vivido por Ivon Curi) cobiça a loira, ingênua e cantante mocinha (Cléia/Eliana) e faz-lhe declarações em francês macarrônico, enquanto ela está apaixonada pelo galante imediato do navio (Anselmo Duarte).

A figura emblemática do *gangster*, que era explícita em *Carnaval no Fogo*, se transmuda em um mágico que é bandido e espião (José Lewgoy, na pele do professor Scaramouche). A dupla Oscarito e Grande Otelo, que se forma desde o filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944), volta a atuar em seu papel de apoio humorístico ao avanço da narrativa. Oscarito como Frederico, um clandestino que encontra proteção na mocinha Eliana e Grande Otelo como Azulão, o empregado que também ajuda Frederico.

Entre uma cena burlesca e outra, aparece um número musical, como é comum nas chanchadas: Oscarito dançando e cantando, ora se fazendo de bebê chorão, ora se dizendo um toureiro avacalhado de Cascadura; Adelaide Chiozzo em dueto com Eliana a cantar *Beijinho doce*, ao som do acordeão;

Eliana atacando de baião com um bumbo nordestino; Emilinha Borba de capa e sombrinha a voar pelo palco do navio entre coristas cantando o sucesso do carnaval daquele ano, *Tomara que chova* etc.

Todo esse lado musical carnavalesco e popular comum vem temperado por uma apoteótica versão orquestrada do *Concerto n. 1*, de Tchaikovsky, dedilhado por Bené Nunes ao piano, em um cenário que não deixa dúvidas quanto ao essencial papel de uma estética do falso na cenografia das chanchadas brasileiras.

A inclusão desse clássico, entre os números musicais de marchinhas de carnaval, sambas e baião reitera, a bordo do filme *Aviso aos Navegantes*, todo um aparato *fake* daquilo que o espectador comum poderia julgar que fosse parte de uma vida de luxo *al mare*: música erudita, roupas de gala, bebidas caras, luxo e lazer. Uma vida que, embora nunca vivida pela maioria do público que lotava as salas para assistir às chanchadas, tinha já sido vista e revista nas telas, pois uma chanchada é produzida e se dá a conhecer não apenas pela repetição estrutural do gênero, mas também por uma espécie de afundamento no já aparentemente visto, no já pretensamente intuído, no já pseudamente conhecido.

Assim, o *fake* acomodou-se ao imaginário comum da produção das chanchadas no Brasil, dentro do alcance daquele pacto entre o sistema produtivo e distributivo da Atlântida e a comunidade dos espectadores comuns brasileiros, criaturas “imaginadas”⁷, em sua experiência, em sua temporalidade e em sua historicidade cinematográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AZEVEDO, Alinor. *Depoimento ao Museu da Imagem e do Som* (gravado em fita). Rio de Janeiro, 05.08.1969.

CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

GRILLO, João Mário. *A ordem no cinema*. Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

SCHEFER, Jean-Louis. *L'Homme ordinaire du cinema*. Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.

SERGIO AUGUSTO. *Este mundo é um pandeiro; a chanchada de Getúlio*

lio a JK. São Paulo, Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.

VIEIRA, João Luiz. "A chanchada e o cinema carioca" (1930-1955)". Em RAMOS, Fernão (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

NOTAS

* Este trabalho contém reflexões sobre assuntos desenvolvidos na minha pesquisa "Fotogramas do Brasil", financiada pela Vice-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Paulista.

1. Antonio Moniz Viana começou a escrever em 1946 para o jornal *Correio da Manhã* e, durante todo o período em que exerceu a função de crítico de cinema, jamais concedeu qualquer crédito às chanchadas.

2. Luiz Severiano Ribeiro se interessou pela Atlântida após o estrondoso sucesso da chanchada *Este mundo é um pandeiro* (1947), de Hélio Soveral, dirigido por Watson Macedo, que conseguiu atrair um público imenso, em todo o país.

3. Alinor Azevedo, roteirista da chanchada *Carnaval no Fogo* (1949) que legitimou o gênero, foi também o autor do Manifesto de Fundação da Atlântida que, em seu projeto ambicioso, anunciava que iria prestar indiscutíveis serviços à grandeza nacional.

4. Alguns anos depois, o movimento tropicalista retoma esses mesmos fragmentos que o senso comum e a mídia elegeram como sendo a composição identificatória do país.

5. Em termos de valores formais, o filme musical norte-americano pode ser pensado em uma trajetória que vai do *backstage musical*, que é dominante até meados da década de 30, e do *integrated dance musical* que domina a produção das décadas de 40 e 50. Como exemplo do primeiro tipo, estão os filmes de Busby Berkeley, com sua apresentação de coreografias musicais, em torno das quais se constitui a trama narrativa; como exemplo do segundo, estão os filmes de dança representativa dos fatos que se desenrolam no relato, tais como alguns realizados por Vicente Minnelli. A esse respeito, ver GRILLO, M. *A ordem no cinema*. Lisboa, Relógio d'Água, 1997, p.186-9.

6. Em *Aviso aos Navegantes* pode estar uma homenagem ao filme *La Muchachada de a bordo*, película realizada quatorze anos antes, pelo chanchadeiro portenho Manoel Romero.

7. Segundo Schefer, essa característica de homem imaginado, homem ordinário e comum, se opõe ao homem imaginário, o qual estaria representado pelo espectador esclarecido e conscientemente motivado. Ver Schefer, J.-F. *L'Homme ordinaire du cinema*. Paris, Cahiers du Cinema/Gallimard, 1980.

A VEREDA FAKE DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

GELSON SANTANA – C. UN. SÃO CAMILO-ES

EROSTATUS: Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Escorel, Roberto Santos e Roberto Palmari dirigem episódios de filmes inspirados nos contos eróticos do *concurstatus*. Joaquim, que agora é pai de um garoto, me disse que filmaria a história dum cara que come uma melancia (*Glauber Rocha, revista Status, nº 32, março de 1977*).

Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), em seus filmes, parece pensar a cultura brasileira criando uma espécie de distância a que estou denominando distanciamento *fake*. Dessa forma, ele figuraria, cinematograficamente, um constante estado *fake* de nossa cultura.

Considerar o *fake* na obra do cineasta resulta em acolher, nela, uma práxis que permite ver a cultura a partir de suas tensões internas e, ao mesmo tempo, permite entrever a dubiedade *fake* na forma que ele usa para representá-la. De fato, Joaquim Pedro parece ver a cultura brasileira de antes dos colonizadores chegarem, juntamente com aquela cultura que os colonizadores trouxeram consigo, ou seja, ele *vê* a cultura que não é nem dos colonizadores nem dos nativos, mas sim a que se configurou do conflito, da conjunção, da disjunção e/ou do acordo entre os vários imaginários envolvidos no acontecimento.

Só mesmo um olhar *fake* dá conta da hibridez dessa condição cultural. Pois, somos falsamente europeus, falsamente não-europeus e falsamente nativos. Nossa existência advém de uma metafísica¹ *fake*. Esta metafísica toma conta das mentes e dos corpos dos assim chamados brasileiros. Desse modo,

qualquer manifestação “legitimamente européia” resulta *fake*, no Brasil. Exemplo disso é o uso que Joaquim Manuel de Macedo faz da ilha de Paquetá, em *A moreninha* (1844) e, também, a adaptação de *A Moreninha* (1975), feita por Marcos Rey para a televisão, para o horário das 18 horas da TV Globo.

O *fake*, aplicado aos filmes de Joaquim Pedro, decorre sempre de um efeito em segundo grau que, ao modo de ser brasileiro, tem como resolução um estado como que “fora do lugar”. Isso figura todo um processo de *selvageria simbólica*. E foi esse processo que o Tropicalismo veio pôr a nu, aos olhos do cineasta. Nossa civilidade se faz a partir de um estado paradoxal de contradição: essa *selvageria simbólica*.

Por razão dessa *selvageria*, o *fake* toma conta de nossos atos e fatos comuns e ele aparece sempre embalado em uma certa “seriedade”, com ares de cultura européia. Tudo se passa como um modo imaginário de nosso pertencimento à tradição da cultura ocidental.

Assim, fazemos da falta de tradição um modo de pertencermos à tradição, já que o *fake* oculta ou, em outros casos, expõe a *precariedade* de ser. Considerado em filmes de Joaquim Pedro, o modo *fake* espelhará essa contradição mascarada em nossa cultura, pois o cineasta parece estar sempre em busca de deixar ver as diversas facetas que agem simultaneamente em nosso cotidiano.

Dessa maneira, de seus filmes, decorre uma experiência que faz com que se julgue que o *fake* é o instrumento perfeito capaz de juntar atualidade com inatualidade e, desse modo, combinar as contradições brasileiras. Mas esta combinação espelha sempre o *precário* e, de um ponto de vista tropicalista, expõe o *kitsch* como essência da contradição. O *kitsch* transmuda em *precário* o imaginário europeu, a tradição colonizadora. Por isso, nosso “ser brasileiro” é essencialmente *precário* e nosso imaginário é resultado dessa ação permanente do *precário*.

O Tropicalismo forneceu a Joaquim Pedro a chave para refletir, em seus filmes, sobre os modos de ser do Brasil que o Modernismo de 22 construiu. Por essa razão, o *fake*, tão presente na obra dos tropicalistas, torna-se uma categoria que possibilita uma vertente de entendimento para a sua realização cinematográfica.

Em seus filmes, o imaginário tropical é retomado a partir de uma visão européia. Isso produz um efeito em segundo grau: vemo-nos pelos olhos dos que nos vêem. Uma espécie de encantamento *fake*.

Como poucos realizadores, Joaquim Pedro faz uso desse encantamen-

to *fake* que pode ser examinado em “Vereda tropical”, episódio do filme *Contos eróticos* (1977)².

“Vereda tropical” pertence ao gênero da pornochanchada. Mas, ao mesmo tempo, parodia uma pornochanchada, na medida em que reflete a substância que agencia esse gênero, ao encenar uma pornochanchada no modo *fake*. Nesse ato reflexo, “Vereda Tropical” se legitima como pornochanchada, através de seu efeito *fake*.

Um gênero funciona a partir da emergência em primeiro grau de um tema. Um tema emerge em *loop*, numa constante. Na pornochanchada, o sexo é um tema emergente, melhor, é o principal tema emergente. É uma linha de força que sublima todas as outras linhas. Uma linha de força é alimentada quando os atos narrativos tendem a convergir para ela. Dessa forma, um gênero é uma composição de linhas de força, com uma linha emergente que atrai e faz convergir para ela os atos narrativos.

O conceito mesmo de erótico — que na Chanchada é interno, ou seja, está na situação criada e condimentada com o humor, o qual vem em primeiro plano — na pornochanchada extrapola da situação para a imagem em si. Na pornochanchada, esse erótico espalha-se, lentamente, pela imagem até desaparecer nos filmes explicitamente pornôs.

Em “Vereda tropical”, Joaquim Pedro trabalha com dois registros genéricos: o da chanchada e o da pornochanchada. Essa duplicidade acontece na figuração do erótico, ou seja, daquilo que Roberto da Matta chama de *sacanagem*: “A *sacanagem* é o modo que inventamos para ligar ou relacionar [a] sexualidade da casa com a da rua. (...) A *sacanagem* é a categoria social que faz uma síntese entre sexo como dever e sexo como perdição”³.

A ambigüidade da câmera de Joaquim Pedro é tentar se colocar em cima do fio que liga o particular e o público na *sacanagem*.

Mas, não seria inapropriado pensar que a *sacanagem* é uma consequência, em Joaquim Pedro, daquilo que Gilberto Freyre chama “do clima; do ar mole, grosso, morno, que cedo nos parece predispor aos chamegos do amor e ao mesmo tempo nos afastar de todo esforço persistente”⁴.

Em *Sobrados e mocambos* – 2, Gilberto Freyre parece opor o ar grosso, mole e morno dos trópicos, ao ar do clima norte-americano, frio, seco, na medida em que os atributos do clima norte-americano são masculinos. Por isso, “os predicados atribuídos ao clima brasileiro são femininos”⁵.

Dessa forma, podemos tomar o conceito de *sacanagem* de Da Matta,

acima citado, como produto de uma tropicalidade quente, calorosa. Neste caso, seria esse caráter feminino, que Freyre aventa, que transformaria a cultura brasileira numa forma inferior e, portanto, sujeita ao olhar *fake*.

Visto deste prisma, o *fake* em “Vereda Tropical” é resultado de um jogo dialético que afirma e nega uma realidade no cinema brasileiro: ser inferior, pela própria natureza inferior da cultura brasileira. Porque as três categorias que compõem a cultura brasileira — o falsamente europeu, o falsamente não-europeu e o falsamente nativo — hesitariam entre o conflito e a harmonia, e o resultado desta hesitação torna feminino o imaginário brasileiro. E o *fake*, na obra de Joaquim Pedro, expressaria bem essa riqueza-pobreza de nossa cultura como base da expressão nacional.

Aos olhos de Joaquim Pedro, o cinema brasileiro é filho de um imaginário centrado em contradições que efetivam os modos brasileiros de ser. Por isso, o cinema brasileiro é filho de uma realidade cultural *contraditória*, ao se basear nas figurações de segundo grau que cimentam a cultura nacional: essa realidade estranha, a qual se faz a partir de um olhar de fora para dentro, externo-interno, estaria na raiz do imaginário nacional.

Examinando como Joaquim Pedro configura nas formas fílmicas toda essa conceituação, observamos que, em “Vereda tropical”, o realizador faz a câmera espiar o personagem de Cláudio Cavalcante⁶, como se o flagrasse. A câmera se antecipa, chega sempre um pouco antes e espera entrar em cena o(s) personagem(ns), e passa a acompanhar os seus passos. A primeira cena começa numa “vereda” e uma *zoom* nos aproxima do personagem, fechando principalmente na melancia que está na garupa da bicicleta. A última cena termina em *zoom*, afastando-nos e abrindo a cena, enquanto Carlos Galhardo canta com suas nereidas⁷.

Logo no princípio, a câmera parece querer chamar a atenção para si através do bolero “Vereda tropical” (do compositor mexicano Gonzalo Curriel [1904-1958]), cantado por Carlos Galhardo. Em três momentos distintos a música, como se quisesse chamar a atenção dos personagens e/ou do espectador⁸, se instala em fragmentos: em primeiro plano de maneira bem alta — logo no início do filme, um momento depois no banheiro, quando o personagem toma banho com a melancia, e por último quando este tem a primeira relação com uma melancia que resulta em uma ejaculação precoce. Até que depois da terceira tentativa de chamar atenção do personagem e de sua melancia, ela silencia e deixa seguir por si os acontecimentos.

Na verdade, a câmera é um espectador, uma testemunha que flagra o que acontece nas cenas. Seu grito, exigindo atenção, é a voz de Carlos Galhardo cantando fragmentos de “Vereda Tropical”. O flagrante da câmera é evidentemente um comentário irônico sobre a fissura do personagem.

Mas, a câmera como terceiro personagem acaba por desembocar no personagem de Cristina Aché. Ela parece gozar de uma intimidade testemunhal, como aquela que a câmera representou no início do filme. Neste momento acontece o que vou caracterizar como um *flash-back*, que conceitua a relação antropofágica do personagem, um professor, com uma melancia. A melancia é tratada no universo doméstico, vemos a ejaculação precoce do personagem, mas em *flash-back* ele narra sua orgia antropofágica com a melancia, este é um momento público, talvez imaginário.

Encostado a uma parede, onde se vê um coqueiro pintado, está Carlos Galhardo esperando pacientemente pela câmera. Ele canta diretamente para a câmera e a conduz, e, dessa forma, conduz os espectadores pelo cenário até as nereidas e se instala entre elas e abre os braços como se dissesse: este é o meu mundo. Nesse momento, a câmera se afasta numa ligeira *zoom*. Importante observar que para o cantor se instalar entre as nereidas, teve de expulsar uma delas do aglomerado. A nereida expulsa aparece solitária, sentada na areia.

Por fim, a dubiedade, que vai do caráter pseudamente “brasileiro” à evidência de uma brincadeira com algumas formas culturais de nossa identidade, se evidencia na fala do professor, personagem vivido por Cláudio Cavalcante.

Essa fala parece ser o resultado do modo como Gilberto Freyre define o mulato: “A denguiça do mulato é ceito que vai às vezes ao extremo da molice (...). Socialmente incompleto, o mulato procura completar-se por esse esforço doce, oleoso, um tanto feminino”.

Desse modo, a fala, que oscila constantemente entre a marca deixada pela figura do ator, já bem conhecido por seus papéis centrados no masculino, e uma feminilidade hesitante, concentra toda a figuração *fake* que o filme de Joaquim Pedro, culturalmente, nos faz enxergar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – a revolução intimista*. Rio

de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.

BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira – o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos – 2: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

_____. *Casa grande & senzala – a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

MATTA, Roberto da. “Para uma teoria da sacanagem: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro”. In: MARINHO, Joaquim. *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, pp. 22-39.

NOTAS

1. Uma metafísica da conjunção para uns ou da disjunção para outros. Neste caso, a cultura brasileira se faria da tensão entre o mito da mistura e o mito do regime em camadas das diversas contribuições que na verdade se sobreporiam. Uso o termo *metafísica*, em Joaquim Pedro, para estabelecer que a reflexão dele ia além da simples práxis política, e por isso fincava pé em uma crítica das mentalidades.
2. Ficha técnica: *Contos eróticos*. Produção executiva: Sady Scalante, Chick Fowle, Paulo Dantas, Paulo Parente. Produção: César Mémolo Jr. Episódio “Vereda Tropical”. Conto de Pedro Maia Soares. Adaptação, diálogos e direção: Joaquim Pedro de Andrade. Fotografia: Kimihiko Kato. Montagem: Eduardo Escorel. Música: “As três virgens”, composição de Marconi Campos (tema de Albertina); músicas de Lamartine Babo, arranjos ao piano: Décio Casper; “Vereda tropical”, de Gonzalo Curiel. Cenografia: Pedro Nanni. Figurinos: Lídia Mendonça. Com: Cláudio Cavalcante, Cristina Ache, Carlos Galhardo. Participação: Xandó Batista, Dirce Militello, Garrafinha, Lourdes Leal, Beatriz de O. Fausa, Mirtes Mesquita, Paulo A. Costa.
3. MATTA, Roberto da. “Para uma teoria da sacanagem: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro”. In: MARINHO, Joaquim. *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1983, p. 27.
4. FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos – 2: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 320.
5. BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira – o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro, Garamond, 2001, p. 43.
6. Joaquim Pedro usa dois ícones, um ator de novelas, Cláudio Cavalcante, no auge de sua fama como tal, e um lugar, a ilha de Paquetá. Carlos Galhardo funciona como o espelhamento sintético entre estes dois ícones e, ao mesmo tempo, a expressão *fake* do romantismo que a ilha espelhariá. Renato Pucci, em debate por ocasião do VII Encontro Anual da Socine (Salvador/BA, novembro de 2003), observou que Cláudio Cavalcante — que, entre 1967 e 1977, já havia feito 15 novelas — à época do filme, era a tradução acabada do que se entendia então por *galã*.
7. Nereida: verme marinho que vive no lodo ou nos rochedos das costas marítimas da Europa ocidental (*zoologia*); divindade mitológica do mar (*poética*).
8. Seria talvez a voz da consciência do cineasta ou do personagem?
9. Para Gilberto Freyre (*op. cit.*, p. 647), no Brasil, as culturas inferiores adquirem certos predicados do feminino.

O *FAKE* NO PÓS-MODERNISMO BRASILEIRO:
CARLOTA JOAQUINA
E SUA TRANSPOSIÇÃO PARA A TV

RENATO LUIZ PUCCI JR. – UNTUPR

Ao longo de pelo menos seis décadas do século XX, a arte moderna e a crítica que a apoiava viram-se diante de um inimigo que em outros tempos parecia invencível: o ilusionismo ou naturalismo, isto é, a mimese em relação ao que o senso comum supõe ser o mundo real. Em 1949, por exemplo, o crítico Clement Greenberg, em defesa da arte abstrata, bradava que a ilusão é um embuste¹. Um de seus argumentos era a analogia com a ciência do século XX, que se batia contra a mentira, encarnada na arte pela enganosa reprodução do mundo real². Desenvolveu-se uma longa tradição nesse sentido, apenas exacerbada quando se tratava de apontar o ilusionismo nos meios de comunicação de massa, a começar do cinema.

O final do século XX assistiu ao surgimento de uma situação paradoxal. Nunca estiveram tão acessíveis os recursos técnicos para a reprodução mimética do real: computação gráfica, câmeras fotográficas e de vídeo, agora digitais e com alta definição de imagem. Por isso fala-se em hipertrofia do cânone ilusionista oriundo do século XV³ e em era do simulacro⁴: tão mergulhados estaríamos em perfeitas reproduções do real, que este já poderia ser considerado abolido. Essas concepções são bem conhecidas. O que talvez não o seja é a combinação de, por um lado, tantos recursos miméticos disponíveis com, de outro, uma indisfarçável insatisfação com esses recursos, não só da parte dos críticos e artistas mais *progressistas* como também de parcela considerável do público. O naturalismo, a besta negra do modernismo, está em crise, apesar das aparências.

Hoje é possível encontrar reproduções de Picasso ou Kandinsky mesmo nas salas de espera de consultórios dentários pequeno-burgueses, pois

já há algum tempo aquelas obras não mais assustam a clientela. Não é esse, todavia, o epicentro da crise. Refiro-me antes à existência de uma linha de criação em que o naturalismo oscila incessantemente, combinando elementos da cultura de massa com a metalinguagem própria do modernismo. Essa linha remonta à Pop Art e à arquitetura dos anos sessenta; no cinema tornou-se relevante a partir do início da década de oitenta. Falo do pós-modernismo, mas não na acepção de Jameson e outros que viram nele tão-somente pastiche, nostalgia ou simulacro perfeito. O que se segue tem por base os trabalhos de Linda Hutcheon e Andreas Huyssen.

Considero o *fake* a ostentação do falso, intencionalmente, haja vista seu componente de ironia, figura que por definição supõe a intenção de quem a pratica. Recordo que o *fake* não é criação do pós-modernismo. Para não ir muito longe, o filme *A Imperatriz Galante/The Scarlet Empress* (Josef von Sternberg, 1934), filmado em Hollywood, possui um evidente caráter *fake*. Escolhi citar esse filme porque suspeito de uma relação com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati. Também nele a mão da princesa europeia, interpretada por Marlene Dietrich, é concedida a um príncipe poltrão e meio debilóide, no caso um russo. A viagem dela ao país estrangeiro se processa de forma muito semelhante à da pequena Carlota: numa carruagem sem escolta, por territórios vastos e desertos. A corte russa é caracterizada da forma mais rebuscada e exagerada possível, ressaltando-se a decoração assustadora e o meio um tanto bárbaro e triste, as pessoas dadas à comilança, tudo como se vê na corte portuguesa do outro filme. Também a princesa encontra o seu amante e precisa assumir posturas masculinizadas para sobreviver àquele meio. Assim, aparece em uniforme militar, como Carlota Joaquina, tudo numa ambientação inverossímil. Ocorre, porém, que em von Sternberg o sentido do *fake* não se confunde com o do filme nacional: tratava-se de apresentar um ambiente exótico sob a perspectiva ironicamente lúdica, o que leva *A Imperatriz Galante* ao supra-sumo do *Camp*. Em *Carlota Joaquina*, há muito além disso.

No filme de Carla Camurati, o *fake* é onipresente. Em termos visuais, está:

- 1) na configuração dos palácios e nos eventos que neles se passam;
- 2) na pintura da Infanta Margarida, supostamente de autoria de Velázquez, mas de fato uma caricatura de suas várias representações da Infanta, com careta feiosa e o vestido mais ou menos pintado à maneira de um quadro de Velázquez que está no Kunsthistoriches

Museum, em Viena;

- 3) na Bahia, primeira parada da corte, pelo esdrúxulo assédio dos *nativos*;
- 4) na paisagem do Rio de Janeiro e no inconcebível alarido carnavalesco quando da chegada da família real;
- 5) na súbita aparição de animais selvagens (onça, jacaré, quati) em pleno Rio de Janeiro, tudo claramente imagens de *stock-shots*, sem que se disfarce a heterogeneidade em relação às imagens que vinham compondo a narrativa;
- 6) no fundo do mar em que Carlota joga os sapatos;
- 7) nas dezenas de velas acesas que iluminam o suicídio de Carlota etc.

Quanto ao aspecto sonoro:

- 1) no estereotipado berimbau, durante a passagem pela Bahia;
- 2) no canto dos pássaros, exageradamente alto, quando se encontram Carlota e o amante Fernando Leão;
- 3) na música “Tico-Tico no Fubá”, então ouvida;
- 4) nos sons de tourada, quando Carlota fica nervosa.

Não é convincente a hipótese de naturalização da narrativa, como se tudo se devesse à imaginação de Yolanda, a menina escocesa, que, por não conhecer a realidade do Brasil do século XIX, recriaria tudo à sua maneira. Isso é o que pode parecer à primeira vista, mas então como se explicaria a música “Tico-Tico no Fubá” e tantos outros detalhes audiovisuais, altamente improváveis no repertório de uma garota escocesa contemporânea? Mais plausível é entender a história de Carlota como uma pseudodiegese, em que instâncias narrativas superiores e extradiegticos realizam intrusões sob o alibi de que é a imaginação da personagem que as produz⁵. Recurso tão comum quanto discreto no cinema clássico, aqui produz o *fake* em virtude da mescla com os mencionados elementos antinaturalistas.

Tantos elementos *fake* geram uma ironia cujo sentido é desnaturalizar a representação, na verdade uma paródia de filmes históricos que veiculam discursos oficiais, como *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972). *Carlota Joaquina* está mais próximo dos romances de Salman Rushdie, construindo-se como o que Linda Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”: a história reescrita segundo o ponto de vista contemporâneo, como em *Midnight's Children* (*Os Filhos da Meia-Noite*) em que seu

fictício protagonista desencadeia o conflito entre Índia e Paquistão, de 1965, e muitos outros acontecimentos históricos.

Qualquer que seja a obra, o *fake* surge sempre carregado de ironia, melhor dizendo, o *fake* é o elemento operador da ironia, é uma marca a indicar um sentido irônico. Gombrich, em *Arte e Ilusão*, já escrevia que ao ilusionismo nunca foi imprescindível o recurso a minúcias microscópicas na representação, e acrescentava que ele pode ser quebrado através de simples mensagens contraditórias⁶. Eis a ironia do *fake*: as incongruências circunstanciais, textuais ou intertextuais indicam que não é a veracidade ou a autenticidade o objetivo a ser alcançado; no caso de *Carlota Joaquina*, indicam que a intenção não era construir uma reprodução impecável do que se supõe tenha sido o passado.

Mas qual é então esse objetivo?

Entendo a ironia não segundo sua definição do senso comum, isto é, a de que é o contrário do que está dito, o que lhe daria um sentido unívoco. Entendo que a ironia *acontece* no espaço entre o dito e o não-dito⁷. Isso significa que é múltiplo o sentido de qualquer ironia, que significará diferentes coisas para diferentes intérpretes, dependendo não da competência destes, mas da comunidade discursiva a que pertencem. Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*, enumera dez funções da ironia, entre elas a função lúdica, a distanciadora e a atacante⁸. Em relação a cada uma, a autora mostra que a operação irônica pode ser encarada de diferentes formas, positivas ou negativas, segundo o ponto de vista adotado. A ironia lúdica, por exemplo, pode ser vista como jocosa ou banalizante; a ironia atacante, eminente nas paródias modernistas, pode ser encarada como satírica ou destrutiva. Daí as diferentes leituras que sempre se fizeram de ironias que para alguns poderiam parecer de sentido óbvio. Sem contar que, por absoluto desconhecimento dos parâmetros de certas comunidades discursivas, alguns intérpretes sempre podem ignorar a ironia e realizar leituras literais.

Essas considerações são necessárias para entender a polêmica em torno de *Carlota Joaquina*. Apesar do *fake* generalizado, ou por causa dele mesmo, surgiram denúncias de falseamento da história. Espanta constatar que historiadores tenham escrito contra os “erros” do filme, por exemplo, o

caso amoroso entre Carlota e o negro Fernando Leão, totalmente impossível no dizer de pelo menos um deles⁹. Atribuir “erro” e não ironia a ocorrências como essa, temperadas por músicas anacrônicas na trilha sonora e pela acintosa intertextualidade com a pornochanchada, sugere que os acadêmicos realizaram uma leitura literal. Parece-me claro, porém, que *Carlota Joaquina* realiza uma simultânea inscrição e subversão das convenções de filmes históricos, com marcadores de ironia, em especial o *fake*, que descaracterizam a veracidade da narração. Se assim for, como entender que historiadores sugeriram ter havido no filme um atentado contra a História no momento em que seu narrador diz que chineses e escoceses estavam presentes na chegada da família real ao Rio de Janeiro?¹⁰ Não cabe aqui dizer se o historiador captou ou não a ironia, ou se ele está preocupado com as almas ingênuas que levariam o filme ao pé da letra. A ironia é um “negócio arriscado”: não há garantia de que o interpretador vá “pegar” o sentido não-literal da maneira que foi intencionada¹¹. Mesmo com a profusão de elementos *fake* a retirar a autenticidade do discurso, ainda há os que, se pudessem, pediriam a cabeça de Carla Camurati da mesma forma que outros pediram a de Salman Rushdie.

Então por que utilizar o *fake*?

Defina-se bem que não se trata apenas de humor, de risos gratuitos, mas de inserir uma aresta avaliadora, característica básica da ironia. Entenda-se que a ironia tem por alvo as representações tradicionais dos colonizadores e dos brasileiros a eles submissos, não só do passado. Em outras palavras, a metaficção historiográfica é crítica também na relação irônica com o presente¹². O contexto circunstancial de *Carlota Joaquina*, ou seja, meados dos anos noventa, é que define a possibilidade de leitura atualizada do filme.

Realizo agora um desvio para o universo da televisão, mais especificamente para *O Quinto dos Infernos*, minissérie da Globo, dirigida por Wolf Maya e Alexandre Avancini (2002), com elementos em comum com o filme de Carla Camurati, a começar pelo idêntico fundo histórico, com vários personagens reaparecendo, em especial a própria Carlota. Mencionem-se os anacronismos na trilha sonora, o caráter lúdico, a representação do nascimento da nação e os protestos de historiadores e da família real portu-

guesa, mais uma vez incomodada pela maneira como seus antepassados foram pintados.

Parece-me que tanto barulho oculta diferenças significativas. A minissérie é bem menos alinhada a tendências contemporâneas do que *Carlota Joaquina*. Há *fake*, no entanto ele se encontra muito menos ou nada na representação visual e no processo narrativo. Está em elementos esparsos, como o anacrônico equipamento de musculação de D. Pedro, as imagens dos portos de Lisboa e Rio de Janeiro, as súbitas aparições de Carlota como uma bruxa de Walt Disney – pouco em vista da enorme extensão da minissérie (48 capítulos). Nesse sentido, é interessante comparar as respectivas versões da seqüência em que Carlota deixa o Brasil. Em ambas, ela profere o desejo de não levar nem o pó desta terra e joga os sapatos pela amurada do navio. Na minissérie, o trecho é representado num cenário que faz as vezes de porto, com Carlota a imprecisar contra os brasileiros, alguns dos quais estão no cais para assistir à partida da *princesa*. Quando ela atira os sapatos, as pessoas iniciam uma sonora vaia, em repúdio à antipática atitude. Na versão cinematográfica, Carlota joga os sapatos do convés do navio, Pão-de-Açúcar ao fundo, não sem antes vociferar contra o país que a acolhera. É quando se sucede a mais ostensiva presença do *fake* em todo o filme, com os sapatos de Carlota caindo numa água límpida, com peixinhos coloridos e apetrechos inconfundíveis de um aquário, a simular o fundo do mar. Está claro que a vaia que a população endereçou a Carlota na minissérie corresponde no filme ao *fake* irônico e delicado, mas também crítico, do aquário de Carla Camurati. No último caso, a narração se encarrega de desqualificar a personagem detestável.

O Quinto dos Infernos é, portanto, mais naturalista do que *Carlota Joaquina* e nada possui da sua complexidade narrativa, ou seja, a intermediação dos escoceses, que produz distanciamento em relação à narrativa principal. O *fake*, quando existe, subordina-se ao humor, sem produzir aquela subversão a partir de dentro da mídia. *O Quinto dos Infernos* se assemelha no aspecto narrativo às pornochanchadas, inclusive devido à linguagem mais convencional, e no visual a filmes com fundo histórico, da mesma década de setenta, como *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1976), ainda que com muito menos respeito para com mulheres e negros.

Diga-se de passagem que essa questão de representações sociais é mais um indicativo de o quanto a minissérie se afasta do filme não apenas no

que diz respeito ao *fake*. Em *O Quinto dos Infernos*, o tratamento concedido às mulheres, negros e homossexuais é ignominioso para os dias atuais, fazendo renascer chacotas e representações negativas comuns até há não muito tempo no cinema e na TV brasileira. Essas duas características, ideologia e minimização do *fake*, deixam muito à frente o pós-modernismo de *Carlota Joaquina*. Fazem pensar em certos edifícios nos quais se enxerta uma coluna vermelha no último andar e mantém-se o restante segundo estruturas modernas. É o pós-moderno de fachada.

É pertinente indagar por que a diferença. O meio televisual induziria à acomodação junto ao gosto e à moral do grande público? Provavelmente, mas que não se pense que a TV brasileira esteja imune ao pós-modernismo, desde que haja disposição para inserir princípios paradoxais em sua programação, aliás bem aceitos atualmente ainda que rompem de forma drástica com o naturalismo. Vejam-se, por exemplo, as realizações de Guel Arraes e seu núcleo de produção.

À parte a freqüente incomunicabilidade dos modernistas em relação ao grande público, seu ataque teve efeitos devastadores na credibilidade da representação ilusionista. O pós-modernismo, por sua vez, combina a busca da alta comunicação com o público e recursos sofisticados e carregados de sentidos que vão além do mimetismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres e simulation*. Paris, Galilée, 1981.
- BLACK, David Alan. "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema." *Wide Angle*, 1986, p. 19-26.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília, org. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- _____. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture*

and Postmodernism. Londres, Macmillan Press, 1986.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997.

PUCCI JR., Renato Luiz. "Carlota Joaquina: as Raízes da Nação." *Revista Fronteiras*, nº 8, p. 125-145. Florianópolis, dez. 2000.

RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. Nova York/Londres, Penguin Books, 1991.

VAINFAS, Ronaldo. "Carlota: Caricaturas da História." *In: SOARES Mariza de Carvalho e FERREIRA Jorge, org. A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

WHITE, Hayden. "Teoria Literária e Escrita da História." *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 7, nº 13, 1994, p. 21-48.

NOTAS

1. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília, org. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, p. 68.

2. Cf. Idem, p. 64-65.

3. MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997: 231-233.

4. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres e simulation*. Paris, Galilée, 1981.

5. BLACK, David A. "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema." *Wide Angle*, 1986, p. 22-24.

6. GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986, p. 179-191.

7. HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte, UFMG, 2000, p. 30.

8. Idem, p. 75-88.

9. VAINFAS, Ronaldo. "Carlota: Caricaturas da História." *In: SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge, org. A História vai ao Cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro, Record, 2001, p. 232.

10. VAINFAS, Ronaldo. Op. cit., p. 231.

11. HUTCHEON, Linda. Op. cit., p. 28.

12. HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 65.

(N)AS BORDAS DO CINEMA: O FATOR *FAKE* EM *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*

ROSANA DE LIMA SOARES – ECA-USP

Este texto aborda o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999) como uma retomada *fake* do cinema-verdade e dos documentários. O filme de Marcelo Masagão apresenta um formato singular: ao assisti-lo, não podemos definir se se trata de um “documentário de ficção” ou de uma “ficção documental”. Ou seja, mais do que oscilar entre uma postura mais subjetivista ou mais objetivista, Masagão problematiza a própria dicotomia tradicionalmente estabelecida entre sujeito e objeto, definindo seu longa-metragem como um “filme-memória”.

Sua filmagem em preto e branco, e sua figuração por vezes desbotada, como se algo ali estivesse fora do lugar, invocam esse campo da memória que não distingue mais o que de fato aconteceu, o que imaginamos ter acontecido e o que sonhamos poder acontecer: “Com base na história e na psicanálise, Marcelo Masagão compôs um complexo mosaico de memórias do século XX. Seu recurso à justaposição de imagens e seqüências fragmentadas, ao invés de uma narrativa contínua e linear, capturou o âmago mesmo desse tempo turbulento” (Sevcenko, 1999).

A narrativa deste filme, essencialmente fragmentária, encadeia pedaços da história recente a partir de recortes biográficos documentais e ficcionais de pequenos e grandes personagens que viveram no século XX: “Dentre a massa de personagens anônimos ressaltam alguns rostos e nomes famosos: artistas, cientistas, intelectuais, líderes políticos e espirituais. Eles funcionam como chaves que articulam tendências de ampla configuração em diferentes níveis da experiência social e cultural” (Sevcenko, 1999). Explorando as formas e zonas fronteiriças entre os dois gêneros — docu-

mental e ficcional —, o filme se apresenta como se fosse possível alargar e, ao mesmo tempo, borrar suas margens estabelecidas. Nas palavras do diretor: “Comecei a imaginar como esses detalhes de cada pessoa ali morta poderia conectar-se com os fatos históricos ou tendências comportamentais do século: como estas pessoas e suas pequenas biografias davam consistência carnal, psíquica e social aos fatos históricos que os historiadores, sociólogos ou psicólogos do comportamento discutem em seus livros” (Marcelo Masagão, *site* oficial do filme).

Nas bordas desses formatos é que encontramos a *verdade* do filme e um questionamento das relações propostas pelo cinema, especialmente em documentários tradicionais, entre a narrativa e a realidade — como se fosse possível reproduzi-la ou imitá-la de forma direta. Mais do que questionar essas fronteiras, o filme aponta para sua indissociabilidade: o documentário parece nos dizer “é tudo narrativa”.

Sem locutor nem depoimentos orais dos personagens, os procedimentos técnicos e estéticos presentes no filme operam no sentido de, ao mesmo tempo, estabelecer ligações entre dados históricos (como em um documentário) e explicitar os artifícios utilizados nessa construção (como em uma narrativa), ficcionalizando os fatos ou, em outro sentido, atualizando a ficção. O filme utiliza trechos de filmes antigos, fotos, reportagens de televisão, notícias de jornal e, ao relacioná-las, estabelece uma outra história, às margens dos acontecimentos e, ao mesmo tempo, neles inserida.

Tal hibridismo pode ser notado já em sua produção: 95% das imagens apresentadas no filme são de arquivo. Retiradas de sua fonte original (lembrando que tal origem é, também ela, indireta) funcionam como uma espécie de “testemunho do testemunho” (cf. Gomes, 2000). O testemunho adquire um caráter duplo, ambivalente: “Se acreditamos que esta função testemunhal esteja fortemente relacionada a um dos princípios fundantes de nosso trabalho, qual seja, que a linguagem é constituinte da própria realidade, instituindo-a, podemos afirmar que aí se situa também a fragilidade do testemunho. Fragilidade das mídias (elas também testemunhas de acontecimentos), fragilidade deste relato que pretende ser fiel aos acontecimentos que o precederam” (Soares, 2002: 63).

As imagens, ainda que históricas, são então recompostas e passam a contar uma outra história. História essa que remete a uma *outra cena* e, ainda, a um outro *encenador*: o inconsciente. Ainda que se considere exa-

gero dizer que Freud “inventou” o conceito de inconsciente, não se pode negar que ele deu ao termo um sentido inovador, definindo-o não como oposição ao consciente mas a partir da observação daquilo que “tropeça, do que escapa, cambaleia, falha em todo mundo, quebrando, de uma maneira incompreensível, a continuidade lógica do pensamento e dos comportamentos da vida cotidiana” (Dor, 1996: 264). Pela observação dos lapsos, chistes, atos falhos, sonhos, esquecimentos, sintomas compulsivos que aparecem no discurso — as chamadas “produções (ou formações) do inconsciente” —, Freud funda a psicanálise, atribuindo a certos atos conscientes outras iniciativas latentes não imediatamente identificadas, porque ocultas.

Nas palavras de Lacan, “o inconsciente de Freud não é de modo algum o inconsciente romântico da criação imaginante. Não é o lugar das divindades da noite” (Lacan, 1990: 29). Às noções difundidas de que o inconsciente estaria ligado a uma espécie de “vontade obscura” do humano, primordial e anterior à consciência — algo que o domina em momentos inesperados e o leva a agir *sem consciência*, insanamente, e a cometer atos que jamais faria em *sã consciência*, conscientemente —, “o que Freud opõe é a revelação de que, ao nível do inconsciente, há algo homólogo em todos os pontos ao que se passa no plano do sujeito — isso fala e funciona de modo tão elaborado quanto no estado consciente, que perde assim o que parecia seu privilégio” (Lacan, 1990: 29).

Não é na totalidade, mas nos tropeços, desfalecimentos, rachaduras do discurso que emerge o *sujeito do inconsciente*. “Não se trata, portanto, de reconstituir uma história de harmonia e plenitude para o falante — como se fosse possível resgatar uma totalidade apenas imaginária — mas de reconhecer que o humano o é pela falta, brecha que se inscreve desde sempre como fenda mas também como promessa. Sua entrada no simbólico é, pois, marcada por uma impossibilidade. Dissemos que o inconsciente se manifesta como um efeito de fala, nos cortes — brechas — do sujeito. O sujeito é, assim, dividido, partido, atravessado pelo significante — ao contrário da idéia de um sujeito centrado, completo” (Soares, 2002: 162).

É uma história narrada por este outro encenador (como em um sonho) — ainda que os referentes estejam todos presentes nas legendas, créditos, fotografias, datas — que vemos passar na tela. No filme de Masagão, a exemplo da definição freudiana, é o inconsciente que conecta e articula (na história, no filme, ou seja, no humano) o estado onírico e a vigília. Este

o próprio *fake* em seu limite. Dessa forma, uma outra verdade se apresenta: não mais aquela que se opõe ao *falso*, mas aquela presente na *farsa* da história, de sua teatralização. O *fake* se coloca não como oposição a uma suposta *verdade* dos fatos (que fariam por si), como se fosse possível um acesso direto à realidade; tampouco é circunscrito no campo das representações (reproduzindo a realidade) ou das imitações (copiando a realidade). Ao contrário, o fator *fake* presente no documentário demonstra que nosso acesso aos fatos se dá sempre de forma mediada; nesse sentido, a própria realidade (histórica) seria, também ela, construída por meio dos discursos que a articulam e dos tropeços que atravessam nossos momentos de vigília.

A *verdade* dos fatos passa a ser entrecortada por episódios desconexos temporalmente e espacialmente, estabelecendo uma outra relação: a verdade como *fármakon* (remédio/veneno) para o esquecimento (cf. Derrida, 1997); é dessa oposição verdade/esquecimento que trata a palavra *alethéia* – como no filme de Masagão, ser “verdadeiro” é “não esquecer”. O documentário parece, então, lembrar-nos todo o tempo daquilo que somos, daquilo que um dia seremos, como na frase que dá título ao filme: extraída do pórtico de um cemitério de uma cidade do interior de São Paulo, a inscrição “nós que aqui estamos por vós esperamos” realiza a síntese irônica (por isso desconfortável) entre passado, presente e futuro, embaralhando seus lugares nas imagens que se (des)enrolam diante de nossos olhos.

Como afirma o historiador Nicolau Sevcenko, “a singela fórmula *nós que aqui estamos, por vós esperamos*, gravada no portal do pequeno cemitério de província, é outro dos achados cintilantes deste filme. Por um lado, ela oferece um contraponto tocante às ambições grandiloquentes do século XX e de sua modernidade. Evoca a fragilidade e os estreitos limites da condição humana, os quais têm sido sistematicamente ignorados por poderes e ambições que atravessaram o período impondo demandas e sacrifícios exorbitantes. Por outro lado, apresentada no final do filme, a frase ressoa e opera como um feixe que conecta todos os fragmentos dispersos, transportado-nos para dentro daquele mundo, como mais uma memória que se irá somar a esse painel dramático, ligada a cada detalhe dele por vínculos de solidariedade e compaixão” (Sevcenko, 1999).

O psicanalista Contardo Caligaris, em artigo publicado na *Folha de São Paulo* (09.01.1998), afirma que o cinema é o “catálogo da imaginação oci-

dental”, oferecendo um repertório das tendências e dos modos da imaginação contemporânea, das formas pelas quais gostamos de nos imaginar.

Caligaris afirma que a narrativa é nossa maneira de ser: “Somos o que conseguimos imaginar”. Haveria algo mais *fake* do que esse exercício? Esforçamo-nos, enquanto sujeitos, a encontrar ou inventar (lembramos que ficção quer dizer “fabricação”, e não engodo!) alguma consistência ou sentido para nossas vidas. Após a desordem onírica noturna, recompomo-nos a cada manhã frente ao espelho. “Nossa modesta pessoa”, afirma Caligaris, “é uma obra de ficção: somos todos feitos de personagens — raramente originais, mas freqüentemente emprestados da literatura, da TV e do cinema (...) e essa seria nossa maneira moderna de *ser*, provavelmente a única e tão legítima quanto qualquer outra”.

Os filmes-documentários podem ser, assim, pensados como “museus do imaginário”. Masagão reinventa esse lugar e os coloca como “museus do inconsciente” — as referências à psicanálise são explícitas no filme, não apenas com palavras mas, sobretudo, com imagens (incluindo a própria figura de Freud). Ao fazê-lo, é o “fora do sentido” (cf. Lacan, 1990) — o próprio *fake* — que emerge na tela.

Talvez por isso a música de Win Mertens, em sua função invocante (cf. Didier Weill, 1997), ocupe no filme o lugar do locutor: “Tomei duas decisões importantes ao desenhar meu documentário: não coloquei nenhum dado estatístico e nenhum tipo de locução no documentário. O locutor é um personagem que geralmente ocupa o papel de ator principal na maioria dos documentários. É como se a realidade sempre necessitasse do aval da palavra para ter legitimidade. Cada vez mais considero que a palavra em forma de fala é muito limitada e comunica muito pouco. O locutor parece querer sistematizar o buraco do não compreendido” (Marcelo Masagão, *site* oficial do filme). A sonorização utiliza também efeitos sonoros e silêncios para compor a trilha do filme: “Colocando só música, ruídos e silêncios, procurei não tapar o buraco do desconhecido, do não-dito, do não que talvez seja o sim, ou, quem sabe, o talvez” (Marcelo Masagão, *site* oficial do filme).

As imagens compostas por Masagão em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, por meio da *montagem* engenhosa (foram 2 mil horas de edição¹) que (re)enquadra os acontecimentos narrados — factuais ou ficcionais —, apontam de duas formas para esses “modos de imaginar”; ao mesmo

tempo reconstituem a história do ocidente — e do cinema — de forma fractal/onírica e instauram sua *verdade*, qual seja: a de que um filme como este só se torna viável devido às possibilidades da produção digital (sobre ela trataremos mais adiante).

Como nas imagens digitais descritas por Couchot (1993) — em oposição às imagens analógicas —, os referentes estão ausentes da narrativa fílmica, subvertendo a definição do signo (cf. Saussure, 1970) como “presença na ausência” (função evocativa) e estabelecendo uma “ausência de algo ausente” (função simuladora).

No jogo de simulação das imagens que vemos passar na tela — mas que nunca estiveram de fato ali — é que percebemos o modo de operação do *fake*, a própria farsa *en-cena*. As imagens que nunca estiveram diante da câmera do diretor deste *filme* (ainda que existam “concretamente” em algum lugar outro) materializam-se à nossa frente — e são tão *fake* como a própria história que contam. Em suas condensações, deslocamentos, fusões e transposições as imagens se entrelaçam e apontam, ao mesmo tempo, seus pontos de convergência e distanciamento. Um exemplo é a seqüência em que Fred Astaire dança com uma vassoura, enquanto Garrincha rodopia ao redor da bola. Distantes no tempo, no espaço, na língua, na habilidade, na profissão, nos gestos, na intenção, na biografia, os dois personagens se encontram e dialogam melodicamente como se tivessem sido feitos um para o outro, como se tivessem estado sempre juntos.

A exemplo de outros documentários (como *Edifício Master*, de Eduardo Coutinho, e *Ônibus 174*, de José Padilha), ou filmes ficcionais (como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, e *Carandiru*, de Hector Babenco), o efeito criado por *Nós que aqui estamos por vós esperamos* é de proximidade com o espectador, lançando um olhar subjetivo — mas nem por isso unidirecional ou confessional — à objetividade dos fatos apresentados.

Na oscilação (insolúvel) entre fato e ficção, vemos surgir o fator *fake*; este é determinado por um certo modelo de produção que “leva em conta precariedades técnicas, recursos escassos, resoluções estéticas e suportes socioculturais” (Lyra, 2003). Associado ao humor — sobretudo à ironia, que pressupõe uma postura crítica no lado do produtor e um reconhecimento por parte do espectador (cf. Hutcheon, 2000) —, o *fake* opera por meio de condições de apropriação, falsificação e simulação (todas elas presentes no filme analisado).

Ao organizar o imaginário — e, portanto, as formas sociais, técnicas e culturais — o *fake* propõe um *modo de ser* que, no caso do cinema brasileiro, “aponta para o reconhecimento de nossas precariedades, ilusões, manias” (Lyra, 2003). Nesse sentido, “o *fake* opera como um fator determinante dentro de um certo modelo de produção audiovisual no Brasil” (Lyra, 2003). No caso específico de *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, isso não seria possível sem as especificidades trazidas pela produção digital, que determinam os *modos de filmar* e possibilitam, em princípio, maior acessibilidade às imagens (de arquivo) e menores custos na realização (de filmes).

Sobre essas especificidades, Masagão afirma: “A grande questão que estes e outros sistemas de edição e captação não-linear colocam é uma possibilidade real de se produzir diminuindo muito o custo de produção. (...) Alguns filmes de sucesso como *Festa de Família* (de Thomas Vintenberg, dinamarquês signatário do Dogma 95) já apontam neste sentido. Foi todo feito com uma camerazinha digital destas que os pais filmam seus filhos. Com o aumento de qualidade e a queda do preço, muito cedo filmar em película será exceção à regra. (...) A grande questão que fica independentemente dos meios técnicos que utilizamos é a questão do roteiro, o que dizer e como dizê-lo” (Marcelo Masagão, *site* oficial do filme).

O formato clássico dos filmes-documentários — realizados a partir de histórias factuais, personagens concretos, depoimentos, planos fechados, *closes*, intervenções do diretor (em maior ou menor grau), parece ser potencializado pelos recursos oferecidos pela captação e edição digitais. A facilidade de acesso, os baixos custos, a agilidade do equipamento, a suposta intimidade propiciada pela produção digital encontram os documentários em um momento de proliferação desse gênero no circuito comercial de cinema. Resta-nos perguntar sobre a especificidade dessa técnica (aquilo que apenas ela possibilita) e também os seus artifícios (aquilo que ela nos quer fazer acreditar).

Mas seria este “*fake* digital” *empobrecedor* do cinema? Ao contrário, acreditamos que a *aura* do *cinema-arte* não se desfaz com o *cinema-mídia*. Talvez esteja na produção digital e seus recursos — como vemos no filme analisado — a possibilidade do aparecimento de uma terceira margem: entre o ficcional e o documental. Nessas fronteiras ambíguas — (n)as bordas do cinema — é que gostaríamos de situar o filme de Masagão e sua história (com *h*) *fake*, e — talvez — de boa parte da produção documental

brasileira recente (que tem levado, para surpresa de muitos, milhares de pessoas ao cinema para assistir documentários, numa espécie de retorno e merecido reconhecimento, ainda que muitas vezes tardio). Desde o filme *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, documentários e ficções dividem espaço nas salas de cinema sem que seja preciso estabelecer classificações ou rígidas hierarquias entre eles.

Resta saber aonde mais o *fake* nos levará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CALIGARIS, C. "Cinema é catálogo da imaginação ocidental." *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, 09.01.1998.

COUCHOT, E. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração." In: PARENTE, A. *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro, 34, 1993.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. 2ª ed. São Paulo, Iluminuras, 1997.

DOR, J. *Dicionário enciclopédico de psicanálise. O legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996.

DIDIER-WEILL, A. *Os três tempos da lei: o mandamento siderante, a injunção do supereu e a invocação musical*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

FREUD, S. "A interpretação dos sonhos." In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1974.

GOMES, M. R. *Jornalismo e ciências da linguagem*. São Paulo, Hacker/Edusp, 2000.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte, UFMG, 2000.

LACAN, J. "Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise." *O Seminário. Livro 11*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

LYRA, B. *Aviso aos navegantes: o fake está a bordo*. In: Mesa Temática "O fator *fake* no cinema brasileiro". VII Encontro Anual da Socine. Salvador, 2003.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix, 1970.

SEVCENKO, N. "Nós que aqui estamos por vós esperamos". *Resenha*,

22.12.1999. [<http://www2.uol.com.br/filmememoria/sevcenko>].
SITE OFICIAL DO FILME. *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.
<http://www2.uol.com.br/filmememoria/ficha.htm>.
SOARES, R. L. *Margens da comunicação: discurso e mídias*. São Paulo, ECA-USP, 2002 (tese de doutoramento).
VIDAL, G. *De fato e de ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

NOTAS

1. Em texto reproduzido no *site* oficial do filme, Masagão declara: “Fiz este filme em minha ‘favelinha’. É o nome que dou para o meu dual Pentium 240 MHZ com 126 de RAM, 28 GB de disco e uma placa digitalizadora chamada Perseption. O software utilizado foi o Speed Razor 3.5”.

Violência, caos e deslocamento no cinema contemporâneo

CINEMA E (CULTURA DA) VIOLÊNCIA NOSSA DE CADA DIA

ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM – UFBA/CNPQ

Essa viagem não tem um final feliz – toda a felicidade se encontra na própria jornada (Zygmunt Bauman, 2003).

A violência tem se tornado uma dimensão onipresente da vida contemporânea, em especial no horizonte das grandes cidades. Na circunstância societária brasileira, a violência (urbana) aparece como dado essencial da atualidade, seja porque se configura como um dos maiores dramas nacionais vividos e lembrados pela população, seja porque aparece como tema continuamente agendado pela mídia, em particular pela televisão. Nesta circunstância societária, um conjunto, já relevante, de filmes brasileiros, marcados pelo signo da violência, está sendo conformado: alguns deles, inclusive, com significativo sucesso de público e mesmo de crítica. Ao situar o cinema brasileiro nesse cenário brutal, pretende-se analisar a inscrição social de alguns desses filmes; os modos de representação da violência acionados por eles e as modalidades de dispositivos operados no âmbito de uma ecologia mais global das contemporâneas máquinas de fabricação de bens simbólicos, mediatizados e/ou espetacularizados.

Nos anos recentes são muitos os filmes brasileiros focados na violência (urbana). Por exemplo, para citar apenas alguns: *Quem matou Pixote?* (José Joffily, 1996); *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996); *16060* (Vinicius Mainardi, 1996); *O invasor* (Beto Brandt, 2001); *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2002); *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002); *Uma onda no ar* (Helvécio Ratton, 2002). Além da quantidade de filmes dedicados ao tema, dentre eles estão alguns dos maiores sucessos de público

do “cinema da retomada”: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002 — 3,2 milhões de espectadores) e *Carandiru* (Hector Babenco, 2003 — 4,7 milhões de espectadores). Para além da quantidade de filmes e de seu impacto em termos de público, tem-se mais um dado em a relevância deste cinema da violência urbana para a história do próprio cinema nacional. Luiz Zanin Oricchio, por exemplo, em seu recente livro, considera *Cidade de Deus* um marco, uma fronteira do “cinema da retomada”¹.

De algum modo, olhar a violência inscrita na sociedade nacional significa realizar a tendência, detectada por Lúcia Nagib, de que o “cinema da retomada”², depois de um inicial deslumbre com a globalização, com as falas estrangeiras, tem-se voltado para a realidade brasileira. E hoje nada mais brasileiro que a violência urbana, ainda que ela esteja presente nas grandes cidades em muitas partes do mundo. Mas, em todas as estatísticas referentes ao assunto, o Brasil tem-se destacado, infelizmente. Em 1999, estima-se que tenham ocorrido 520 mil casos de homicídio no mundo, com uma média de 8,8 homicídios por 100 mil habitantes. No Brasil, esta média foi de 26,3 homicídios por cada 100 mil habitantes, o que coloca o país em um vergonhoso segundo lugar em um conjunto de 60 países pesquisados³.

A pretensão de realizar uma análise da representação da violência no cinema brasileiro contemporâneo, perfeitamente acomodada a um trabalho acadêmico a ser apresentado em um congresso científico, não se sustentou diante de visão de um dos filmes mais marcantes e chocantes do momento atual do cinema nacional. Falo de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis). Falo de um soco na barriga, de uma agressão que retira sentido de uma análise da representação da violência nos filmes brasileiros contemporâneos, tal como estava pensada e proposta. Falo de um choque que redefine radical o modo de ver e sentir esta relação. Assim, a violência nossa de cada dia aparece agora como violências muitos desiguais, violências tão distintas, quanto *Amarelo Manga* e os outros filmes plenos de violência (urbana e criminal).

Aproveitando algo do velho projeto

A rigor, *Cidade de Deus*, *Carandiru* e outros filmes têm, sem dúvida,

um lugar social, político e cultural relevante ao colocar em cena e tematizar algo tão caro e hoje imanente à realidade brasileira. Para além do agendamento do tema, tais filmes também ocupam um ethos emblemático ao trazer para a esfera pública, conformada pelo cinema, como personagens os setores populares e suas problemáticas.

Mas esta expressão dos segmentos populares, em especial urbanos, carrega em todos esses filmes uma limitação imanente. A via de acesso a tais setores populares urbanos é a violência. Só pela violência, em especial urbana e criminal, os segmentos populares ganham existência social nas telas e na cena pública possibilitada por estes filmes.

A violência (urbana e criminal) aparece como modo de apresentação, de expressão e de ligação das “classes populares” com a sociedade estabelecida. Ou melhor, com o mundo social oficialmente existente e vivenciado pelos outros setores sociais incluídos. A violência (urbana e criminal) torna-se algo como um modo de inclusão social, como modo de existência social. Ainda que com diferenças notáveis. As classes populares, apesar do cerco do crime, podem ser redimidas em *Uma onda no ar* ou aparecer como violentas, mas humanizadas ou mesmo idealizadas, como em *Carandiru*. A violência (criminal) pode ser representada como descontextualizada do restante da existência histórica e social do Brasil, como em *Cidade de Deus* ou rigorosamente conectada com seu entorno social determinante, como em *O Invasor*, conforme a análise desenvolvida no livro *O cinema de novo. Balanço crítico da retomada*.

Outros tipos de diferença também podem ser notados. A violência mostra-se espetacularizada ou não. Aqui a polêmica entre os críticos, o público e os cineastas é intensa. O tema da espetacularização e de sua banalização emerge como assunto significativo no contemporâneo, mas não cabe tratá-lo aqui. Para uma discussão atual sugiro a leitura de meu texto “Espetáculo, política e mídia”, recentemente publicado⁴.

Assim, consideradas todas estas nuances, a violência urbana e criminal torna-se o modo de apresentação e de dar existência às classes populares no cinema brasileiro recente ou, pelo menos, em parte significativa de seus filmes, inclusive os mais representativos em quantidade de público.

Amarelo Manga: uma primeira visão. A visão de um espectador

Antes de tudo, cabe assinalar a singularidade e a contundência de *Amarelo Manga* e seu deslocamento radical do registro da violência na cinematografia nacional recente. Estética de choque, violenta como todo choque, mas não criminal. Em *Amarelo Manga*, as classes populares não se inscrevem, sem mais, na lógica da aparição pela violência urbana e criminal. Violência urbana sim — e das mais dilacerantes — mas nunca criminal.

No filme temos sim outra violência, uma violência de outro tipo. A violência da vida dos excluídos: o mundo prejudicado (na forte expressão de Adorno), o mundo decaído, o mundo sórdido da absoluta ausência de opções, possibilidades e liberdade de escolha — um mundo quase apenas animal — um lixo humano com suas condições societárias depreciadas e depreciativas.

Amarelo Manga nos desloca para uma outra concepção de violência, muito mais cortante que o mais abjeto dos crimes. A violência nesta nova e mais ampla perspectiva pode ser pensada como faz Françoise Héritier. Ela escreve:

“Denominamos violência toda coerção de natureza física ou psíquica suscetível de provocar o terror, o deslocamento, a tristeza, o sofrimento ou a morte de um ser vivo; todo ato de intrusão que tenha por efeito, voluntário ou involuntário, a usurpação do outro, o dano ou a destruição de objetos inanimados”⁵.

Ou como a define a Organização Mundial de Saúde:

“O uso intencional da força física ou do poder, contra si próprio, contra outras pessoas ou num grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha grande possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação”⁶.

A violência de *Amarelo Manga* não é a violência do crime que afeta e

incomoda a sociedade existente, organizada, burguesa, branca, mas uma outra violência que é esta sociedade de exploração, de discriminação, de opressão, de destruição dos sentidos e dos valores da vida.

Amarelo Manga é a podridão da sociedade em que vivemos. É a afirmação, contundente como uma facada, que vivemos esta dor, mesmo que usemos todos os recursos cosméticos para olvidar isto. *Amarelo Manga* é um soco na barriga, um soco na barriga de todos os incluídos (os solidários ou não com os excluídos). *Amarelo Manga* não aceita a filantropia do Fome Zero, do Natal sem fome, das ONGs, das políticas compensatórias, dos incluídos cheios de culpa. *Amarelo Manga* é a cruzeza da sociedade da exploração, da competição quase animal pela sobrevivência, da depressão dos valores na luta cruel e violenta pela sobrevivência. Daí nosso desconforto, nosso mal-estar, nosso nojo de seu “caráter” sórdido e repulsivo. E aqui a conjunção entre caráter, sordidez e repulsão ganha todo o sentido.

Amarelo Manga tem a coragem de dizer e mostrar o que não pode e deve ser dito e mostrado, o que deve ser calado e silenciado nesta sociedade de “vidas prejudicadas”. Esta violência diferente da outra deve ser esquecida, escondida, enfim, tornada inexistente publicamente.

Amarelo Manga demonstra os brutais descompassos, os fossos existentes na sociedade e na humanidade. O que é o humano, afinal? O que é o humano na beira do animal? O que é o homem que luta para sobreviver? Qual o compromisso desta sociedade com o humano, demasiadamente humano?

A violência de *Amarelo Manga* é esta. Não a do eventual crime — que cada vez deixa mais de ser eventual e se torna estrutural na sociedade que nos cerca de grades —, mas a violência imanente da estrutura social capitalista, que produz animais humanos tão desiguais em condições tão desiguais, tão esgarçados, tão dilacerados. *Amarelo Manga* são as ruínas do capitalismo e de seu modo de viver em sua expressão mais crua.

Ele é a outra sociedade, a outra cidade, o outro Recife mostrado: imundo, decaído, sujo, quase fedorento. Não o das cenas assépticas, higiênicas, embelezadas do turismo, da propaganda oficial, da televisão com padrão de qualidade, da sociedade branca, cristã, burguesa e dominante. Uma outra cidade, um outro Recife que não costumamos ver, que nos enoja, que nos agride.

A violência é mostrar este outro Recife, este outro Brasil, este outro

mundo, que precisamos esquecer. Não apenas mostrar, mas afirmar sua existência, não nos deixar — confortavelmente esquecer — que ele existe, que ele é inerente à sociedade da exploração, que ele é mesmo majoritário na sociedade desumana que construímos e com a qual compactuamos a cada dia, a cada instante, a cada ato, a cada silenciamento.

Amarelo Manga vem das vísceras da sociedade. Seu caráter visceral é sua força. Aqui, outra vez, caráter se conjuga de modo perfeito com um outro adjetivo: visceral.

O ponto fraco de *Amarelo Manga* é o abandono da crueza, da contundência, do decrépito para, por vezes, se render e ser tentado por algum pretense intelectualismo existencial ou nietszchiano. O devaneio, sem sentido, do padre e da igreja em ruínas. O deslocado livro de Nietzsche. As elucubrações da velha dama do Hotel Texas. Concessões indesculpáveis e inaceitáveis. Perda de radicalidade. Intelectualismo fora do lugar em um filme onde as idéias e os argumentos ficam soterrados pela força das imagens, da dor, da existência prejudicada e das situações tão pesadas, quanto concretas. As palavras aqui nada dizem, tornam-se vazias de algum sentido mais profundo, servem apenas para dar curso às “vidas prejudicadas”.

Soma-se a tudo uma trilha contemporânea e mesmo maravilhosa. Trilha sonora sem concessões.

Amarelo Manga: um segundo olhar, mas sem perder a emoção

Uma segunda visita a um filme é sempre uma visão mais analítica, portanto distinta do olhar normal dos expectadores. O segundo olhar é já mais fortemente uma leitura ou uma tentativa dela. Já não estamos no campo da sensação e do impacto da imagem, de sua pura sedução, mas de algo perpassado por um distanciamento, por uma racionalidade que se impõe: enfim, por uma outra reflexão. Menos emoção e mais razão, talvez seja sua pretensa receita.

Cabe perguntar: como aparece esta outra sociedade, esta margem da sociedade, esta sociedade excluída? Ela aparece com toda a sua força em imagens e em poucas palavras. Sociedade apartada, calada, silenciada, mas contundente em suas imagens desdentadas, nojentas, sujas, decaídas, po-

dres. Este mundo à margem — pasmem — é habitado por seres humanos. Por certo considerados pela sociedade branca como quase animais. Sua vida repulsiva, sua estética grotesca, seus valores os fazem estranhos e agressivos para todos os incluídos. Fazem deles seres de outro mundo. De um mundo que choca, que é, a rigor, apenas a outra face da moeda capitalista, mas a face exata que não queremos ver. Incômodo, *Amarelo Manga* insiste em trazer para a cena todos estes excluídos urbanos, não habitantes das favelas dos arredores da cidade, como em muitos filmes de violência urbana e criminal, mas os que habitam as ruínas da cidade, as zonas decaídas das cidades-metrópoles, as regiões que perderam o *glamour*, que tiveram subtraído seu sentido para o urbano e para o capital, onde restaram os restos humanos, os miseráveis, os sobreviventes. O Hotel Texas é apenas um pedaço desse mundo, seu mais emblemático microcosmo.

Nesse mundo não existem heróis — como no Cinema Marginal que mitificava os marginalizados —, mas tão-somente “vidas prejudicadas”: vidas vividas com encantos e desencantos, com esquecimentos e saudades, com crueldades e sentimentos, com perversões e normalidades, mas não para os incluídos da sociedade afluyente.

A vida vivida nesta margem é brutal, agressiva nos atos e na linguagem, onde os palavrões proliferam, apesar da tentativa de higienização religiosa. O sangue da carne carregada e tratada, a brutalidade da morte do boi, a dilaceração da orelha da concorrente, a la Mike Tyson, dão uma cor vermelha, visceral para *Amarelo Manga*. Brutalidade, agressividade, loucura, fantasias, músicas, tristezas e alegrias, rotinas... A vida em *Amarelo Manga* é vivenciada sob o signo da violência. Mas o crime eventual não aparece e acontece. A violência criminal é contida, para o incômodo e a desilusão de todas as teorias sociológicas que conectam violência, pobreza e marginalidade. A violência nasce de um crime mais fundo: a crime de uma sociedade que produz em série e de modo anônimo: “vidas prejudicadas”. Todo dia parece ser mera repetição do sempre igual. A cena da abertura do bar e da reabertura é a mesma. Nada parece escapar deste eterno retorno.

Para não ficar prisioneiro desta rotina ameaçadora e sem alternativas, o amarelo — da dor, da palidez, da doença, do peleguismo, da vida que se esvai — cruza com o vermelho, no filme e talvez na vida. Com o vermelho do sangue, da agressão, da violência, da vida concentrada e explosiva e pa-

rece produzir uma mistura, uma mestiçagem; uma hibridação no encarnado: amarelo manga.

Amarelo Manga pode ser ou não — pois nada pode garantir — a chave para sair do mundo que aprisiona e produz “vidas prejudicadas”, mas para isto é preciso “apenas” morrer por dentro, como nos diz a personagem central, em seu desespero agora ativo. Tal conversão pode ser um sinal dos tempos ou sinal de coisa nenhuma, como filosofa o padre em outro tempo. Ou como escreve Marcelo Coelho no fim de sua crítica ao filme: “Sinal de que alguma coisa pode acontecer. Ou sinal de coisa nenhuma, quem sabe”⁷.

Será esta alguma saída? Haverá alguma salvação para nós? Será está uma metáfora sintonizada com o Brasil atual? Estamos diante da perplexidade de uma sociedade que insiste em viver e reproduzir incessantemente “vidas prejudicadas”, com toda a profunda carga de violência que há nisso. Ou será que ainda dá para acreditar nas palavras de Susan Sontag, em seu último livro, *Diante da dor dos outros*: “Imagens dolorosas fornecem apenas a centelha inicial para que cada um de nós (se puder) vá mais adiante”. Cabe perguntar, para finalizar e não prolongar este mal-estar, quem, efetivamente, quer ir adiante?

NOTAS

1. ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
2. NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo, Editora 34, 2002, p.?
3. Dados citados por PINHEIRO, Paulo Sérgio e ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Violência urbana*. São Paulo, Publifolha, 2003, p.17/18.
4. RUBIM, Antonio Albino Canelas. Espetáculo, política e mídia. In: FRANÇA, Vera; WEBER, Maria Helena; PAIVA, Raquel e SOVIK, Liv (orgs.) *Livro do XI Compos 2002. Estudos de comunicação*. Porto Alegre, Sulina, 2003, p.85-103.
5. HÉRITIER, Françoise. *De la violence*. Paris, Odile Jacob, 1996.
6. ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE SAÚDE citado em PINHEIRO, Paulo Sérgio e ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Violência urbana*. São Paulo, Publifolha, 2003, p.16.
7. COELHO, Marcelo. A urgência de “Amarelo Manga”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01.10.2003, p. E-6.

MONDO CANE. NOTAS SOBRE A VIOLÊNCIA NO CINEMA

MARCELA ANTELO – FTC

A *miseenscène* do corpo social contemporâneo privilegia a violência como modo de relação com o outro. Seja a violência das massas, ferramenta da segregação, do racismo, da guerra, do tráfico de armas ou substâncias, de corpos operáveis, seja a violência da intimidade, de amores cachorros e de tormentos dentro das quatro paredes de um quarto, de um cubo ou até de um armário.

O cinema como estética geopolítica realiza hoje a profecia do futurista Marinetti: a violência como linguagem fundamental do século. O debate ético, político e estético ao redor da figura da violência esgrime os argumentos da condenação: naturalização, glamorização, estilização, estetização, despolitização da violência, em suma banalização.

Entretanto, os homens lobos dos homens, impetuosos, clamam por um real mais real, brandindo facas, chicotes, mísseis ou xingamentos.

A hipótese morfina

Hugo Munsterberg, em 1911, viu um filme mudo e pensou que os meios de comunicação de massas poderiam saturar os sentidos. Num filme, o mundo exterior sólido perdeu seu peso, vê-se liberado do espaço, do tempo e da causalidade. — “É como se o mundo exterior fosse urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção”¹ —, temia por isso que os filmes pudessem provocar um completo distanciamento do mundo real. O poeta Antonin Artaud, seu

contemporâneo, percebeu a ação sensual do cinema de outro lugar: “O cinema, que é mais excitante que um fósforo, mais cativante que o amor, exige temas excessivos e psicologia minuciosa. Exige a rapidez, mas, sobretudo, a repetição, a insistência, a volta sobre o mesmo, a alma humana a partir de todos seus aspectos. No cinema todos somos cruéis”². Para Artaud, o distanciamento da vida constituía a superioridade do cinema e não seu maior pecado: “O cinema tem sobretudo a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina”. O cinema como excitante notável dos sentidos convoca estados de grande exaltação da alma, suas paixões. Hoje em dia, certa *doxa* recupera a hipótese morfina e aponta as armas contra uma CNN narcótica, uma MTV anestésica, um Tarantino entorpecente, um Hot Channel hipnótico. Sobretudo, fala-se de aumento de tolerância das audiências, tolerância, necessidade de administração de doses maiores para a obtenção do efeito inicial. O efeito inicial da morfina: estado de satisfação de todos os impulsos e desejos, orgasmo tóxico.

A diabolização da imagem cinematográfica cresce enroscada no cinema e se inscreve na tradição iconoclasta. A mitologia grega foi também usina de imagens em tempos politeístas e pré-industriais e podem recolher-se provas arcaicas da condenação do apetite do olho. Privilegiada na enciclopédia infinita das queixas da carne, a fome de ver apalpa as imagens. Olivier Mongin³, no único livro dedicado inteiramente ao nosso tema que consegui achar, propõe que o olhar devora a violência nas telas para melhor ignorá-la na vida, evidenciando um superconsumo. O olhar envolve com sua carne, dizia Merleau-Ponty.

O conceito de carne aparece na última elaboração de Merleau-Ponty, influenciado por Bataille: “A carne é em nós este excesso que se opõe à lei da decência”. O olhar se aloja na carne. Jacques Lacan pensa o olhar como um objeto, surgido de uma espécie de automutilação que o ser padece. Coincidindo com Merleau-Ponty e contra Sartre, separa o olhar do espaço da intersubjetividade, da relação sujeito a sujeito. O olhar preexiste ao visível já que somos seres olhados no espetáculo do mundo, diz Merleau-Ponty. Quando o umbral do visível se abre, o olhar se subtrai. O invisível não é o contrário do visível, é sua contrapartida secreta. Dessa contrapartida secreta do visível se alimenta o olho cada vez mais voraz. Há algo mais que o visível em jogo no cinema. Nietzsche soube fazer a pergunta certa: “Para tudo que o homem permite fazer-se visível, podemos nos perguntar: O que ele deseja esconder?”.

A psicanálise ensina que a vontade do olho se satisfaz sobre o próprio corpo em primeiro lugar, e só depois se dirige ao corpo do outro e retorna sobre si como desejo de ser olhado. O próprio corpo passa então a se sustentar no olhar do outro. A alternância do sujeito que olha e o objeto olhado cria o cenário da violência como função. O prazer e a dor escrevem o alfabeto dos lugares do corpo e sabemos, desde Foucault, que o corpo não nos pertence. Ele é objeto da biopolítica que traça suas cartografias e regimenta seus gozos. O corpo que somos e não o que possuímos. Não há *habeas-corpus*.

O sexo e a morte, a experiência da satisfação e a experiência da dor se tornam então signos capazes de capturar o desejo do outro, de saciar o apetite do olhar. Se o corpo como carne mortal evoca o horror, o corpo como belo o cobre. Contemplar pacífica, momentaneamente. Conheçíamos o ópio dos povos, agora, a morfina dos espectadores. A tela oferece sossego frente ao vazio que abisma o campo da representação.

No tratamento desse vazio reside a genialidade de um Kubrick, que soube remeter o espectador à experiência do olhar, transformando o cinema em arma contra uma violência que não se pode erradicar. Frente à imagem que olha ao sujeito objetivizando-o, apela no sujeito sua experiência de olhar.

A tela do cinema é a esfinge que espera os caminhantes frente à entrada da cidade lançando-lhes uma pergunta enigmática. Na Antiguidade clássica se não se encontrava a resposta, a esfinge devorava o caminhante. Hoje já não se entra mais nas cidades caminhando. Hoje, não há nada definitivo para ver, nada que possa ser simbolizado, nenhuma palavra nem imagem que sirva para efetivamente matar a coisa, para formular a verdade relativa à nossa ausência de liberdade. Hoje, melancolicamente livres, voltamos para a sala obscura tão-logo sobra um tempinho. O cinema não é veículo de exposição, é um assunto de experiência. O cinema não é técnica do imaginário como afirmavam Metz e Baudry, nem o articulador da visibilidade com a construção de identidades, uma máquina de traduzir, como a crítica feminista pensa⁴. Porque sendo o cinema experiência, a psicanálise não se aplicaria nele procurando decifrar um produto da cultura. Pode sim sentar timidamente na sala escura para aprender o que a experiência cinematográfica lhe pode ensinar sobre a produção do inconsciente, sobre os pesadelos da consciência.

A hipótese da violência natural

Sigmund Freud, que pouco foi ao cinema que nascia ao seu redor, trabalhou com a hipótese de um inconsciente óptico, pleno de imagens de castração, evisceração, mutilação, desmembramento, devoração, brutalização, explosão do corpo, o corpo aberto, habitual protagonista das telas contemporâneas. *Full Metal Jacket*, *Johnny got his gun*, *Platoon*, *Paths of Glory*, *Pulp Fiction*, *Crash*, *Dead Ringers*, *Delicatessen*, a lista é infinita. Hyeronimus Bosch, Caravaggio, Goya, Francis Bacon anteciparam com pincéis o Atlas do corpo aberto, consolidando a intuição de que o cinema não é espelho e sim tela. Ainda mais que todo espelho é tela, como Jacques Lacan afirmara um ano em Marienbad.

Tela sonora. O encontro com a voz materna como experiência traumática capital já foi trabalhado no famoso texto “O umbigo e a voz”, de Denis Vasse. A relação da música e a voz com a política de extermínio dos campos de concentração da Segunda Guerra também. Imprescindível ler hoje o ensaio de Hannah Arendt⁵ sobre a máciça intromissão da violência criminosa na política.

Observando crianças de dois a cinco anos, antes da invenção dos GTA, 1, 2, 3 e 4, de Postal ou Counter Strike, observando os avós de Beavis and Butthead, os bisavós dos anões de South Park, a psicanálise testemunhou a espontaneidade na oposição à lei da decência, no ato de arrancar cabeças, perfurar ventres, separar membros, violar os orifícios de bonecas, ora de porcelana, ora de borracha, sonorizado por gritos vandálicos e sons guturais de prazer que somente os quadrinhos sabem metaforizar. “O ódio como relação com o objeto é mais antigo que o amo..”⁶, dizia Freud em 1915, após um ano de guerra mundial, i-mundial, poderíamos brincar com Lacan, o mundo é o imundo.

A violência natural é uma falácia. A natureza é uma falácia. Lembremos as sábias palavras de Bertolt Brecht: “Nós vos pedimos com insistência: não digam nunca: Isso é natural. Sob o familiar, descubram o insólito. Sob o cotidiano, desvelem o inexplicável. Que tudo o que é considerado habitual provoque inquietação. Na regra, descubram o abuso, e sempre que o abuso for encontrado, encontrem o remédio”. No familiar, buscar o insólito; no cotidiano, o inexplicável; no visível, o invisível.

O desafio ético frente ao tema da violência no cinema pode consistir em escapar das armadilhas que nos arma a ideologia: por um lado, a rápida eternização e ou universalização da violência: imagem que deixa invisível a sua determinação sócio-simbólica, histórica. Por outro, a historicização ultrarápida que nos cega para o retorno do que permanece o mesmo através das diversas historicizações.

O cineasta João Moreira Salles aponta um caminho. Ele situa o pântano, a zona impura, o impasse da formalização, na dimensão do contato com a violência. Há consenso: a violência é o mal, a questão é o contato com o mal que o cinema se autoriza. Essa autorização é filha do tempo e formata essa organização paixonai que chamamos Eu.

A autorização modela os recintos rituais onde os homens, sozinhos ou em manadas, se entregam à satisfação. Se os gregos se juntavam na praça pública para assistir a uma Medéia ciumenta cozinhar seus filhos em fogo lento, os homens de hoje, na solidão do Um por Um, tem 200 canais onde escolher Chronos devorando os próprios filhos, Hermes mutilado, Prometeu amarrado à sua roca por Kratos, o poder, e Bia, a violência, oferecendo seu fígado ao regozijo dos deuses, Ícaro queimando suas vãs asas de cera, Orestes assassinando a própria mãe, As troianas e mais massacre de crianças, Clitemnestra assassinando Agamenon, seu marido, Agamenon sacrificando sua filha adolescente Ifigênia, Cassandra esmolada, Suplicantes seqüestradas⁷. Nosso temor e compaixão abastecidos poderiam dar pauta aos 200 canais numa época em que a violência era atributo tanto de sublimes deuses como de homens heróicos, numa civilização que como mais nenhuma outra dedicou sua arte a representar a corrente de abjeções que a violência punha em cena, sem ceder um milímetro em combater a violência e promover a justiça e a doçura.

“Não se está pondo em questão a natureza da violência. O dilema não é esse. O que está em discussão é a propriedade de relacionar-se ou não com a violência. O vício é um só: ver e dar testemunho. Ele brota da necessidade de falar do mundo”⁸. Seja um *full contact* ou um contato do terceiro tipo, a questão é calcular a parte que “convém atribuir-lhe à agressividade na economia psíquica”⁹.

Frente ao invisível na imagem uma gama de suposições se abre, os famosos monstros que o sonho da razão engendra: suposição de veneno, de malefício, de influência, de intrusão física, de roubo, de mau olhado; de

secreto, de espionagem, de difamação, de inveja, de atentado à honra, de dano, de exploração, de segregação, caldo onde se aninha o ato violento.

“A violência é o que há de essencial na agressão... Não é a palavra, é precisa e exatamente o contrário. O que se pode produzir numa relação inter-humana é a violência ou a palavra. Nos confins onde a palavra se demite começa o domínio da violência porque aí reina ainda que não se a provoque.”¹⁰

A hipótese canina

Walter Benjamin que escreveu um ensaio luminoso a respeito da violência, recomendava, para toda transmissão possível, confiar no relato de anedotas. O título das presentes notas se impôs na minha memória, restos das vozes adultas que me rodeavam em 1961. *Mondo Cane*, um dos documentários mais vistos na história do cinema, tinha feito trauma na retina e na consciência dos meus pais. Gualtiero Jacopetti, o autor, foi condenado a se defender por anos: “A ambigüidade, disse em Carta Aberta a um crítico da época, é hoje a única clareza possível”¹¹. O *shockumentary* que se consagrou como modelo de racismo e de crueldade, criou gênero, *Mondo Movies*¹² e apadrinhou os *snuff movies*. *Mondo Cane* começa com uma tomada de cachorros prisioneiros latindo ferozmente. Os cachorros têm enchido as telas nos últimos anos. Os amores são perros, há *Reservoir Dogs*, há cachorros em *Fight Club*, em *Snatch* e em *Natural Born Killers*. A última *cachorrada* já é uma inteira comunidade, a *magnífica Dogville* que escandaliza hoje as miradas. Até Spike Lee, mestre na proliferação de raças, os inclui nos seus últimos filmes. A forma metafórica do mundo a partir de *Mondo Cane* ressoa na república platônica e incorpora o princípio da lei da devoração universal que regula um mundo baseado no princípio do prazer como era o mundo grego. A parte bestial da alma humana começa empanurrando-se de alimentos e de vinho, segue com a violação e o assassinato e acaba não se abstenendo mais de nenhum tipo de alimento. Metáfora que será retomada no mundo gótico com a sedução que exerce o sangue humano e se fecunda no Homem lobo do Homem, de Hobbes iluminado. João Moreira Salles mais uma vez propõe substituir uma citação de Elias Canetti sobre a natureza do poeta. “O artista é o cão do seu tempo”, “Como um

ção, corre-lhe os domínios, detendo-se aqui e acolá; [...] é impelido por uma depravação inexplicável: em tudo mete o focinho úmido, nada deixando de lado; volta atrás, recomeça: é insaciável; de resto, come e dorme, mas não é isso que o distingue dos demais, e sim a inquietante obstinação do seu vício”.

A psicanálise, prática cuja experiência procede toda do mal-estar¹³ não pode ficar de boca aberta com o fato de que o cinema, seu irmão histórico, dedique toda sua tecnologia e arte a aguçar a experiência contemporânea da violência num mundo que soltou os cachorros.

NOTAS

1. XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. São Paulo, Editora Graal/Embrafilme, 1983.
2. ARTAUD, Antonin. *El cine*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.
3. MONGIN, Oliver. *Violencia y cine contemporáneo*. Buenos Aires, Paidós, 1999.
4. LEBEAU, Vicky. *Psychoanalysis and cinema. The play of Shadows*. Short cuts series. London and New York, Wallflower, 2001.
5. ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.
6. FREUD, Sigmund. Obras completas. Tomo XIV. *Las pulsiones y sus destinos*, Buenos Aires e Barcelona, Ediciones Amorrotu, 1915, p. 133.
7. DE ROMILLY, Jacqueline. *La Grèce antique contre la violence*. Paris, Éditions Fallois, 2000.
8. SALLES, João Moreira Salles. *No meio*. Publicação digital. Rio de Janeiro, 05.07.2003.
9. LACAN, Jacques. *A agressividade em psicanálise*. Escritos. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2000.
10. LACAN, Jacques. *Comentários à verneingung de Jean Hyppolite*. Escritos. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2000.
11. JACOPETTI, Gualtiero. “Lettera aperta a Gian Luigi Rondi.” *Il tempo*, 09.03.1975.
12. PIEDADE, Lúcio DFR. “*Mundo films & shockumentaries. Uma introdução à exploração no documentário*.” Estudos de Cinema. São Paulo, Socine, 2000.
13. LACAN, Jacques. *A terceira*. Outros Escritos. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2003.

A IMAGEM CRUEL: INTENSIDADE E HORROR NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

FERNÃO PESSOA RAMOS – UNICAMP

O documentário brasileiro contemporâneo possui, como um de seus traços fortes, a representação da intensidade na forma do abjeto. Mas o que estamos chamando aqui de imagem intensa? A imagem mediada pela câmera tem a singularidade de se constituir na circunstância da tomada. Trata-se de um traço estrutural dessa imagem que, em nosso ponto de vista, não tem sido realçado pela teoria em sua devida dimensão. A mediação da câmera permite que o espectador se lance em direção à circunstância histórica da tomada. A intensidade adquire então uma força que marca, no limite do suportável, a situação espectral. A intensidade limite de uma imagem de morte real é um bom exemplo do que nos referimos.

Na análise contemporânea dominante, a ênfase desconstrutivista na mediação do discurso impede que este, ao se lançar em direção à presença do sujeito, na tomada, seja explorado em toda sua dimensão. Neste texto, tentaremos pensar a questão da intensidade, sob a forma da representação da violência e do abjeto, dentro do gênero documentário. Nossa análise estará centrada em documentários brasileiros de longa-metragem, feitos nos últimos quinze anos como: *Notícias de Uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lunol, 1999); *Uma Avenida Chamada Brasil* (Octavio Bezerra, 1989); *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989); *Ressurreição* (Arthur Omar, 1989); *Boca do Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992); *Os Carvoeiros* (Nigle Noble, 1999); *Mamazônia, A Última Floresta* (Celso Lucas e Brasília Mascarenhas, 1996); *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000); *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003); *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002).

O primeiro ponto a ser realçado nesta produção é que estes filmes retratam uma sociedade cindida. O recorte dos “Estudos Culturais”, conforme delineado em países anglo-saxões, dá destaque para questões metodológicas e epistemológicas envolvidas na representação do “outro”. Esta alteridade geralmente configura-se em torno de temáticas que articulam o “outro” em grandes conjuntos, como o “outro” sexual (gay/lésbicas, feministas), racial, e mesmo continental (latino, por exemplo). No caso específico da sociedade brasileira, a alteridade configura-se de modo distinto. O eixo coloca-se mais na horizontal e perpassa a sociedade como um todo. A questão racial, por exemplo, está presente, mas aparece sobredeterminada por uma questão anterior: a da exclusão social de uma parcela majoritária da sociedade.

A distribuição de renda desigual no Brasil constitui um “outro”, majoritário: o de despossuídos, que chamamos “povo”. O povo, para o cinema brasileiro, é o grande “outro”, e é sobre ele que a produção documentária recente irá debruçar-se. Esta alteridade envolve uma condição de classe. A forma de relacionamento entre classes, que a fratura social brasileira determina, é agressiva e contraditória: má-consciência, culpa, catarse, desejo de redenção misturam-se na representação do povo. Surge então uma imagem do povo carregada de traços abjetos, em torno da qual se estabelece uma dimensão da narrativa que chamarei de “cruel”.

O que conforma efetivamente esta tendência no documentário brasileiro é a representação da imagem intensa em uma forma agressiva. Dentro de sua gama diversa, esta “crueldade” do discurso pode ser definida pelo prazer que toma a narrativa documentária em deter-se na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os planos dedicados à representação, em detalhe, de imagens abjetas. Não é economizado espaço para a representação de momentos particularmente dilacerados como mortes, partos, cortes, sangramentos, ferimentos, tiros, miséria, lixo, choros convulsivos, gritos. O deboche e os personagens sórdidos ou exasperados recebem destaque, assim como as situações onde as circunstâncias de humilhação são extremas. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas), surge de modo recorrente. Ações com requintes cruéis de violência são exibidas em toda sua crueza. A imagem intensa servirá para tematizar a exclusão e a violência social que permeiam a sociedade brasileira.

A narrativa cruel considera o constrangimento do espectador como uma espécie de trunfo. A imagem intensa do abjeto designa uma má-consciência que cerca esta narrativa, conformando seu modo de recepção. A representação do abjeto está relacionada estritamente à representação do “outro” enquanto povo. Esta imagem, no entanto, estabelece uma forma de cumplicidade com o espectador que não é o “outro” povo, mas o mesmo de classe. Esta cumplicidade dá-se no congraçamento dentro da crítica acirrada. A dimensão ética da narrativa cruel conforma-se no seguinte enunciado: “Na medida em que acentuo a injustiça da condição do outro-povo, estabeleço um espaço para a supressão da responsabilidade do que estou retratando”. A crítica da injustiça social retira sua validade da intensidade do abjeto representado. Quanto mais o abjeto é escancarado, mais a dimensão crítica é assegurada e mais minha má-consciência encontra-se saciada. Eu acuso, portanto, não tenho culpa. Este é o nó da representação da imagem intensa no documentário brasileiro: espectador e cineasta face a face, em um diálogo cruel com a representação do outro-popular em sua situação abjeta.

É interessante notar aqui como a imagem intensa, no documentário brasileiro, configura-se de modo bastante distinto daquela presente em países desenvolvidos, onde a imagem do abjeto é analisada realçando-se sua ausência. Na mídia brasileira, através de reportagens, e mais ainda na narrativa propriamente documentária, a imagem do abjeto prolifera. O que significa, para nós, socialmente, um discurso que realça o fato de que a mídia internacional não mostra corpos caindo do World Trade Center, ou a imagem detalhada de seu choque com o chão? Que significa efetivamente, para nossa realidade, esta imagem *clean* da guerra, que cerca o estilo CNN de representar conflitos armados? Como devemos trabalhar a teoria que articula a imagética contemporânea em torno da noção de simulacro? Seria o conceito de simulacro, para nós, um conceito fora do lugar? O que sentimos, no caso brasileiro, é que uma análise da situação social do país e da mídia em geral, mostra que imagens intensas do abjeto absolutamente não estão ausentes. Em nosso ponto de vista, os aspectos estruturais da imagem-câmera, mencionados acima, fazem com que a imagem predominante em nossa época carregue-se facilmente de presença, transbordando em intensidade. A imagem documentária exponencia esta presença e conforma a intensidade da imagem enquanto crueldade.

Crueldade, portanto, definida em dois aspectos:

- 1) Acuando o espectador face a intensidade do abjeto que surge como um constrangimento;
- 2) Relacionando esta situação com um outro-de-classe, o povo, que aparece como o objeto da representação cruel. Esta representação conforma uma recepção recheada de má-consciência, que busca uma solução de compromisso na catarse deste abjeto.

A unidade do conjunto de filmes que estamos propondo aqui para análise, encontra-se, então, na presença recorrente da imagem do abjeto e da exasperação, na representação do povo. Paralelamente, encontramos uma postura extremamente crítica ao estado brasileiro e suas instituições. A crítica acirrada ao estado, acompanha quase sempre a constituição desta imagem do abjeto. Trata-se de uma visão negativa do estado brasileiro e de sua capacidade em criar instituições legítimas que sirvam para mediar os conflitos inerentes ao horror representado. Na conjunção “estado incompetente/imagem do abjeto”, encontramos um outro movimento no qual o próprio estatuto da *enunciação* do abjeto/horror se justifica pela crítica ao estado. Podemos mesmo dizer que a crítica ao estado, sustenta a representação da imagem abjeta.

A principal instituição atingida é certamente a polícia e o sistema carcerário. Encontramos também uma representação extremamente negativa das instituições do estado brasileiro responsáveis pelo sistema de saúde, educação, justiça, meio ambiente, moradia, saneamento etc. *Notícias de Uma Guerra Particular* é bem significativo desse movimento, centrando-se na guerra do tráfico das favelas cariocas. A corrupção da polícia é apresentada de modo reiterado, assim como sua relação com a situação de exclusão social vivida pelo povo. A inoperância do estado em “subir o morro” é mencionada diversas vezes. É significativo, nesse sentido, o depoimento do ex-Secretário de Segurança do Rio de Janeiro, evidenciando uma ponta perversa de prazer (a agressividade cruel), ao deixar claro a inevitabilidade do caos, defendendo a violência armada como forma de ajuste social. A música grave, martelada em boa parte do filme, modula a emoção do espectador em torno de sentimentos de terror, servindo como matéria-prima para uma espécie de catarse autopurgatória. Não há saída possível para a barbárie social carioca e o filme parecer ter um prazer masoquista em mostrá-la em detalhe.

O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas aborda igualmente o universo da criminalidade popular, aqui com um acento mais frio. Afora algumas imagens (os corpos que a jornalista diz gostar de fotografar, por exemplo) a imagem do abjeto cede lugar para um universo onde predomina o ambiente abafado e exasperado da morte gratuita nas favelas das periferias urbanas. O filme dá destaque para duas histórias de vida, acompanhando sua trama trágica. Um dos envolvidos nos depoimentos foi morto logo após o término do filme.

Em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, Paulo Sacramento retrata os últimos dias antes da demolição do presídio Carandiru, deixando uma câmera com os prisioneiros para que façam as tomadas. O resultado é um documentário forte, onde a vida destes prisioneiros aparece em detalhe, numa filmagem feita em parte por eles mesmos. Em *O Prisioneiro* a imagem do abjeto é recorrente nas cenas lúgubres do presídio. As filmagens feitas pelo outro “popular” (no caso os presidiários) dão um toque mais leve ao filme. Este acaba não atemorizando o espectador, nem possibilita a catarse da culpa. A estilística de *O Prisioneiro* também difere: a voz narrativa recuada gera um espaço mais amplo para a expressão dos próprios prisioneiros, voltados para a representação de seu cotidiano.

A catarse no horror permeia *Ônibus 174*, onde a denúncia horizontal é estampada como uma espécie de prova de que a voz que enuncia não pertence ao universo descrito. O documentário é feito a partir de imagens e reportagens sobre o seqüestro de um ônibus no horário do *rush* no Rio de Janeiro. A crítica acirrada ao estado é bem exemplificada nesse filme. Localiza-se na incompetência do aparelho policial carioca em lidar, sob tensão, com situações limítrofes. O papel da mídia também é visto de forma negativa, compondo o quadro social onde se insere a violência mostrada.

É interessante notar neste caso como um agente social parece estar fora do quadro de horror e incompetência: o próprio cineasta e sua obra. A dimensão reflexiva não é um traço forte do conjunto de documentários que estamos analisando. Existe uma identificação do espectador com esta voz narrativa crítica que é exterior ao abjeto. Desse modo, o espectador busca uma forma de aderir à postura crítica e garantir a boa consciência, muitas vezes através de procedimentos catárticos.

Em *Uma Avenida Chamada Brasil* a situação abjeta é a do país como um todo, representado pelo minicosmo da baixada fluminense. Também

aqui, uma voz-off, em tom grave, acusa o estado pela realidade mostrada. A descrição do abjeto é detalhada e o espectador é colocado em uma situação na qual está refém da acusação. O tom elegíaco encontra-se igualmente presente em *Ressurreição*, de Arthur Omar, onde uma música religiosa busca o êxtase, contrapondo-se à imagem mais crua do abjeto. Nas imagens fotográficas deste filme, encontramos a quintessência da representação cruel. O estilo é bem característico de Omar, que oscila dentro do humanismo sentimentalista de um Sebastião Salgado, carregado aqui pela agressividade do horror. *Ilha das Flores* recorta a mesma temática, em um tom mais irônico (os dois filmes foram concluídos no mesmo ano), apelando para a fragmentação e intertextualidade, ainda com um pé bem-fincado nos anos 80. Inaugura um estilo na obra do diretor Jorge Furtado que, em seguida, será repetido à exaustão, inclusive na mídia televisiva. A imagem do abjeto, a imagem de homens e porcos misturados no mesmo espaço, de homens e porcos disputando na sujeira sua alimentação, é acentuada em um tom naturalista.

Mamazônia, *A Última Floresta* e *Os Carvoeiros* abordam dois aspectos distintos da atuação do estado brasileiro, apontando para sua falência. *Mamazônia* tem um tom que beira o sensacionalismo, ao mostrar a situação ambiental da floresta amazônica e a atuação dos órgãos governamentais. Imagens de descaso, destruição, miséria percorrem o filme. *Os Carvoeiros* possui uma abordagem mais nuançada, ao lidar com uma temática bastante delicada: a situação de menores de idade trabalhando em fornos que transformam o cerrado em carvão. Embora esta sobreposição abra espaço para uma postura exaltativa às avessas, extremando o tom acusatório e lacrimoso, *Os Carvoeiros* consegue manter-se numa linha expositiva sóbria, embora as imagens do horror dos fornos e das crianças sejam exibidas em toda sua crueza.

Procuramos neste texto abordar um conjunto de obras que consideramos significativas na produção documentária brasileira contemporânea, realçando dois aspectos:

- 1) Uma formação própria à mediação da câmera na imagem, que nos remete à situação em presença na circunstância tomada. É esta mediação que permite a constituição da intensidade nas imagens do horror e da abjeção. Estas imagens certamente poderiam atingir este grau de intensidade através de descrições escritas ou pictóricas. Mas,

neste caso, teriam um estatuto social e espectral completamente distinto. É a mediação da câmera que orienta e permite a constituição destas imagens em discurso, na forma a que chamamos documentário. A intensidade que adquire a representação do abjeto e a dimensão que possui hoje na sociedade brasileira deve ser vista a partir desta forma imagética que embute a tomada em sua constituição e detona o lançar-se do espectador a uma mediação que significa presença;

- 2) Nossa comunicação buscou explicitar a representação do abjeto enquanto forma narrativa cruel. Cruel pois embute uma postura agressiva, na qual o espectador está acuado. No caso da constelação social particular do Brasil, relacionamos essa postura com a situação de exclusão de um outro, que denominamos “povo”. É, portanto, o “outro-popular” que aparece como o objeto da representação cruel. Esta representação é dirigida, na forma de uma catarse da má-consciência, a este “mesmo” de classe (de classe média) que é o espectador. Este espectador, através de uma postura masoquista (ou narcisista às avessas), se deleita com a crueldade narrativa, embutida na enunciação da imagem do horror. A representação do abjeto realiza-se, neste caso, às custas de uma visão negativa do estado. É, portanto, através da imagem intensa, na forma do horror e do abjeto, que o documentário brasileiro contemporâneo lida com as questões éticas próprias ao gênero, envolvidas na representação da alteridade.

Formas de representação da/na América Latina

METANARRATIVA E HISTÓRIA: A AMÉRICA LATINA EM DOCUMENTÁRIOS CANADENSES DA DÉCADA DE 90*

ANELISE R. CORSEUIL – UFSC

No momento atual de crescente globalização dos meios de comunicação e informação, a produção canadense de documentários tem um lugar de destaque, apresentando um número significativo de filmes sobre países da América Latina e contando com um excelente sistema de produção e distribuição de filmes através do NFB (Canadá – National Film Board). Em relatório publicado em *Rencontres Internationales Du Documentaire de Montreal Edition 2002*, observa-se que, no Canadá, o documentário é a segunda categoria de programação de televisão que mais cresce, ficando atrás apenas de programas relacionados à música¹. Pode-se afirmar que as imagens e narrativas de diferentes etnias ou nacionalidades apresentadas no documentário fazem parte de um imaginário coletivo mundial, no que é definido por Allison Landsbergh como *prosthetic memories* “memórias postiças” ou seja, imagens veiculadas pela mídia que são incorporadas pelo espectador, mas não vivenciadas². Nesse contexto, este trabalho discute diferentes perspectivas teóricas sobre a problematização da representação no documentário e analisa dois documentários produzidos pelo Canadá NFB que representam aspectos históricos, sociais e culturais da América Latina: *Chile, Obstinate Memories (Chile, Memórias Obstinadas)* de Patrício Guzman, 1997, e *Hanging on (Agüentando)* de German Gutierrez, 1993.

Representação e tendências críticas anglo-americanas

Documentários recentes têm possibilitado novas alternativas de leitu-

ra sobre a interrelação entre o objeto representado e as suas formas de representação, revelando formas metanarrativas que tendem a problematizar suas próprias formas de representação. Em *New Documentary: A Critical Introduction*, Stella Bruzzi define a narrativa utilizada em documentários das décadas de 80 e 90 como narrativas auto-reflexivas ou metanarrativas no sentido em que possibilitam um questionamento de suas próprias formas de representação³. Bruzzi enfatiza, por exemplo, a ironia narrativa em *The Atomic Cafe* (1982), de Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty e o questionamento sobre as formas de compilação da imagem em *London* (1992) de Patrick Keiller. Nesse contexto, o novo documentário, ou o que denomino como o documentário pós-moderno, se caracteriza por apresentar um questionamento ou ruptura com a suposta objetividade e o suposto realismo tradicionalmente associado a esta forma narrativa. Bruzzi propõe uma definição do documentário que aponta para a sua complexa relação com a realidade, pois a sua busca “objetiva” do real sempre tem sido uma impossibilidade. O documentário “afirma-se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, revelando as tensões entre a sua busca pelo real e a sua impossibilidade”⁴. De acordo com Bruzzi, documentaristas e teóricos como John Grierson e os soviéticos, mais especificamente, Dziga Vertov, já anteviam a fissura entre o real e a representação no documentário: Vertov introduziu um cinema reflexivo, consciente de sua própria intervenção sobre o real e John Grierson apontou o elemento da dramatização no documentário, como único gênero não ficcional capaz de utilizar a dramatização.

Ao contrário de Bruzzi, outros teóricos anglo-americanos, como Bill Nichols, em *Representing Reality*, e William Guynn, *A Cinema of Nonfiction*, apresentam definições mais estanques do documentário, sem considerar as modificações sofridas pelo gênero e as suas raízes variadas. Para Guynn, “os documentários se constituem em documentos, no sentido que a palavra [o documento] tem dentro das ciências humanas: representações fiéis (aqui filmadas ao invés de escritas) de eventos que ocorrem fora ou independentemente da consciência do documentarista”⁵. O trabalho de Guynn reitera uma perspectiva mais mimética do documentário, pois afirma a sua capacidade de representar o evento “real” com uma retórica própria de um enunciador que distingue “o tempo presente do espectador do tempo passado do enunciado das imagens, restabelecendo, assim, a heterogeneidade

de certos elementos do significante, e chamando a atenção para a segregação dos dois espaços do cinema [o do documentário e o do espectador]”⁶. Para Guynn o documentário apresenta elementos que o distinguem e ao mesmo tempo o aproximam do cinema ficcional: a relação tempo e espaço — a relação entre lugares (aqui e lá) e entre tempos (passado e presente) — vem demarcada pela retórica própria do enunciador do documentário, que neutraliza a ilusão criada pelo filme ficcional de aproximar o espectador de um “falso” presente enquanto o filme é projetado na tela.

De forma semelhante a Guynn, Bill Nicholls apresenta uma definição do documentário que se baseia nos elementos que podem diferenciá-lo de outras formas narrativas. O conceito de argumentação serve como base para tal diferenciação, pois “no documentário, a evidência histórica do filme ficcional (as autênticas armas e pinturas do filme de época, por exemplo) não serve às necessidades da narrativa em si”⁷. Nas formulações de Guynn e Nicholls há uma ênfase nos aspectos retóricos diferenciadores do filme ficcional e do documental. Para Guynn, tem-se a presença do mediador, enunciador, como elemento distintivo entre um universo e o outro; para Nicholls, o documentário tem um caráter argumentativo acerca de instituições, momentos históricos e/ou realidades sociais/geográficas distintas.

Apesar das diferenças narrativas entre um gênero e o outro, o documentário já tem em si elementos narrativos que o distanciam de qualquer possibilidade de aproximar-se do factual, tais como a marca da subjetividade de quem narra, a dramatização (como ato performático) de quem representa, ou do entrevistado ou depoente ou a seleção de imagens e de material com escolhas subjetivas e hipotéticas acerca do objeto a ser representado. Esses elementos, dentre outros, se tornam mais evidentes em documentários pós-modernos pois esses filmes revelam e questionam a suposta invisibilidade associada ao documentário, como, por exemplo, sua suposta capacidade de representar o real sem a intermediação de um discurso próprio construído ou arquitetado por um sujeito. Neste sentido, o documentário pós-moderno torna explícito o processo de construção de significados no ato de selecionar, organizar e representar fatos e personagens históricos, evidenciando o crivo interpretativo inerente a qualquer processo de narrativação. Hayden Whyte evidencia as interfaces entre a ficção e a história ao afirmar que “os sistemas de produção de significado (modos de *emplotment*/enredo) aproximam a historiografia à literatura,

pois ambas implicam em um recorte específico da realidade e em um ato imaginativo⁸. Nesse sentido, os documentários veiculados na grande mídia podem também ser vistos como representações com cunho ideológico específico através do qual certas etnias e nacionalidades são representadas.

O termo definido por Alison Landsbergh como *prosthetic memory*, ou “memórias postiças”, utilizado para descrever como a memória popular pode ser moldada por tecnologias de massa que possibilitam ao espectador incorporar como experiência individual eventos históricos não vivenciados, resume bem a influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo. Apesar de a produção e a disseminação dessas memórias não estarem organicamente relacionadas com a experiência pessoal do indivíduo, o que pode viabilizar uma certa alienação, elas também possibilitam um engajamento com fatos passados que podem servir como “uma base mediadora para uma identificação coletiva”⁹. Do mesmo modo, imagens, narrativas e estereótipos relacionados a certas etnias e nacionalidades passam a exercer profunda influência no imaginário coletivo de uma população mundial mais globalizada. Nesse sentido, os documentários analisados neste trabalho, *Hanging On (Agüentando)* e *Chile, Obstinate Memories (Chile, Memórias Obstinadas)*, se inserem dentro dessa discussão sobre formas de representação. Ambos documentários representam questões histórico-sociais vinculadas à América Latina, com formas narrativas inovadoras e reflexivas, mais ou menos conscientes de seu próprio ato de representar uma “outra” nacionalidade, de um outro deslocado e diferenciado da realidade canadense. Nesse contexto, o trabalho busca analisar as formas de representação desses documentários recentes — que, apesar de apresentarem uma percepção mais consciente de seu próprio ato de narrar, se utilizam também de imagens desvinculadas de um contexto histórico e geográfico que possa dar conta da complexidade de seus objetos de estudo. Pode-se dizer que os documentários naturalizam certas imagens de um outro, como se certas imagens, seja na sua riqueza natural ou na sua pobreza estrutural, falassem por si só, como matéria bruta, desvinculadas de uma história específica.

Hanging On (Agüentando)

O documentário, *Agüentando*, apresenta a dualidade entre o discurso

bem articulado da voz em *off* da personagem feminina, Maria, e as imagens isoladas de homens e mulheres pobres, destituídos e desvinculados de um contexto histórico-social mais específico. A voz em *off* supostamente apresenta a narrativa de Maria, uma professora de um vilarejo do nordeste do Brasil. Maria descreve a situação de atraso e miséria dos cortadores de cana e a impossibilidade de um horizonte de mudanças. O documentário apresenta o dia-a-dia da população, levantando a hipótese de que a educação viabilizaria possíveis mudanças sociais através da boa vontade de educadores, leia-se a professora em questão, mas não há qualquer aprofundamento nas raízes do problema, ou seja, no sistema educacional brasileiro nacional ou nas especificidades do sistema educacional da região do nordeste. Essa mesma generalização aparece na primeira seqüência em que ouvimos a voz da narradora. Ela coloca o seguinte: “Life is hard in the Northeast of Brazil” (a vida é difícil no Nordeste do Brasil). O Nordeste é visto como um mesmo lugar sem diferenças sociais ou regionais e, o que é mais importante, a pequena vila em questão não apresenta qualquer nome ou identidade própria. É como se aquele lugar e as pessoas que ali habitam não tivessem uma identidade própria, mas funcionassem apenas como figuras alegóricas para ilustrar a miséria e a fome — idéia básica projetada por *Agüentando*. Nesse sentido, o documentário apresenta uma contradição ao mostrar uma narrativa em voz *off*, subjetivada, e um cenário que serve apenas como pano de fundo para uma idéia preconcebida sobre a miséria e a fome no Nordeste brasileiro. Ou seja, a argumentação perde sua força ao generalizar os problemas do Nordeste.

Ao apresentar a narradora em seu próprio ambiente, *Agüentando* permite uma subjetivação da voz em *off*. Ocorre neste sentido, uma dupla transgressão das formas narrativas comumente usadas no documentário: (1) a voz em *off*, por apresentar uma perspectiva interna ao filme, subjetiva as imagens e (2) a voz introduzida é uma voz feminina, recurso pouco utilizado em documentários. Bruzzi explica que a voz em *off* no documentário normalmente está associada a uma voz masculina, que também é chamada de “voz de deus”: uma voz desmembrada de qualquer corpo. Seria a voz supostamente neutra, tida como dissociada de qualquer manipulação discursiva ou interferência sobre o objeto ou sujeito representado através das imagens¹⁰. *Agüentando* altera a lógica do distanciamento e subjetiva a narrativa ao apresentar Maria, a narradora. No entanto, ao mes-

mo tempo em que ocorre esta quebra formal com a suposta neutralidade do documentário, o filme não especifica o contexto sócio-cultural do vilarejo ou do povo em questão: não temos, por exemplo, o nome da vila; sabemos apenas que a história se passa em algum lugar do sertão nordestino. A hipótese subliminar é que todos os locais do Nordeste brasileiro são semelhantes e carecem de uma identidade própria.

Nesse sentido, a voz de Maria também não pertence a Maria, pois sua voz é substituída pela voz de uma tradutora cujo inglês evidencia um sotaque latino. O texto de Maria também não foi elaborado por Maria, mas, sim, pelo roteirista. Ocorre aí um duplo distanciamento do referente histórico: Maria é apenas uma figura de fundo, representativa de todas as Marias imaginadas por um documentarista, e o local não passa de um cenário que compõe um quadro de fome e miséria do sertão Nordeste — local este que também não poderia ter seca ou ser sertão se lá existe plantação de cana. Há nesse sentido a perda de um referencial histórico-geográfico concreto, pois o documentário é um ventríloquo que fala por Maria e torna o Nordeste brasileiro um mesmo lugar de fome e miséria. Ocorre aí uma falsa subjetivação da voz do narrador e um distanciamento do referente histórico, levando o espectador, supostamente um canadense, a uma generalização qualquer sobre a fome e a miséria no Brasil.

Igualmente problemática é a conjunção de imagens e depoimentos sobre famílias pobres de São Paulo. Às imagens destas famílias se junta uma narrativa em *voz-over* que explica que a ida de migrantes nordestinos a São Paulo é a causa da miséria, sugerindo que a miséria da cidade grande é decorrência da migração de nordestinos. Há uma simplificação de problemas sociais e estruturais do país, com uma lógica simplista e estereotipada, pois sabemos que os migrantes não são responsáveis pelas mazelas sociais, mas, sim, vítimas delas. Nesse sentido, o documentário que se propõe a subjetivar a narrativa, com uma longa narrativa em *off* de Maria, demonstra a incoerência entre uma suposta tentativa de subjetivação e uma explícita simplificação de problemas sociais e históricos.

Chile, Obstinate Memories (Chile, Memórias Obstinadas)

No documentário *Chile, Memórias Obstinadas*, o diretor Patrício

Guzman retorna ao seu país depois de vinte e três anos de exílio para mostrar às diferentes audiências chilenas o documentário que ele havia feito durante a queda de Allende: o documentário de 1975 intitulado *The Battle of Chile (A batalha do Chile)*. A audiência que assiste *Chile, Memórias Obstinadas* é composta por pessoas que participaram dos eventos históricos de 1975 e que vinte e três anos depois se reúnem em uma sala para que o diretor possa registrar suas formas de reagir àquele primeiro filme que não viram, mas no qual alguns até mesmo aparecem. Dessa forma, pode-se dizer que o filme *Chile, Memórias Obstinadas* propõe-se a registrar a importância da memória individual e coletiva, revelando a importância da imagem e do cinema na memória coletiva de uma nação. De fato, *Chile, Memórias Obstinadas* revela que as audiências que assistem ao primeiro filme de Guzman, desde estudantes adolescentes até pessoas idosas que participaram da revolução, sofrem de um mesmo mal: a ausência da memória. Desta forma, o filme de Guzman vai problematizando a importância da memória coletiva e sua relação com o cinema, as formas de narrar e a história coletiva de uma nação.

Apesar de termos um documentário engajado em sua própria forma de narrar, *Chile, Memórias Obstinadas* apresenta em si mesmo uma lacuna entre o passado e o presente, sendo que o passado não está devidamente explicado, uma vez que as razões políticas que levaram os integrantes da Unidade Popular a apoiar Allende não têm uma formulação clara e a revolução de Allende se define como um “sonho utópico” dentre os depoimentos pessoais dos ex-integrantes da Unidade popular, os sentimentos extravasados pelas diferentes audiências do filme e o processo de subjetivação da história do Chile. Talvez por basear-se no plano do imaginário, o filme de Guzman deixa de recontextualizar as razões históricas que levaram os integrantes do partido da União Popular a buscar um “sonho utópico”, como é definido o governo de Allende repetidamente no filme. Ao mesmo tempo em que *Chile, Memórias Obstinadas* revela a importância das narrativas oficiais e não oficiais para a formação da memória coletiva de uma nação, o filme também abandona a possibilidade de uma análise mais profunda de seu próprio ato de subjetivar a história, priorizando narrativas pessoais e impressões subjetivas acerca da queda de Allende que reforçam a tese de que seu governo foi um “sonho utópico”.

Ambos os documentários permitem uma leitura de sua prática

discursiva, como forma de metadocumentário, devidamente auto-reflexivo, na medida em que questionam o suposto distanciamento de duas realidades distintas, o Nordeste do Brasil e o Chile atual. Os filmes poderiam assim ser vistos como narrativas metadiscursivas, questionadoras da suposta capacidade do documentário em representar uma realidade de forma neutra, sem artifícios narrativos; ou seja, eles podem ser vistos como produto cultural inserido no momento em que são produzidos: o momento pós-moderno — dentro de uma postura politicamente correta, onde, supostamente, nordestinos ou chilenos têm a sua chance de se articular. Ao mesmo tempo em que esses indivíduos tentam articular-se como sujeitos de sua história, os documentários neutralizam a especificidade e o tempo histórico de cada lugar: o Nordeste é o pano de fundo para a miséria e o Chile no presente é o cenário das causas históricas perdidas e ufanistas, de uma história que se perdeu. Valeria então nos perguntar se na representação do documentário pós-moderno não há lugar para os elementos específicos locais relacionados à história latino-americana, para que ela deixe de ser pano de fundo, cenário, alegoria e estereótipo e possa ser vista em sua diversidade, especificidades e diferenças — diferenças internas a ela mesma e externas a um outro. Talvez estejamos nos defrontando com narrativas conscientes de seu próprio ato de narrar, mas esquecidas das especificidades histórico-geográficas que compõem este outro a quem se dirigem: chilenos e nordestinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2000.
- BURGOYNE, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.
- GUYNN, William. *Cinema of Nonfiction*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indiana U. P., 1992.
- WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 1987.

NOTAS

* Agradeço ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa.

1. Ver (www.ridm.qc.ca/observatoire/eridm-1/chap-9.e/3.3.0.html).
2. Trabalho de Landsbergh é citado em BURGOYNE, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p.105.
3. BRUZZI, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction*. London, Routledge, 2000, p.6.
4. *Idem*, p. 5.
5. GUYNN, William. *Cinema of Nonfiction*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1990, p. 13.
6. *Idem*, p. 231.
7. NICHOLS, Bill. *Representing Reality, Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 116.
8. WHITE, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 44-57.
9. Citada em Burgoyne, p. 105.
10. BRUZZI, p. 57.

FLYING DOWN TO BRÉSIL

TUNICO AMANCIO – UFF

Em fevereiro de 1957, a revista *O Cruzeiro* publicava uma matéria chamada “A ilha desconhecida”, ilustrada pelo fotógrafo francês Henri Ballot, falando sobre o projeto de criação de uma estação de teleguiados em Fernando de Noronha, para a observação e controle de projéteis, a ser instalada pelos norte-americanos, que queriam construir uma série de doze bases entre Patrick Field, nos Estados Unidos, e a ilha de Ascension, uma possessão inglesa no meio do Atlântico, entre a África e a América do Sul. O texto falava também da função auxiliar da estação norte-americana: fazer leituras do planeta artificial (sic) a ser lançado pelos Estados Unidos. Segundo a matéria, a Rússia e a China, com o interesse científico acima da política, se preparavam para fazer o mesmo.

A ilha de Fernando de Noronha, ainda não descoberta pelo turismo, se prestava então a atividades científicas que implicavam na navegação pelo céu.

Em junho do mesmo ano de 1957, era lançado na França o filme *SOS Noronha*, dirigido por Georges Rouquier (1909/1989), sobre a mesma ilha, onde os personagens também perscrutam os céus, embora em perspectiva bastante diferente.

Georges Rouquier é um cineasta que vem sendo revalorizado na França por conta de sua produção de documentários sobre profissões e também por seus curiosos filmes de uma ambígua ficção, *Farrebique* (1946) e *Biquefarre* (1983), o segundo, feito quase quarenta anos depois do primeiro, obras que tratam da vida no interior da França, dentro de um viés etnográfico e sociológico, sob a forma de uma crônica rural cheia de evocações poéticas. *Farrebique* é mesmo considerado como um precursor do

cinema verdade, por ter sido filmado em som direto, durante as quatro estações do ano, sem roteiro e sem atores profissionais¹.

SOS Noronha é baseado numa novela de Pierre Viré, um profissional de radionavegação, condecorado por bravura pelos salvamentos que realizou em hidroaviões naufragados e um escritor de obras consagradas à marinha e à aeronáutica. Assim como um ardente propagandista da necessidade de aproximação entre os franceses e os argelinos, morto em 1949, durante serviço aéreo². A história que ele narra é inspirada em fatos reais, cujo herói principal, Frédéric Coulibaud, garantiu a verossimilhança dos fatos e lugares.

Esse episódio da vida de Coulibaud, publicado no texto de Viré, foi adaptado para o cinema por Pierre Boileau (1906-1989) e Thomas Narcejac (1908-1998), uma dupla de escritores responsável por duas dúzias de romances, dos quais boa parte chegou às telas, entre eles *As diabólicas* (Henri-Georges Clouzot, 1955), *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958) e *Crime sem testemunha* (Sérgio Gobbi, 1968).

Isso posto, vamos à história. A ação se passa em 1930, na ilha de Fernando de Noronha, a quatrocentos quilômetros da costa, onde existe um posto de rádio francês para acompanhar os vôos que atravessam o Atlântico sul. De madrugada, o chefe da equipe, intrigado com o silêncio reinante na cabine, na hora em que se devia contatar Natal, descobre o operador de rádio morto, o cachorro degolado, as linhas telefônicas cortadas, num ato de selvageria e sabotagem. Não se pode emitir mensagens, só recebê-las e através delas se descobre que eclodiu uma revolução no Brasil e que os prisioneiros políticos do presídio local promoveram uma revolta, junto com os presos comuns, no intuito de deixar a ilha.

Justamente nesse dia, o aviador Jean Mermoz, um dos nomes legendários da aviação francesa, deve passar por ali, no percurso entre o Rio Grande do Norte e Dakar, transportando o correio postal.

Mermoz, apelidado “o Arcanjo”, é o líder de uma epopéia que envolve carteiros aéreos dispostos a distribuir correspondência entre Paris e Buenos Aires, em quatro dias e meio, passando por Dakar, trabalho iniciado em 1928 dentro das metas da Aeropostale. Em seu trabalho, aos desafios da meteorologia se juntam outros oriundos das dificuldades da travessia e da incipiente tecnologia aeronáutica para grandes distâncias. De qualquer forma, em 12 de maio de 1930, Mermoz liga a Europa, a África e a América

pelos ares com um carregamento de 130 quilos de correspondências. É neste contexto que acontece a história do filme³. Mas ainda estamos no momento em que os homens da estação de controle descobrem um colega morto, um conflito nacional de proporções ainda desconhecidas, uma rebelião no presídio e se percebem um importante meio de contato com o mundo, graças ao serviço do rádio. Na equipe temos três franceses e três brasileiros, um dos quais já morto. Com medo do que possa acontecer tanto a suas vidas quanto à de Mermoz, cujo vôo deve ser orientado por eles, os homens se trancam na estação e se preparam para o pior, enquanto providenciam o conserto do equipamento. Na verdade, o pior que acontece é a chegada do governador local, sua mulher doente e sua filha, perseguidos por uma multidão de nativos que querem linchá-los. A resistência é feita com energia, mas sem violência, entre a reivindicação de neutralidade proporcionada pela bandeira da concessão estrangeira e o relaxamento induzido pela música francesa que alguém põe a tocar nos alto-falantes. Atribulados quanto ao que se passa na terra, eles nem percebem que Mermoz passa por eles. Os revoltosos se retiram e Coulibaud organiza barricadas na expectativa de que eles voltem. Um dos homens da estação vai em missão de reconhecimento e descobre que os revoltosos querem tomar as armas guardadas na fortaleza. Enquanto os sitiados esperam um novo ataque, eles descobrem que Mermoz está em perigo, impossibilitado de descer no mar e pedindo socorro a um navio. Pelo rádio conseguem alertar um avião, que pode salvar Mermoz e o correio. Coulibaud, vendo um ataque iminente, pede socorro pelo rádio e consegue que sejam embarcados à noite num navio, enquanto os nativos saqueiam a estação.

Alguns meses mais tarde os franceses retornam à ilha, constatam os estragos, mas reinstalam o posto e retomam o trabalho.

Esta história é contada num estilo contido, com poucos diálogos, subordinados estritamente às necessidades da ação, sem nenhum psicologismo. Rouquier “nos mostra apenas aparências e informações lacônicas de fatura realista”⁴, guardando o registro da fala local, trocada entre os brasileiros da estação e gritada por alguns nativos. Aliás, não deixa de ser curiosa a reação de um deles, que motiva uma briga, quando discutem a rebelião que se alastra pelo país, dizendo que a revolução de hoje seria a ditadura de amanhã. Como se a presença histórica de Getúlio já pairasse sobre a ficção. Ao intervir na discussão, Coulibaud defende seu território de neutralidade:

Aqui não é lugar de política! Os eventos históricos são colocados à margem da ficção, embora alimentem seu percurso.

A ação do filme transcorre entre duas noites e é marcante a sobriedade da fotografia noturna, de grande beleza e eficiência dramática. A noite é o espaço das inspeções, das rondas, da expectativa que envolve o reconhecimento dos sinais exteriores da revolta, do crescimento da angústia. Nesta concentração dramática o diretor constrói o seu *huis-clos* com um rigor que incorpora a unidade de tempo, de lugar e de ação. Deste modo a trama é demarcada pelas duas longas noites, e pelos limites geográficos da estação. Por esta razão, a revolução que explode lá fora nos será comunicada apenas por fragmentos, por comentários, recebida por sinais, mais sugerida que explicitada, mantendo a nós, espectadores, enclausurados como os personagens, à espera da violência que virá não se sabe de onde. Este aprisionamento é tratado de forma quase documental, detalhando no conjunto dos pequenos gestos este apego ao trabalho (proteger Mermoz) e esta impassível expectativa (preservar suas vidas). Este drama *cool* vivido por esta pequena equipe só será emocionalmente intensificado quando chegarem os fugitivos e seus perseguidores, a filha do governador e seus gritos de rebelião, os revoltosos e suas ameaças, a criança italiana e seu choro intermitente. Sobre a trama pesará este *não mostrado*, esta pulsão dramática fora do campo, que abriga as duas linhas do drama — o vôo perigoso de Mermoz e a rebelião que explode no país. Quando o vôo acontece, e o avião passa por sobre a estação, eles estão ocupados enfrentando os prisioneiros fugitivos, de uma revolução da qual apenas se ouve notícias, nota-se sinais, escuta-se relatos. A ação dramática do filme é sempre reação a algo que não vemos representado na tela. Coerência dramática absoluta, num filme passado numa estação de rádio, onde o OUVIR se faz mais presente que o VER. Esta desproporção entre o evento visível e o evento invisível⁵ revela o patético da situação, apresentado no filme de forma bastante singular para a época. Um filme no qual o heroísmo dos personagens é atenuado até sua expressão mínima, sem artifícios retóricos e sem nenhum lampejo de glória. Rouquier recusa a espetacularização das ações e dos homens. Os incêndios na fortaleza são mostrados mais intensamente por seu reflexo no rosto dos observadores do que pelos efeitos da explosão. O heroísmo do aventureiro Mermoz é tratado como fruto de uma operação prosaica e a resistência da equipe da estação francesa é motivada

apenas pela sua solidariedade invisível ao aviador, amizade profunda, viril e pudica⁶.

Entretanto, há quem tenha visto no filme somente vestígios do melodrama, quem tenha cobrado de Rouquier melhor resultado na sua mistura de documentário e de drama, onde “trechos excelentes não podem dissimular a confusão do conjunto”⁷. Houve também quem o tenha absolvido, reconhecendo em seu trabalho a preferência pela verdade, a simplicidade, o realismo e a discrição⁸.

Vamo-nos ater aqui apenas à crítica do jovem François Truffaut, então com vinte e cinco anos, publicada na revista *Arts*⁹. Ele reconhece que, embora fugindo da vulgaridade, da facilidade, da futilidade e da imbecilidade, o filme não se realiza artisticamente. Critica a duração dos planos, a técnica desajeitada, a direção de atores absolutamente nula, para personagens nem mesmo esboçados, o ritmo inexistente. O diretor é considerado extremamente passivo e o crítico indaga se ele teria uma paixão qualquer, um ponto forte, um pouco de fantasia, um grão de loucura. E chega a especular se ele gosta de conversar, se gosta de crianças, de mulheres, da terra e da velocidade. Ou se, como ele supõe, Rouquier é alguém que só gosta de barômetros, termômetros, anemômetros e por isso não consegue sensibilizar seu público. Feita esta avaliação, Truffaut termina fazendo seu balanço do filme: três bons atores completamente desperdiçados, numa obra onde se salva apenas a fotografia em Technicolor. Depois de ponderar que quatrocentos belos planos postos lado a lado nunca salvaram nenhum filme.

Aqui nosso recurso a Truffaut não é nada acidental, para além do rigor de sua crítica mal-humorada que extrapola o território da análise cinematográfica. Sua invocação é a ponte que nos permite avançar na direção última e até aqui camuflada deste trabalho.

Porque os atores a quem ele se refere são encabeçados por Jean Marais, uma vedete que já havia filmado com Cocteau (*A bela e a fera*, 1946, Ruy Blas, *A águia de duas cabeças*, *O pecado original* — *Les parents terribles* — 1948, e *Orfeu*, 1950), além de ter estrelado filmes de René Clément, Yves Allegret, G. W. Pabst, Sacha Guitry e Jean Renoir. Marais é naquele momento um dos grandes atores do star system à la francesa e seu peso incomoda. Incomoda principalmente a um Truffaut virulento que se bate por um cinema de autor e que um mês antes dessa crítica havia publicado em *Arts* o artigo intitulado “Vocês são testemunhas deste processo: o cinema

francês sucumbe sob falsas lendas”¹⁰, onde ele defendia que a crise do cinema francês era uma crise de coragem, de virilidade, que se podia fazer filmes com orçamentos baixos e que não existiam filmes ruins e sim realizadores medíocres. Além disso, ele anunciava que os filmes de amanhã seriam dirigidos por aventureiros.

No não tão distante amanhã, este mesmo Truffaut estará na origem da *nouvelle vague*, movimento que naquele momento tinha sido apenas sinalizado por Roger Vadim em *E Deus criou a mulher*, lançado em 1956 e que só vai explodir em 1959. Nesse intervalo teremos apenas *Nas garras do vício*, filmado em dezembro de 1957, que será lançado em fevereiro de 1959 e *Os primos*, realizado em julho-agosto de 1958, lançado em março de 1959 como o ponto de partida midiático da *nouvelle vague*. Num passo para a frente, vamos encontrar em maio de 1959, selecionados para o Festival de Cannes, *Os incompreendidos*, de Truffaut, e *Orfeu Negro*, de Marcel Camus, e é este último que vai levar a Palma de Ouro, enquanto Truffaut vai ter de se contentar com a melhor direção.

Quer dizer que na crítica a Georges Rouquier é ainda o Truffaut literariamente polêmico que se exprime, com uma argumentação que será solidificada na prática futura dos teóricos da *nouvelle vague*. Mas ainda estamos antes desta revolução. E vamos ficar na nossa revolução de 1930 representada em *SOS Noronha*.

O que Truffaut não viu, e nem poderia ver, foi a conjunção premonitória que se articula ali. Uma síntese do cinema que acaba e do cinema que ainda está no ar, como o avião de Mermoz. Assim, a revolução que pulula na terra pode ser expressa por outras presenças. A começar pelo fotógrafo Henri Decae (que será responsável pela foto de vários filmes da *nouvelle vague*, entre eles *Ascensor para o cadafalso* (Louis Malle, 1957), *Os amantes* (Louis Malle, 1958), *Nas garras do vício* (Claude Chabrol, 1959), *Os primos* (Claude Chabrol, 1959) e o próprio *Os incompreendidos* (Truffaut, 1959).

Em seguida, pelo assistente de direção Jacques Demy, que também interpreta o papel de Salvador, o personagem que morre antes do início do filme. Jacques Demy que vai injetar uma irresistível vitalidade ao gênero musical francês com *Os guarda-chuvas do amor* (1964), *Duas garotas românticas* (1967), depois de ter feito *Lola, a flor proibida* (1960) e antes de tentar uma carreira internacional e voltar para a França.

Jean Marais, Jacques Demy e Henri Decae são de certa maneira representantes da situação do cinema francês naquele momento, revendo sua tradição cinematográfica e preparando o salto que seria dado nos anos seguintes.

Mas se Truffaut pudesse prever, ele falaria ao menos com curiosidade sobre os três atores de fala portuguesa do filme, já que eles também sinalizam, de forma exemplar, para o passado, o presente e o futuro do cinema brasileiro.

Não seria difícil designar José Lewgoy, como representante da chanchada, onde imprimia sua marca de vilão desde *Carnaval no Fogo* feito na Atlântida por Watson Macedo em 1949. Uma presença notável que se estenderia por muitos outros filmes.

Assim como hoje é difícil dissociar Vanja Orico de seu personagem Maria Clódia, do filme *O Cangaceiro*, realizado por Lima Barreto para a Vera Cruz, vencedor da categoria de melhor filme de aventuras no Festival de Cannes de 1953. Um filme que anunciara em letras garrafais a nossa intenção de fazer cinema industrial, dentro de um projeto que àquela altura já demonstrara sua inviabilidade. E uma atriz brasileira que começara a carreira nos rescaldos do neo-realismo, através de *Mulheres e Luzes* de Fellini (1949).

Restar-lhe-ia projetar a figura emblemática de Ruy Guerra, o moçambicano que vai se radicar no Brasil em 1958 e cerrar fileiras com o emergente cinema novo, respaldado antes de tudo por seus conhecimentos técnicos¹¹. E que aqui iria realizar *Os Fuzis* (1963), alinhado com a linha de frente estético-política do movimento, responsável pela projeção internacional dos filmes brasileiros. Ruy Guerra, que tinha feito seus estudos no IDHEC e sido assistente de Jean Delannoy no filme *Crianças sem destino* (*Chiens perdus sans collier*), de 1955, um filme que tratava de jovens delinqüentes e suas fugas de reformatório. Bem aproximado à temática que François Truffaut vai desenvolver em *Os incompreendidos* e que vai receber o prêmio da *miseenscène* em Cannes, 1959, chamando a atenção para a *nouvelle vague*. No mesmo ano em que *Orfeu* descia aos infernos e saía de lá com a Palma de Ouro. Em movimento contrário, *SOS Noronha* se interessa pelo rumor da terra e pelo vazio dos céus. Com orçamento adequado e nenhum estrelismo, rodado inteiramente em locações. Nenhum plano do filme foi filmado no Brasil, tudo foi feito em Scalvi, na Córsega¹². E a escolha dos atores secundários foi quase aleatória, respeitando apenas sua

procedência e disponibilidade. Um modo de produção original para um cinema sufocado pelos estúdios.

Essa equipe franco-brasileira ali reunida nos pode sugerir uma leitura bastante curiosa sobre a operação de síntese que se esboça nas entrelinhas dessa aventura passada na ilha desconhecida, sob as asas do arcanjo. Uma outra trama que ultrapassa o enredo e nos acena com a História.

NOTAS

1. LAMY, Jean-Claude e RAPP, Bernard, org. *Dictionnaire des Films*. Paris, Larousse, 1995.
2. <http://www.latecoere.com/asuivre/vire-jayet.htm>, acessada em 12 de outubro de 2003.
3. Em dezembro de 1936, Jean Mermoz desaparece no mar com sua tripulação.
4. AUZEL, Dominique. *Georges Rouquier: cineaste poete & paysan*. Editions du Rouergue, 1993.
5. Idem, p. 219.
6. ARBOIS Janick, SALACHAS Gilbert. *TELECINÉ*, nº 74, p. 6, abril/mai 1958.
7. AUZEL, Dominique. Op.cit., p. 220.
8. Idem. p. 220.
9. Apud AUZEL, op. cit., p. 221. Crítica publicada em 26 de junho de 1957.
10. MARIE, Michel. *La nouvelle vague*. Paris:Nathan, 1997, p. 37.
11. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe, org. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 287.
12. *Synopsis*, nº 26, julho/agosto 2003.

É TUDO A MESMA COISA?
(ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES DE MIGRANTES
NORDESTINOS EM FILMES DE FICÇÃO
AMBIENTADOS NAS METRÓPOLES)*

JÚLIO CÉSAR LOBO – UEBH/UFBH

I — Entre as múltiplas representações sociais tematizadas pelo cinema brasileiro de ficção, uma das mais freqüentes é a da identidade social e; nela, toma corpo denso a presença das identidades regionais, principalmente a que se tem por “nordestina”. No final dos anos 1950 e início dos 60, migrantes nordestinos começam a ocupar papéis secundários ou principais como candidatos ao estrelato no teatro, no rádio ou na TV como contribuição ao rico e popular ciclo da comédia musical carioca, a chanchada. Findo esse ciclo, nordestinos retomam a cena, a partir da segunda metade dos anos 70, agora em nova e amarga entrada no drama, no melodrama e na pornochanchada, nesta principalmente. Assim, tem-se, grosso modo, uma trajetória desses migrantes que percorrem uma trilha em descenso prestígio — do palco ao prostíbulo — em caracterizações que privilegiam a construção de estereótipos, notadamente negativos.

Por que estudar a representação de uma identidade social regional, como a dos nordestinos migrantes, através da análise de estereótipos? Essa pergunta talvez fosse mais funcional para o nosso uso aqui reformulada da seguinte maneira: para que servem os estereótipos? Entre outras funções, os estereótipos contribuem ao estudo de discriminações, preconceitos e racismos. Com relação à discriminação, a caracterização estereotipada de um grupo social reflete a aceitação ou rejeição de um grupo social por outro. Os estereótipos ainda servem para proteger e sustentar o *status quo*, os privilégios e as vantagens do indivíduo ou do grupo em um determinado momento e são, em muitos casos, elementos plásticos na marcação de traços identitários, principalmente de minorias.

O dado novo que pretendemos trazer aqui, sob a forma de hipótese, é que muitas dessas estereotipagens já se dão nas várias comunidades abrigadas pelo nome de Nordeste, traduzindo assim determinadas tensões intrarregionais. Isso é importante se destacar devido a um melhor entendimento de como se corporifica um processo de estereotipação, que assim ocorre: há a produção de uma matriz, que pode vir da ficção literária, da música popular, do folclore ou até mesmo da ensaística. Um segundo passo é a duplicação, em que o traço destacado, frequentemente deslocado do contexto que o gerou, começa a ser produzido em série. Tem-se ainda a simplificação em que as nuances de uma caracterização são como que apagadas para facilitar o consumo rápido de um preconceito. Ao final desse processo, tem-se a generalização, tipo “paraíba” (no Rio de Janeiro) e “baiano” (em São Paulo).

A nossa tarefa, neste texto — parte de uma pesquisa em progresso — é localizar, descrever e interpretar os pólos de uma representação de identidade social no cinema de ficção brasileiro, ancorado numa análise de estereótipos, a partir de uma pequena amostra, além de levantar brevemente exemplos de algumas matrizes mencionadas. Buscamos ainda analisar quais os traços comportamentais que as narrativas da amostra consideram como exclusivos daqueles que nasceram ou se formaram no Nordeste do Brasil; verificar e discutir se, nessa amostra de representações, há dados que possibilitem uma caracterização dos nordestinos por naturalidade; e verificar e discutir se seria a auto-atribuição um fator relevante para o processo de construção nos filmes de uma identidade nordestina.

Um aspecto que acreditamos relevante frisar nesse tópico é relativo a uma virtual nordestinidade. Em nossa abordagem, não estamos buscando validar representações disponíveis de uma identidade social nordestina — confrontando-as com a “verdadeira” nordestinidade. Muito pelo contrário, o nosso percurso prevê uma discussão das morfologias dessa “nordestinidade”. Essa nossa tarefa, nesse aspecto, é grandemente facilitada, pelo fato dessa construção já ter sido alvo de uma densa discussão realizada por Penna¹, através do estabelecimento de quatro vias de estudo de identidade social, das quais tomaremos as três mais produtivas para nossos fins: a naturalidade, a cultura e a auto-atribuição.

A apropriação do estudo da estereotipia para a cultura da mídia tem-se revelado produtiva devido aos seguintes aspectos, destacados por Stam: a)

esse procedimento pode proporcionar a revelação de “formas opressivas de preconceito”, as quais, à primeira vista, poderiam ter sinalizado apenas como um fenômeno casual e inócuo”; b) esse procedimento pode chamar a nossa atenção para a “devastação psíquica” e a interiorização desses estereótipos por grupos colocados em situação inferior a outros (idem); c) esse procedimento assinala a “funcionalidade social dos estereótipos”, pois eles não são um “erro de percepção”, mas, sim, enfatizamos, uma forma de “controle social”.

Por outro lado, a análise de estereótipos coloca alguns problemas metodológicos também destacados por Stam, a saber: a) ela tende a levar o crítico a buscar apenas retratos “positivos”; b) ela tende a levar o crítico a buscar apenas uma estética realista-dramática; c) ela tende a levar o crítico a desconhecer que imagens “negativas”, produzidas como paródia, podem contribuir para uma crítica a estruturas sociais².

A bibliografia especializada sobre o cinema brasileiro comporta ainda pouquíssimos trabalhos sistematizados no que diz respeito a estudos sobre representações de identidades sociais regionais. O primeiro deles talvez tenha sido o de Dias³, que faz uma breve análise das mulheres migrantes, mas o interesse principal da sua análise é a representação de classe, e não a de regionalidade.

II — Esquemáticamente, vamos distribuir as observações analíticas a partir das categorias a que já nos referimos, a saber: a naturalidade a cultura e a auto-atribuição.

A naturalidade talvez seja o atributo mais utilizado na caracterização mais rápida de uma personagem cinematográfica com relação à sua identidade regional, a despeito dele, em nosso entendimento, parecer o mais frágil de todos. Entre outras desvantagens, esse atributo tende a naturalizar o social, como se tem em ensaio de Freyre, quando ele busca caracterizar nordestinos a partir de uma ecologia. Nesse texto, Freyre se dedica, entre outras coisas, a estabelecer a sua psicologia social dos que nascem no Nordeste, particularizando, entre eles, os pernambucanos. Seguindo uma tendência muito comum — e não somente àquela época — de idealização dos sertanejos brasileiros — esse sociólogo vê virtudes singulares no homem dos sertões locais: “O Nordeste do pastoreio se apresenta com um perfil antropológico e psicológico nitidamente diferenciado do da gente do litoral e da ‘mata’. O perfil psicológico apresenta talvez maiores pontos de

semelhança com o de certo tipo antigo de paulista andejo, bandeirante, do que com o homem do Nordeste agrário, gente mais volutosa e mais arredondada pela sedentariedade”.

Em outro ponto de sua narrativa, Freyre, como se esquecendo do que afirmara acima, propugna um certo hibridismo: “Pode-se atribuir à monocultura da cana a formação (...) do tipo mais puro de aristocrata brasileiro: o senhor de engenho, principalmente o senhor de engenho pernambucano, misto de ‘baiano’ de cidade e de gaúcho”. Bairristicamente, ao falar dos pernambucanos, Freyre se esmera em especificidades, que contribuíram para a construção de uma identidade, uma estereotipação positiva, a saber: “A altivez era um dos seus traços mais pernambucano” (sobre Joaquim Nabuco) e “(...) esse equilíbrio parece explicar certa temperança de atitudes e de gestos no pernambucano da área do açúcar”⁴. Que há de ciência nisso? Que há de estereotipação nisso?

Um outro aspecto importante nesse tópico é que a naturalidade não leva necessariamente ao auto-reconhecimento de uma dada identidade. Em *Sai Dessa, Recruta*, (RJ, 1961), a paulista Consuelo Leandro é uma baiana de Alagoinhas, e o baiano Mário Tupinambá também é seu conterrâneo. Para ambas as personagens, o simples fato de ter nascido na Bahia é o suficiente para que elas sejam dotadas, bem como seus conterrâneos, de uma série de virtudes, proclamadas com ênfase, a saber: “Baiano não sobe em coqueiro errado”; “Um baiano não tem medo, meu sargento! O que um baiano tem é prudência”. Em outro momento, Leandro generaliza: “Nós vamos subir esse portão na raça nordestina”. Já a estereotípiia científica elaborada por Euclides da Cunha repercute nesse trecho de um discurso inflamado de Tupinambá: “Antônio Conselheiro precisou implorar pras mulheres baianas não sentar praça (...) e se as mulheres (baianas) têm muita corage, o que não dirá da corage do soldado baiano?” Entendimento diverso da naturalidade como fator de identificação tem, por exemplo, Calunga (Antônio Pitanga), de *A Grande Cidade* (RJ, 1966), que não se considera baiano apenas por ter nascido na Bahia.

É claro que uma comédia trabalha com tipos, estereótipos e clichês, mas o curioso no filme *Sai Dessa, Recruta!* (RJ, 1961) é que as únicas identidades regionais identificadas são as de dois baianos, como se as dos outros, militares do Exército e residentes de uma pensão próxima, não fossem relevantes ou não se prestassem ao deboche.

A cultura é um traço identitário para o nordestino, segundo Penna, quando ela é um elemento fundante para a sua identidade cultural, o que independe do fato de ele estar vivendo no Nordeste. No filme *Tudo Bem* (RJ, 1978), a personagem interpretada por Maria Sílvia — sintomaticamente chamada de Aparecida de Fátima (“Eu também sou lá do Norte”) seria um bom exemplo desse tipo, pois, residindo no Rio de Janeiro, há um bom tempo, ela permanece tendo como seus referenciais para uma visão de mundo a memória do cangaço e uma vocação para uma densa espiritualidade religiosa, o que a faz, no final, tornar-se uma profetisa com poderes curativos, motivando romarias à área de serviço do amplo apartamento onde trabalha como doméstica em Copacabana. A associação cangaceiros e fanáticos já se tornou um clichê no cinema brasileiro, principalmente a partir do sucesso de estima de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (RJ, 1964).

O enfoque através da auto-atribuição talvez seja o de maior riqueza instrumental uma vez que diz respeito às identidades negociadas, atitude muito comum na contemporaneidade. Ou seja, a questão da auto-atribuição traz à tona, entre outras coisas, o fato de que uma identidade que um grupo “de fora” etiqueta em uma pessoa ou em um grupo social pode não estar sendo a identidade pretendida por ele ou pelo grupo por vários motivos. No universo estudado, essa auto-atribuição pode variar no discurso de uma mesma personagem entre várias opções de identidade regional. A Hermengarda (C. Leandro), de *Sai Dessa, Recruta!*, conforme as conveniências, assaca que é nortista ou que é nordestina enquanto para o sargento “baiano” (Mário Tupinambá), uma certa baianidade é a sua essencialidade. Um exemplo mais vital do peso da auto-atribuição, quando uma personagem busca se ligar mais a uma ancestralidade nativa do que a uma regional, pode ser localizada numa breve fala de Olímpico de Jesus, o namorado de Macabéa, de *A Hora da Estrela* (SP, 1985), quando ele lhe revela ser também “lá do Norte” — ela é paraibana —, mas com um detalhe, que, no seu entender, o faz sentir-se melhor do que ela: “Eu sou um dos últimos guerreiros da grande nação tabajara”. Como se sabe, tabajara é a nação de Iracema, personagem-título desse romance, que busca construir a brasilidade a partir de uma estereotipagem positiva do indígena.

Nessa etiquetagem residem muitos dos processos de estereotipação nos filmes com migrantes nordestinos, em cenas, na maioria das vezes, bastante breves e em que a ocorrência desse procedimento discriminatório — tipo

“É tudo a mesma coisa” — chega a chamar a atenção pela gratuidade. Um bom exemplo dessa ocorrência está em *A Hora da Estrela*. Glória (Tamara Taxman), preocupada com a tristeza de Macabéa (Marcélia Cartaxo) a interpela:

— Que cara é essa? Ô, cabeça-chata! Ô, baiana! Não tem cara?

— Tenho sim. Não sou cabeça-chata, nem baiana. Baiano é macumbreiro. Eu sou nortista.

— E qual é a diferença?

Podemos encontrar reverberações dessa seqüência acima em filmes com propostas tão diversas como *O Homem que Virou Suco* (SP, 1980) e *O Homem da Capa Preta* (SP, 1986). No primeiro, ao chegar para trabalhar em uma obra, Deraldo é abordado amigavelmente por um novo colega (de naturalidade desconhecida), que lhe pergunta, como uma deixa para iniciar uma conversação, se ele é cearense ou alagoano. O cordelista diz que é paraibano e, então, vem a réplica-bordão: “Ih, é tudo a mesma coisa!” Bordão que pode ser localizado no segundo filme acima citado, quando um delegado paulistano (Paulo Villaça) chega a Caxias (RJ) para reprimir o jogo do bicho. Ele se dirige a uma pessoa chamando-o de “Ceará”. Quando este lhe responde que é da Paraíba, volta o bordão: “É tudo a mesma coisa!”.

III — A ficção literária, por exemplo, é um campo vastíssimo para uma busca exaustiva na direção de algumas matrizes para a estereotipação, principalmente a positiva, atitude que contribui a seu modo para a fixação dos regionalismos como ciclos literários, entre outras coisas. Como essa tarefa não faz parte dos nossos propósitos aqui, mencionaremos apenas alguns poucos registros, notadamente para sinalizar como uma certa tensão identificatória dá-se intrarregionalmente como uma resposta a qualquer proposta de totalidade, na qualificação de nortista ou de nordestino/a.

Um dos exemplos mais antigos dessa busca de diferenciação intrarregional — que os epítetos de “paraíba” e “baiano” buscam homogeneizar — está em romance de um dos pais de alguns dos símbolos mais duradouros de uma identidade brasileira, que é o cearense José de Alencar, mais propriamente em uma obra que, pelo título abrangente — *O Sertanejo* —, poderia não sinalizar na direção que nós tomamos. A adjetivação alencariana nesse texto vai do mais geral ao mais específico. Inicialmente, temos a afirmação do que seriam as “virtudes cearenses” — a

sobriedade e a perseverança —, passamos pelos traços da personagem-título, pelos traços de caráter do sertanejo cearense e pelos traços do “sertanejo da gema”. Posteriormente, ainda nesse mesmo texto, teremos uma certa especificação da construção dessas identidades em que se atribui à identidade social de profissão, por exemplo, um traço de caráter regional brasileiro, como em “vaqueiro cearense” — “prodigiosa habilidade” — e “sertanejo cearense”. Nessa última etiquetagem, dá-se algo muito comum ao tempo da primeira edição desse romance (1875), que era a prática de um discurso sócio-antropológico ancorado em uma biotipologia, bem ao gosto, por sinal, do racismo científico, que lhe era contemporâneo: “O sobrinho do capitão-mór (...) era mancebo de trinta anos, de baixa estatura, mas robusto, com ombros largos e cabeça chata, tipo mais comum do sertanejo cearense e que o distingue de seus vizinhos limítrofes”⁵.

O fato é que, a despeito ou — quem sabe? — até mesmo contra a consolidação de uma identidade social nordestina, os traços de caracterização das particularidades intrarregionais no Nordeste são um bom exemplo na contramão de uma vontade de unidade, uma vontade de classificação uniformizante. Muitos dos genitivos estaduais têm origens curiosas, provêm das mais díspares fontes de cultura e ganham, em muitos casos, outras conotações quando articuladas em um outro Estado. Abaixo, indicamos brevemente algumas das origens e usos da maior parte desses citados genitivos:

— **baiano**. Fora das acepções que ligam esse adjetivo à música — baião, por exemplo —, um bom exemplo dos vários de seus significados ainda no Nordeste é que, no Piauí, a expressão é sinônimo para caipira, para matuto e para jegue... Um outro exemplo dessa dinâmica pode ser encontrado no Maranhão em que baiano/a é o qualificativo mais rápido para etiquetar um/a sertanejo/a que venha trazendo gado de Goiás, do Piauí... e até da Bahia.

— **pará, paraense**. Do folclore: “Vida de pará, / vida de descanso: comer de arremesso/ e dormir de balanço”;

— **pernambucana**. Faca estreita e comprida, parnaíba, timbira. Na Bahia, é o nome dado a um facão, usado em açougues; e

— **potiguar**. Vocábulo de tupi que designava um tipo de inimigo dos índios do Rio Grande do Norte, o português — poti’ war, comedor de camarão. Uma outra tradução, em vias de consolidação, aponta para uma

depreciação funda: em tupi, o vocábulo citado soa muito próximo à palavra que significa “comedores de fezes”.

Trouxemos esse breve levantamento lexical para o espaço dessas conclusões provisórias como um meio de chamar a atenção para o fato de que uma análise de um processo de estereotipação deve atentar para as matrizes dessa operação e que, em nosso caso, muitas das conotações negativas que uma ou outra expressão ganha corpo em outras regiões têm suas origens nas tensões intrarregionais, seja no campo da cultura, seja no campo das lutas menos simbólicas em busca de poder. O que não se pode deixar de tentar responder aqui é porque, nas chanchadas, a estereotipagem parece incomodar (a nós) menos do que nos dramas, nos melodramas e nas pornochanchadas. Independente dos traços de gênero — é difícil fazer humor politicamente correto —, talvez o que se deva levantar para a discussão é que, nas chanchadas, ria-se com todos e de todos, seja “paraíba” ou “baianos”, parlamentares ou presidente da República.

Nos dramas que se tem nas nossas telas depois, principalmente a partir da segunda metade dos anos 70, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, riem-se apenas dos “paraíba” ou “baianos”, quando não se tripudia dessas personagens. Em um certo cinema paulista, quase que se atribui a nordestinos tudo que de ruim acontece na trama, conduta que nos pode sugerir a revelação de um ressentimento. Nesse sentido, uma certa Sociologia da Cultura vai apontar uma argumentação, sem se referir ao cinema, que nos parece um bom mote para as discussões. Weffort acaba por nos fornecer um conjunto de proposições sobre o tema de um certo ressentimento. Para ele, os nordestinos possuem uma “forte visibilidade cultural” e é isso que “confere aos nordestinos uma situação peculiar em meio às massas populares de São Paulo, além do fato, arremata ele, de que os nordestinos são os representantes da cultura regional de “maior alcance no país”.

A argumentação de Weffort torna-se grave quando ele diz que as “piadas de baiano” surgiram como “uma reação popular à chegada de uma enorme quantidade de gente, que, inadaptada às exigências técnicas do trabalho na grande cidade, aparecia também como uma força de trabalho mais barata, que tendia a contribuir para a depreciação do salário”⁶.

Nessa última proposição, temos a emergência do ressentimento como uma hipótese que acreditamos considerável na discussão do trato das repre-

sentações estereotipadas de nordestinos em filmes, não só naqueles ambientados na capital bandeirante, bem como na ex-Cidade Maravilhosa.

NOTAS

* Agradecemos os comentários feitos por Ismail Xavier e João Luiz Vieira quando da apresentação da primeira versão desta comunicação no VII Encontro Anual da Socine, em Salvador.

1. PENNA, M. *O Que Fazer Ser Nordestino*. São Paulo, Cortez, 1992.
2. STAM, R. "Estereótipo, realismo e representação racial." *Imagens*, 5, p.16, 76. Campinas, 1966.
3. DIAS, R. *O Mundo como Chanchada*. Rio de Janeiro, Relume, 1993.
4. FREYRE, G. *Nordeste*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1967.
5. ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo, Ática, 1978, p. 222.
6. WEFFORT, F. *A Cultura do Povo*. São Paulo, EDUC, 1982, p. 21.

O BRASIL NO CINEMA DA REPÚBLICA VELHA E A BUSCA DA NACIONALIDADE

MAURICIO R. GONÇALVES – ECA/USP

Nas páginas que seguem, trabalho algumas questões da experiência cinematográfica, no Rio de Janeiro e em São Paulo, durante a República Velha (1889–1930), buscando investigar a construção de um discurso cinematográfico da nacionalidade brasileira.

Há uma identificação do cinema brasileiro das três primeiras décadas do século XX com o conceito de modernidade. Uma modernidade associada ao advento do capitalismo mas que, nas sociedades dependentes de origem colonial, apresenta uma defasagem entre sua instalação enquanto dado cultural (super-estrutura) e enquanto dado do sistema social de produção (infra-estrutura)¹. Renato Ortiz afirma que, no Brasil, “o ideário liberal chega antes do desenvolvimento das forças sócio-econômicas que o originaram no contexto europeu, ele se encontra na posição esdrúxula de existir sem se realizar”. Ortiz refere-se à cultura ornamental, que essa “posição esdrúxula” do liberalismo em nosso país origina, dizendo que “sua ornamentalidade aponta para uma falsidade, a vontade da classe dominante de se perceber enquanto parte da humanidade ocidental avançada”².

O cinema, então, viria a funcionar como um instrumento dessa inserção ilusória não só da classe dominante, mas de toda a sociedade brasileira — uma vez que as classes subalternas tendem a professar da mesma ideologia das classes dominantes —, na moderna civilização ocidental como apresentada nos países centrais. A imagem do “moderno” que esse desejo de inserção provoca, e que o cinema vem afiançar, acaba imiscuindo-se no perfil identitário da nação. Inserção essa que se dá segundo Ortiz, a partir de uma preocupação das classes dominantes tupiniquins sobre “o que diri-

am os estrangeiros de nós” e que “reflete não somente uma dependência aos valores europeus, mas revela o esforço de esculpir um retrato do Brasil con-
dizente com o imaginário civilizado”³.

Assim, o discurso do moderno presente na cinematografia brasileira desse período, se analisado a partir dessa visão calcada na teoria marxista do reflexo, estaria fadado a representar apenas uma ilusão, uma fantasia, um discurso que à semelhança do ideário liberal, segundo Ortiz, tem a “posição esdrúxula de existir sem se realizar”. Um discurso, na realidade, vazio, uma vez que não originado de uma infra-estrutura que o justificasse e lhe desse sentido.

No entanto, o discurso cinematográfico do moderno, no Brasil, pode adquirir sentido e ressonância se o abordarmos a partir da análise que Janet Wolff faz da arte inserida no modelo marxista de base-superestrutura. Para ela, “a possibilidade do potencial radical da arte é, ela própria, historicamente determinada, não havendo contradições entre a concepção de que a arte é construída social e ideologicamente e a concepção de que a intervenção artística e cultural na política constitui uma possibilidade”⁴. Wolff admite a existência de “um processo de determinação” distante do que chama de um modelo de determinismo uniforme e unidirecional. Para tanto, ela lança mão do conceito de “autonomia relativa”, proposto por Louis Althusser, considerando que “elementos da superestrutura podem não ser sempre totalmente determinados pela base, e podem, na verdade, ser, por vezes, influentes historicamente”. Segundo Althusser, “a superestrutura tem sua *autonomia relativa* própria e sua *eficácia específica*”⁵. Para Wolff, é preciso que, em cada período histórico, as eficácias específicas das várias classes da sociedade (ou da formação social — expressão de Althusser) sejam investigadas, sendo impossível contar com uma *teoria geral* das eficácias específicas. Ressalta-se ainda que é a economia que determina quando e como as diferenças superestruturais — política, ideológica, religiosa etc. — terão sua “eficácia” própria, com uma ação que reverta sobre a base. Não sendo o aspecto econômico, no entanto, o único determinante⁶.

Diante dessa inflexão dada por Wolff ao modelo base-superestrutura, podemos analisar o discurso do moderno presente nas produções culturais brasileiras da República Velha como um veio antecipatório de uma mudança infraestrutural que estava a caminho e que passaria a manifestar todo o seu vigor depois da Revolução de Trinta. Seja na produção Modernista, que

abalou as artes tradicionais com as preocupações de cunho nacionalista e a inspiração nas vanguardas européias, de seus realizadores, seja nos filmes de cinema, ainda procurando seu lugar na arena da arte e da produção cultural, os signos do moderno, o cotidiano eletrizante, com suas maravilhas e aflições, as engenhocas trazidas pela Revolução Industrial, faziam-nos mergulhar na aspiração e no desejo de modernização de que nos fala Ortiz, preparava-nos para a entrada definitiva no concerto capitalista moderno, que, se por um lado, nos reservava um papel definido enquanto nação periférica e subdesenvolvida, por outro, nos dotava de armas, muitas vezes a contragosto e desavisadamente, capazes de reverter esse papel, em momentos específicos de nossa história.

Tratava-se, então, da produção cultural manifestando uma vontade antecipatória de modernização, preparando o tecido social para as mudanças que viriam. Não estava, no entanto, completamente alienada da infraestrutura. Uma parcela da base social — minoritária ainda — já apresentava características e interesses semelhantes àqueles dos que formariam a maior parcela da classe dominante, anos depois: a burguesia industrial.

Na República Velha, a burguesia industrial já se constituía em uma fração autônoma da classe dominante⁷, composta também pelos grandes fazendeiros de café e pelo grande capital cafeeiro. Dados estatísticos citados por Renato M. Perissinotto mostram o avanço da atividade industrial no país durante esse período. Em 1907 eram 3.528 os estabelecimentos industriais, empregando 15 mil operários, em 1920 o número de estabelecimentos sobe para 13.490, chegando a empregar 280 mil operários.

Perissinotto descreve a burguesia industrial brasileira desse período como francamente limitada pela “ausência interna de um setor produtor de bens de capital que impunha obstáculos à reprodução simples e ampliada do capital industrial”. Ele destaca que a capacidade importadora da burguesia industrial era gerada pelo setor exportador (fazendeiros e capital cafeeiros), sendo que “o processo da industrialização tinha a sua dinâmica ditada pelo desempenho desse mesmo setor”.

Apesar de impossibilitados de uma expansão mais sólida e consistente, a burguesia industrial brasileira já via disseminada a ideologia “modernizante e civilizatória” que a acompanhava. Apesar de ainda não ter condições de elaborar e apresentar “um projeto hegemônico de sociedade alternativo ao projeto agroexportador, defendia seus próprios interesses mas não um pro-

grama industrialista alternativo à economia agroexportadora”⁸; a ideologia que suas similares europeia e norte-americana professavam no hemisfério norte já havia desembarcado nos trópicos, e o cinema produzido no Brasil, nesse período, tratava de disseminá-la por entre as diversas camadas sociais, contribuindo para a forja de um projeto de nação que vislumbrava a entrada do Brasil no rol dos países capitalistas industrialmente produtivos. Nesse projeto, o Movimento Modernista brasileiro tem papel fundamental. Ortiz lembra a divisão desse movimento em duas fases feita por Eduardo Jardim: a primeira, de 1917 a 1924, com preocupações eminentemente estéticas, e a segunda, a partir de 1924, quando a elaboração de um projeto de cultura mais amplo faz com que a questão da brasilidade se transforme no centro das atenções⁹. No entanto, a realidade cinematográfica brasileira impedia que o cinema se tornasse um dos “alvos” preferenciais de nossos modernistas dos anos 20, como o foram a literatura, as artes plásticas e a música. José Tavares de Barros aponta a falta de tradição e de infra-estrutura de nosso cinema como responsáveis pela distância entre as preocupações de nossos cineastas pioneiros e as dos modernistas, seus contemporâneos¹⁰. No campo da linguagem, nossos realizadores ainda esforçavam-se para alcançar a técnica e o aprimoramento narrativo desenvolvidos nos dez anos anteriores em terras norte-americanas, por David W. Griffith e seus companheiros. Com *Exemplo Regenerador*, de 1919, José Medina queria convencer o produtor Gilberto Rossi que nós, brasileiros, também poderíamos construir filmes *a la Griffith*, com continuidade e racionalidade¹¹. Desse modo, no aspecto formal, o cinema brasileiro mostrava-se inadequado como alvo da transformação estética dos modernistas. Mesmo que a linguagem “griffithiana” tenha suas raízes fortemente fincadas no romance literário da segunda metade do século XIX, no contexto cinematográfico brasileiro da década de 1920, ela surge atrelada à modernidade associada ao meio em si. Márcia Camargos observa que, “já no seu primeiro número de 15 de maio de 1922, *Klaxon* apontava a cinematografia como sendo a criação artística mais representativa de nossa época”. Camargos observa também que a revista exaltava a atriz norte-americana Perola (Pearl) White, cuja filmografia vai de 1910 a 1924, incluindo filmes para a Pathé e Fox, como sendo mais identificada com o século XX, comparando-a com Sarah Bernhardt, mais identificada com o século XIX. Camargos acrescenta: “... a revista dava a receita da modernidade que tinha como meta: ‘Sarah é tragédia, romantis-

mo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida”. Chaplin e seu personagem Carlitos também eram alvo dos elogios dos redatores de *Klaxon*. Mário de Andrade refere-se a ele como “autor de obras-primas e expressão máxima da modernidade”¹². Em artigo publicado no número 2 de *Klaxon*, sobre a produção da Rossi Film, *Do Rio a São Paulo para Casar*, dirigido por José Medina, podemos perceber claramente a posição de Mario de Andrade em relação à linguagem cinematográfica desenvolvida e colocada em prática pelos norte-americanos. Ele recomenda o aproveitamento do que os filmes norte-americanos tem de bom em seu aspecto técnico (de linguagem, portanto), e não o que se refere aos seus costumes (o conteúdo do filme).

A questão do conteúdo era o outro pólo de interesse dos modernistas em relação à produção artística nacional. Pleiteavam que os signos da modernidade da civilização fordista passassem a fazer parte dos discursos da arte brasileira juntamente com outro tanto de signos diretamente oriundos das raízes da cultura nacional. Ora, o cinema realizado no Brasil, em muitos momentos da República Velha, mesmo que enviezadamente e, muito provavelmente, sem nenhuma influência direta do grupo de Mario e Oswald de Andrade, compartilhou dessa prática. Mesmo muito antes da memorável Semana de 22.

Isso ocorria na medida em que o cinema forjava-se, ele também, em um dos formuladores do discurso da nacionalidade brasileira. Bernardet e Galvão percebem a ligação entre o cinema brasileiro daquele momento e sua articulação com os signos da modernidade e do progresso. Eles identificam na produção cinematográfica nacional de então, um “esforço para compensar uma inferioridade construindo uma realidade cinematográfica que deverá ocultar uma realidade social, construir uma realidade imaginária que se tentará impor como realidade de fato”¹³.

Há, no entanto, fases distintas da participação do cinema no processo de construção da identidade nacional e de sua associação com a modernidade durante a República Velha. Numa primeira fase, que vai até 1907, o cinema apresenta-se na Capital Federal com exhibições irregulares, feitas por ambulantes, importadores e exibidores que traziam aquelas fotografias em movimento com imagens de locais e acontecimentos até então nunca vistos e, por outro lado, de locais e acontecimentos muito familiares às platéias cariocas. O cinematógrafo acontecia enquanto evidência da presença da

modernidade entre nós. Não havia ainda produção de posados brasileiros e os naturais davam conta da representação de nossa sociedade. Nem havia, tampouco, uma visão mais problematizada da questão da nacionalidade em relação ao cinema. O adjetivo nacional, atribuído ao cinema daquele período, referia-se apenas à informação da procedência do filme, servindo para distingui-lo daqueles provenientes do estrangeiro. Como nos dizem Bernardet e Galvão: “Ela [a palavra nacional] indicava um fato, a nacionalidade de um filme, mas não era uma questão de mérito, não carregava consigo um quadro de valores: ‘nacional’ não implicava boa ou má qualidade, não se opunha a estrangeiro — a indicação de nacionalidade dos filmes ‘nacionais’ apenas diferenciava estes dos de outras nacionalidades”¹⁴.

Em 1907, o Rio presencia a inauguração de salas fixas de exibição de fitas cinematográficas. Isso em meio às alterações urbanísticas promovidas pelo prefeito Pereira Passos: há pouco, inaugurara-se a Avenida Central — símbolo de uma nova cidade que se criava — para onde fora transferido o comércio de primeira linha e da qual o calçamento de macadame parecia ideal para outro símbolo da modernidade: o automóvel.

O cinema estabelecia-se na cidade como importante símbolo da modernidade e da civilização. Nesse mesmo período o conceito de nacional problematiza-se em relação ao cinema brasileiro. Para além da procedência, um filme nacional, para sê-lo realmente, deveria ter assunto nacional. Era preciso que abordasse “coisas nossas”. E, observando os principais títulos da “Bela Época”, verificamos que é isso o que acontece. Aborda a urbe que *se civiliza*. Mesmo quando palco de assassinatos (*Os Estranguladores*, *O Crime da Mala* e os dois *A Mala Sinistra*, sem falar de *Noivado de Sangue / Tragédia Paulista*), ou quando motivo de espanto para o caipira que se vê maravilhado diante de tantas modernidades (*Nhô Anastácio Chega de Viagem*). *Os Capadócijs da Cidade Nova*, *O Comprador de Ratos*, *O Cometa* e *Seiscentos e Seis Contra o Espiroqueta Pálido* falam de acontecimentos na vida dos cidadãos comuns diante das novas questões postas pela “civilização”: saúde e saneamento públicos, vida noturna, a eletricidade e seus benefícios, os novos divertimentos populares, entre outros assuntos. A discussão política democratizava-se, como propunha as idéias liberais, chegando às massas — mesmo que em tom de burlesco e farsa — num momento em que, na prática, as decisões políticas eram tomadas muito distantes do povo e de seus reais interesses. Tivemos entre os filmes que faziam

a crítica da política e dos costumes da Capital Federal: *Pega na Chaleira, Zé Bolas e o Famoso Telegrama Nº 9, Ser ou Não Ser*¼ *Reconhecido, O Chantecler, Logo Cedo, Rio por Um Óculo* e, finalmente, o maior e mais bem-sucedido de todos eles: *Paz e Amor*.

O cinema, com esses filmes, trazia para as telas uma nação que lidava com as novas questões da modernidade. Predomina uma tendência urbana na representação cinematográfica ficcional. Era como se as modernas técnica e linguagem cinematográficas se colocassem “naturalmente” a serviço da representação do progresso ou, melhor dizendo, a serviço da aspiração e do desejo de modernização, da vontade antecipatória do capitalismo industrial.

Com a tomada do mercado exibidor nacional pela fita estrangeira provocando o afastamento do público dos filmes nacionais e o fim da “Bela Época”, ganha força uma vertente da representação cinematográfica feita no Brasil: trata-se daquela que percebe a linguagem e a técnica cinematográficas a serviço da representação da autenticidade, daquilo que “não é progresso e até se opõe a ele”, como nos dizem Bernardet e Galvão¹⁵. Seja como estratégia de inserção social de seus realizadores ou de atração do público ao cinema nacional com a necessária diferenciação em relação ao produto estrangeiro, implicando na formulação de uma identidade nacional, produziu-se uma série de filmes que se afastavam da temática urbana e concentravam-se nas raízes populares, discorrendo sobre os usos e costumes do povo brasileiro, nas adaptações de clássicos de nossa literatura ou nos feitos históricos dos heróis da Pátria. Entre eles destacam-se: *O Guarani, Inocência, A Moreninha, A Viuvinha, Iracema, Ubirajara, O Garimpeiro, O Curandeiro, A Caipirinha e Tiradentes*. Note-se que no período em que estes filmes foram produzidos, entre 1915 e 1920, Monteiro Lobato “propunha com absoluta urgência o abandono da cópia e do plágio dos modelos europeus para construir uma cultura que transmitisse nossa realidade”¹⁶. No que se refere à linguagem, nossos cineastas ainda estavam a descobrir um modo de narrativa cinematográfica vinda do Hemisfério Norte e que, lá, só então, alcançava seu amadurecimento. Mas, no que se refere ao tema, os responsáveis pelos títulos acima pareciam, mesmo talvez não tendo tido contato com as idéias de Lobato, compartilhar com ele a idéia de que valia a pena abordar “as lendas, as credices e os costumes brasileiros”. Esses filmes tornam-se discursos da nacionalidade que acabam, mesmo que involuntariamente, por contribuir com o esforço de Lobato em resgatar

nossas raízes, para “melhor conhecermos nossa cultura e firmarmos nossa identidade”¹⁷.

A produção cinematográfica abordada neste texto constitui-se exemplo de um discurso cinematográfico que trazia para as telas uma nação que lidava com as novas questões da modernidade, seja com a representação de signos do moderno que refletiam a ascensão da burguesia industrial, seja com a de signos que intentavam a construção de uma nacionalidade.

NOTAS

1. Ver ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 17e18.
2. Idem, p.30
3. Ibid., p. 32.
4. WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 88.
5. ALTHUSSER, Louis. *A Favor de Marx*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. *Apud.*: WOLFF, Janet. Op. cit., p. 93.
6. WOLFF, Janet. Op. cit., p. 93 e 94.
7. Sobre a classe dominante brasileira durante a República Velha. Ver: PERISSINOTTO, Renato M. *Classes Dominantes e Hegemonia na República Velha*. Campinas, UNICAMP, 1994.
8. PERISSINOTTO, Renato M. *Classes Dominantes e Hegemonia na República Velha*. Campinas, UNICAMP, 1994, Idem, p. 130.
9. JARDIM, Eduardo. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro, Graal, 1978. *Apud.*: ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 34, 35.
10. BARROS, José Tavares de. “O Cinema.” *In*: AVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 156.
11. MACHADO, Rubens. “O Cinema Paulistano e os Ciclos regionais Sul-sudeste (1912-1933).” *In*: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Art, 1987, p. 104 e 105.
12. CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22 – Entre vaías e aplausos*. São Paulo, Boitempo, 2002, p. 127.
13. BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 38, 39.
14. Idem, p. 17.
15. BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. Op. cit. Idem, p. 38.
16. CAMARGOS, Márcia. Op. cit., p. 55.
17. Idem, p. 58.

DE SANTA A AVENTUREIRA: UMA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA ÉPOCA DE OURO DO CINEMA MEXICANO

MAURÍCIO DE BRAGANÇA – UFF

O México, entre os anos 1920 e 1940, foi palco de grandes e intensos debates públicos em torno da constituição do elemento “tipicamente mexicano”. A Revolução de 1910, paradigma de movimentos revolucionários populares no século XX, provocou uma ruptura no projeto de governo do ditador Porfirio Díaz. Os sinais de mexicanidade assumiriam um eixo vinculado a uma postura nacionalista que encontraria no elemento indígena aquilo que os governos pós-revolucionários queriam identificar como algo autenticamente mexicano.

A figura do indígena foi tomada, então, como a imagem que representava um México digno, puro, capaz de ser mostrado ao mundo inteiro com altivez e orgulho. Muito se empenhava o cinema mexicano em combater a imagem, tão divulgada pelo cinema norte-americano das primeiras décadas do século passado, de um mexicano preguiçoso, bêbado, sanguinário, bandido, violentamente passional e sem caráter. O indígena seria o argumento que projetaria o novo México nascido com a Revolução de 1910. E lá estava ele: heróico, romântico, nobre, resgatado do fundo da história pré-hispânica, e completamente distante da realidade em que viviam as comunidades indígenas mexicanas daquela época. Dava nomes a revistas, salas de cinema, estúdios e distribuidoras cinematográficas, eleito musa de um vasto repertório da música popular e protagonista de inúmeros textos de teatro das décadas de 20 e 30.

Neste projeto de reconstrução de identidade nacional, estavam implicados todos os veículos, incluindo desde os periódicos e o cancionero nacional até as artes plásticas e o *teatro chico*, como o teatro de revista. O

cinema era um importante divulgador do repertório imagético que imprimia os códigos de identidade mexicana. Nesse sentido, vemos a força do melodrama através da herança literária deixada pelos folhetins franceses no século XIX e, na sua influência fílmica, pela linhagem dos melodramas italianos que se apoderaram das telas mexicanas nas duas primeiras décadas do século XX (vide a verdadeira adoração no México à diva dos melodramas italianos, Pina Menichelli). O melodrama converteu-se, então, no México, numa estética capaz de trabalhar valores que sustentariam a sociedade burguesa que se projetava a partir da Revolução.

Vinculado ao melodrama mexicano está o elemento *cursi*, de fundamental importância na cultura daquele país. A *cursileria* é aquilo que Carlos Monsiváis (1981) identificou como “entidade de Unidade Nacional”, uma estética de educação do gosto popular, e que tanta rejeição causava nos movimentos de vanguarda mexicana dos anos 20, fascinados pelo novo e o irrepetível. O *cursi*, filiado a uma tradição do romantismo do século XIX, projeta-se pelo *kitsch*, pelo “fracasso da elegância”, através do culto à inspiração, ao amor, à reflexão e à vida. É aquilo que escorre da poesia de Amado Nervo, por exemplo, para as canções de Augustín Lara¹. É a manutenção de algo que se perdia com a modernidade, algo esquecido e destituído pela cidade: o provincianismo, o namoro no portão, o silêncio reverencial das mulheres. Essa reafirmação da sensibilidade de caráter extremamente popular era já reconhecida pelas classes sociais mais baixas e provocava um sentimento de conforto através da redundância, da repetição dos códigos afetivos historicamente assimilados. O “belo” era algo previsível. Esta leitura *cursi* se converte, com o desenvolvimento da indústria cultural, como a dominante na produção cultural mexicana, e já nos anos 40 se estabelece como um elemento de “identidade nacional”. O *cursi*, ainda segundo Monsiváis, seria “a elegância historicamente possível no subdesenvolvimento” (1981).

É também importante ressaltar a participação do bordel na vida social da elite mexicana na virada do século. O universo cultural da prostituição estava muito ligado ao regime porfirista. Havia, nos tempos de “Don Porfirio”, uma certa aceitação da prática da prostituição, que era controlada através do cadastramento das casas de tolerância e das prostitutas pela Saúde Pública, preocupada com a proliferação das doenças venéreas². As políticas de controle por parte do estado confinavam esses estabelecimentos nos arredores da cidade, as conhecidas Zonas Vermelhas. Os governos pós-

revolucionários tentarão combater a existência das “casas de tolerância”, jogando para a clandestinidade a prática da prostituição. O governo Lázaro Cárdenas (1934-1940), considerado, talvez, o mais próximo dos ideais propostos pela gênese revolucionária, chega a declarar extinta a prostituição no México, com o fechamento de diversas casas de prostituição e o conseqüente desenvolvimento de sua prática clandestina. A prostituição é vista, pelo governo de tendência de esquerda, apenas como uma falência do sistema capitalista.

Os poetas românticos do século XIX haviam eleito a prostituta como “musa inspiradora”. Esta personagem é vista como o “anjo caído”, como o elemento etéreo e virginal e é essa a abordagem, nos anos 30, deste personagem nos filmes de melodrama. Nesse sentido inscrevem-se uma série de filmes desta década que apresentam a personagem de uma forma santificada e beatificada, vítima dos infortúnios que o destino lhe reservou. Podemos destacar, dentre inúmeros títulos desse repertório, os filmes *Santa* (1931), do espanhol Antonio Moreno e *La mujer del puerto* (1933), do russo Arcady Boytler. No primeiro, temos uma adaptação do texto homônimo de Federico Gamboa, clássico do realismo naturalista da literatura mexicana³.

O filme de Moreno narra a história de uma mulher provinciana que, seduzida e abandonada por um militar, é expulsa de casa pelos irmãos e forçada a buscar sua sorte num prostíbulo da cidade grande. O maniqueísmo característico desse tipo de abordagem confronta a “pureza do campo” aos valores deteriorados e corrompidos da “cidade”, numa prova de que o conservadorismo desse olhar impregnava a produção daquela época, indo de encontro a alguns movimentos da vanguarda literária mexicana, inspirados nas experiências futuristas européias, que insistiam em proclamar os benefícios do desenvolvimento tecnológico e a superioridade do estilo de vida urbano.

No filme de Boytler, uma adaptação de um conto de Guy de Maupassant, vemos um diálogo com a estética expressionista alemã, com a utilização de recursos cinematográficos que confrontavam as idéias de claro/escuro e a apresentação de personagens de caracteres deformados, alegorizados em caracterizações grotescas que incluíam aspectos novos na *miseenscène*. Arcady Boytler, um cineasta russo que chegara à América fugido dos desdobramentos da Revolução de 1917, em *La mujer del puerto* está atento à experimentação e faz um filme absolutamente corajoso ao incluir,

até mesmo, cenas de orgia no bordel e a situação de incesto entre irmãos.

O caráter santificado dessa prostituta, principalmente dos anos 30, traduz a representação discursiva de dois mitos da cultura mexicana fortemente arraigados no imaginário e nas tradições da cultura popular: a Virgem de Guadalupe e a Malinche. Dessa forma, surge, sob um viés patriarcal, misógino e machista, a definição da personagem feminina do melodrama mexicano. A mulher, segundo Silvia Oroz (1999), é um dos quatro mitos trabalhados pelo melodrama latino-americano (juntamente com a paixão, o amor e o incesto), e é apresentada sob um estereótipo reduzido à santa e/ou à prostituta.

Não podemos deixar de levar em consideração um imaginário mundial em torno da América Latina como “paraíso do sexo”. Nos anos 50, os filmes mexicanos já são amplamente conhecidos por toda a América Latina e, portanto, havia a necessidade por parte da indústria cinematográfica do alargamento da idéia de “latinidade”. Surge uma série de filmes de *cabareteras*, nos quais signos da cultura caribenha são trabalhados em torno da cultura prostibular, incluindo a rumba e as atrizes/dançarinas cubanas (Ninón Sevilla, Maria Antonieta Pons) como estrelas desse repertório. Lembremos que, na época de Fulgêncio Batista, Cuba era apresentada como o grande bordel latino-americano no imaginário mundial.

A cada 12 de dezembro milhões de peregrinos acorrem à Cidade do México como forma de celebrar o culto à Virgem de Guadalupe (Tonantzin, em náuatl), *la madrecita de México, la reina de Latinoamérica*. Reza a lenda que a figura da santa apareceu para um indígena catequizado, Juan Diego (que tinha Cuauhtólmac seu nome náhuatl), em dezembro de 1531 (exatos dez anos depois da derrocada do Império Asteca pelas forças de Hernán Cortez). A imagem da santa, que supostamente foi impressa num manto que levava o indígena, vai fazer a ponte definitiva entre as duas culturas, a indígena colonizada e a branca colonizadora, esta responsável pela chegada de um Deus cristão que vai esmagar, com sua força tirânica, traduzida na expansão ibérica dos séculos XV e XVI, o deus asteca Quetzalcóatl, a serpente emplumada.

Segundo uma corrente hispanista, a Conquista teria sido um acontecimento doloroso, porém necessário, para levar o México à “civilização”, tirando-o da “barbárie” em que se assentavam as culturas pré-colombianas. Os grandes legados da civilização mexicana, para os hispanistas, teriam sido

a própria língua castelhana e a religião católica, expressa no fervoroso culto à Virgem de Guadalupe.

É importante observar como a história e o culto à Virgem de Guadalupe já expressam um discurso conciliatório entre tais forças de embate. Além disso, a figura da mãe, a partir dos anos 20 e mais intensamente na década seguinte, é trabalhada como um símbolo de mexicanidade⁴ — o que já era constatado na relação do mexicano com a Virgem de Guadalupe. Uma classe média amedrontada assistia ao desenvolvimento da Revolução com apreensão: a organização sindical dos trabalhadores e o desenvolvimento de políticas culturais sob um viés de esquerda ameaçavam sua segurança pequeno-burguesa. A figura da mãe foi tomada no cinema mexicano como defesa dos valores desse pequeno mundo privado.

A Malinche foi uma princesa asteca que, conta a história, havia sido entregue como noiva a Hernan Cortéz. Dessa forma, colocou-se como mediadora entre as duas culturas, inclusive porque tinha o domínio das línguas náhuatl e maia, além do espanhol, que acabou por aprender. Por conta disso, foi considerada, pela história oficial, traidora, e até hoje os mexicanos mais nacionalistas atribuem o termo malinchistas àqueles que são fervorosos admiradores da cultura norte-americana⁵.

A Malinche simboliza, ainda sob o olhar masculino, a América deflorada, violentada, ferida aberta pela Conquista representada, segundo Octavio Paz (1997), na própria condição biológica da mulher como “rachada”. É aquela que se entrega, que permite o acesso, que se abre à penetração do outro. Portanto, para a cultura mexicana, de orientação machista e patriarcal, o mito da Malinche é o lado negativo e desprezível da mulher.

É importante ressaltar que a partir dos estudos de gênero dos anos 70 e na década de 80, com o *boom* da literatura chicana nos EUA, tais mitos passaram por uma releitura por parte de intelectuais e artistas feministas, que desautorizam a tradição machista esboçada na leitura autoritária e conservadora como a de Paz. A Malinche tem sido re-significada a partir de uma relação discursiva que a coloca como mediadora entre duas culturas. Nesse sentido há uma forte identificação com as questões feministas chicanas, que não encontram respaldo nem na cultura machista e patriarcal mexicana nem no discurso feminista norte-americano branco, desfocado das questões de classe e raciais particulares ao discurso feminista chicano.

No cinema, o indígena foi representado em clássicos como *Tepeyac*

(José Manuel Ramos, 1918), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919), *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *Maria Candelaria* (Emilio “Indio” Fernández, 1943), *Maclovía* (Emilio “Indio” Fernández, 1948) ou *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1957), dentre outros. Tal abordagem está ligada também à constituição do *star-system* mexicano articulado em torno da sedimentação da indústria cinematográfica nacional sob os moldes propostos por Hollywood. O mito da estrela veio reforçar a relação entre a prostituta e a santa. O vínculo entre a Virgem de Guadalupe e a Malinche também se estabelece a partir da construção do sentido de “aparição” que tais imagens articulam dentro da tradição religiosa católica e da cultura cinematográfica sintonizada com o *star-system*. Da mesma forma que a santa “aparece” como visão para o indígena⁶, o rosto da estrela, personificada na prostituta, “aparece” na tela, estabelecendo uma relação de desejo e devoção do público à estrela/santa na ordem do mito. O rosto do México converte-se, pela glamorização e “sacralização” proporcionada pelo cinema, no rosto da estrela. Com os filmes de *cabareteras* dos anos 50, estes rostos convertem-se também em corpos: a bunda de Lilia Prado, as cadeiras de Maria Antonieta Pons, as pernas de Ninón Sevilla.

Este cinema musical *cabaretero* dos anos 50 se entrelaça ao cinema dramático, melodramático e erótico. A erotização é, portanto, uma característica constante do cinema mexicano, trabalhada de maneiras diferentes segundo a época. A dança, nos melodramas *cabareteros*, é a justificativa da erotização dos corpos na tela. O cabaré converte-se no “templo sagrado tropicalizado”, no qual a *cabaretera* é a deusa. Deusa do sexo e dos fetiches tropicais, onde a libido é marca indissociável que garante a relação de identificação entre público e personagem. Ninón Sevilla é o mito erótico por excelência desse repertório fílmico. Em *Aventurera* (Alberto Gout, 1949), a narrativa apresenta um confronto entre a mãe e a prostituta, que mais uma vez se confundem. A mãe da personagem de Ninón trai o marido com outro homem, o que leva ao suicídio do pai (o homem é portanto vítima da perversidade e infidelidade feminina). A futura sogra de Ninón, suposta “mãe exemplar”, é dona de um bordel e agencia meninas para seu cabaré. O jogo entre mãe/prostituta está sempre colocado.

A cidade do México no fim dos anos 40 é uma mistura de modernidade e atraso, tradição e ruptura, pobreza e nova riqueza. O cinema de *cabareteras*, o cinema de arrabaldes, agencia estas contradições sociais em um gênero já

tipicamente urbano. Embora haja uma certa perda da beatificação da prostituta com as *cabareteiras*, que aparecem mais explicitamente sujeitadas ao erótico pela fragmentação e projeção de seus corpos na tela, esta mulher, porém, ainda é vitimada pelas circunstâncias sociais que justificam sua degradação. O mito dual Virgem de Guadalupe/Malinche, ainda que assumisse novos contornos, atualizados a partir das questões de uma outra mulher nos anos 50, todavia persistia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CAMÍN, Hector Aguilar e MEYER, Lorenzo. *À sombra da Revolução Mexicana – História mexicana contemporânea, 1910-1989*. São Paulo, EDUSP, 2000.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Editorial Trillas, 1987.
- GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve historia del cine mexicano – Primer siglo (1897-1997)*. México, Conaculta, 1998.
- GARCÍA, Gustavo e AVIÑA, Rafael. *Época de oro del cine mexicano*. México, Editorial Clío, 1997.
- GILLY, Adolfo. *El Cardenismo, una utopía mexicana*. México, León y Cal Editores, 1994.
- GLANTZ, Margo. “Criadas, malinches esclavas?: algunas modalidades de escritura en la reciente narrativa mexicana.” In: PIZARRO, Ana. *América Latina – Palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP, 1995. 3 vol.
- LAFAYE, J. *Quetzalcóatl y Guadalupe*. México, FCE, 1977.
- LÓPEZ, Ana M. “A Cinema for the Continent.” In: NORIEGA, Chon A. e RICCI, Steven (org). *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles, UCLA Film and Television Archive, 1994.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México, Editorial Grijalbo, 1981.
- MORIN, Edgar. *As estrelas – Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- OROZ, Silvia. *Melodrama – O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro, Funarte, 1999.

- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina – Longe de Deus e perto de Hollywood*. São Paulo, L&PM, 1985.
- PAZ, Octavio. *Laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta a el laberinto de la soledad*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo. “Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940.” In: BLANCARTE, Roberto (org.). *Cultura e identidad nacional*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

NOTAS

1. Os boleros de Agustín Lara, freqüentemente associados ao mundo das prostitutas e cabarés, deram título e trilha sonora a diversos filmes do melodrama mexicano, herdeiros da tradição da cultura prostibulária romântica. Não podemos deixar de mencionar a importância do rádio e da indústria fonográfica na constituição do melodrama como gênero cinematográfico na América Latina.
2. Ainda segundo Monsiváis (1981), a Cidade do México tinha, em 1904, 368 mil habitantes e 10.937 prostitutas registradas. Considerando que estas são as estatísticas oficiais, pode-se deduzir que os números sejam seguramente mais altos. Em Paris, por exemplo, cuja população nestes anos era cinco vezes maior que a do México, havia um registro de 4 mil prostitutas. Cento e vinte de cada mil mulheres entre 15 e 30 anos são prostitutas inscritas, sem tomar em conta as clandestinas e o dado de que muitas domésticas eram, naquela época, prostitutas ocasionais.
3. *Santa* é um dos textos literários mais adaptados da história do cinema mexicano. Sua primeira versão no cinema foi de 1917, por Luis G. Peredo. A versão de 1931, de Antonio Moreno, é seguramente a mais famosa por ter sido o primeiro filme falado do cinema mexicano. Em 1991, Paul Leduc lançou *Latino Bar*, inspirado no texto de Gamboa.
4. A década de 30 apresentou um grande número de filmes em torno da figura da mãe como *Madre querida* (Juan Orol, 1935), *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936), *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936), *El calvario de una esposa* (Juan Orol, 1936), *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1937), dentre outros. Paralelamente, muitos títulos acerca da personagem feminina foram lançados em 1936, nos quais podia-se perceber uma postura francamente misógina a partir da personagem de “la mujer fatal (...), una advertencia contra la modernidad que amenazaba las tradiciones precardenistas. De 25 largometrajes hechos ese año, seis siguieron esa línea; así, Adriana Lamar encarnó al malévolo ángel femenino en *Mujeres de hoy* (Ramón Peón), *Irma, la mala* (Raphael J. Sevilla) y *Malditas sean las mujeres* (Juan Orol), y siguieron sus pasos Marina Tamayo en *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes), Gloria Morel en *Suprema Ley* (Rafael E. Portas) y Carmen Conde en *Ast es la mujer* (José Bohr).” (García e Aviña, 1997: 12).
5. O termo malinchista nesta acepção começou a ser vulgarmente usado justamente nesta década de 30, quando o governo nacionalista de Lázaro Cárdenas entrou em conflito com os interesses norte-americanos para o país, recrudescendo o ânimo xenófobo de parte da sociedade mexicana contra os EUA.
6. Ainda hoje inúmeras imagens da Virgem de Guadalupe “aparecem” por todo o território mexicano, desde em manchas de infiltração no chão de estações de metrô até troncos de árvores.

**Por uma nova visualidade:
imagem técnica e vanguardas**

CINEMATOGRAFIA FUTURISTA: ESBOÇO PARA UMA HISTÓRIA

MARIAROSARIA FABRIS – USP

Poderíamos afirmar que o cinema futurista não existiu, pois, como observa Gianni Rondolino, não houve nesse campo do Futurismo uma teoria e uma prática, uma história e uma experimentação técnico-lingüística¹, uma vez que este praticamente só produziu um filme e um manifesto, ambos do mesmo período (segundo semestre de 1916): *Vida futurista* e *A cinematografia futurista*. Haverá ainda outro manifesto, *A cinematografia*, assinado por Filippo Tommaso Marinetti e Arnaldo Ginna, em 1938, em que serão retomados os aspectos programáticos do primeiro, abrindo-se espaço também para a sonorização².

Se pensarmos nos anos que separam o primeiro manifesto do Futurismo (fevereiro de 1909) de um interesse mais declarado pelo cinema — um espaço de tempo de mais de sete anos —, poderíamos concluir que os futuristas descobriram tardiamente a sétima arte. No Futurismo, entretanto, as manifestações artísticas, sejam elas literárias, pictóricas, escultóricas, arquitetônicas, musicais, teatrais, cinematográficas etc., não podem ser analisadas isoladamente. A leitura de outros manifestos pode nos elucidar sobre o interesse do Futurismo pelo cinema já no início dos anos 1910.

No *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), Marinetti via no cinema um instrumento a serviço da velocidade da vida moderna e da alogicidade, características fundamentais do viver futurista. E se, em *Fotodinamismo futurista* (1913), Anton Giulio Bragaglia, em nome da fotodinâmica, condenava o cinema por sua “reprodução precisa, mecânica, glacial da realidade” e pelo fato de interromper um movimento, era exatamente esse jogo de decomposição/recomposição que Marinetti havia exaltado na nova arte³.

O cinema — que possibilitava mesmo a um ser pusilânime a sensação do perigo — era arrolado entre as grandes descobertas científicas que renovavam a sensibilidade do homem moderno, em *Destruição da sintaxe, Imaginação sem fios, Palavras em liberdade* (1913). Marinetti exaltava-o de novo, em *O Teatro de Variedades* (1913), o qual, por oferecer num único espetáculo visões de pontos geograficamente distantes entre si, subvertia a noção corriqueira de tempo e espaço, num jogo constante de interpenetrações. No entanto, em *O teatro futurista sintético* (1915), ao preconizar a criação de atos teatrais que não durassem mais do que alguns segundos, em harmonia com a nova sensibilidade futurista, veloz e lacônica, Marinetti esperava que o teatro pudesse vencer a concorrência do cinematógrafo⁴.

É importante lembrar que o teatro, principalmente o de variedades, pode ser considerado um dos ancestrais do cinema futurista. Além disso, muitos de seus artistas levaram para o palco sínteses teatrais futuristas, reforçando os laços entre o movimento de vanguarda e esse gênero de teatro popular. Entre 1895 e 1897, Loie Fuller imortalizava sua “dança serpentina” em vários curtas-metragens: desse modo, o movimento, enquanto puro cinetismo abstrato de formas e cores, era introduzido no cinema. Em alguns filmes realizados entre 1898 e 1900, entre os quais *Fregoli dietro le quinte* (1898), Leopoldo Fregoli já ensaiava algumas das inovações lingüísticas que mais tarde seriam exploradas pelas vanguardas: o gesto performático, a inversão dos movimentos, a descontinuidade narrativa. Em junho de 1914, era lançada *Dick futurista*, uma comédia em que se exaltava a simbiose entre Futurismo e teatro de variedades. Marinetti, porém, não considerava futuristas os filmes que não fossem realizados por ele ou por integrantes de seu grupo, desconsiderando assim obras anteriores e posteriores a 1916. Havia sido o caso, também, de *Mondo Baldoria* (1914), de Aldo Molinari, em cujo título ecoava o da peça de Marinetti, *Re Baldoria* (ou *Le Roi Bombance*, 1905), do qual infelizmente sobrou apenas o cartaz⁵.

Em *A nova religião-moral da velocidade* (1916), em que à *moral cristã*, moderadora dos instintos do homem, era oposta a *moral futurista*, centuplicadora da energia humana — Marinetti divinizava a velocidade, que habitava vários lugares, dentre os quais “os filmes cinematográficos”⁶.

O rastreamento de referências à sétima arte em diversos manifestos lançados entre 1909 e 1916 vem demonstrar como na formulação dos vá-

rios programas estéticos, literários, artísticos, lingüísticos, elaborados pelos futuristas, o cinema aparecia como “presença” técnica e formal na sociedade contemporânea, como o próprio símbolo da “simultaneidade”, da “velocidade”, do “ritmo” que impregnavam a vida contemporânea.

Para os futuristas, entretanto, o cinema parece ter sido mais uma forma de prazer “antiestético”, de surpresa, de provocação, mais uma arma na luta por uma arte “simultaneísta” que se opusesse ao passadismo estático do que uma técnica a ser experimentada, dominada, como salienta Gianni Rondolino. Muitas das situações e das imagens incomuns (“o arremesso pelo avesso de um nadador, cujos pés saem do mar e saltam violentamente sobre o trampolim”), o tipo de montagem de elementos heterogêneos, de decomposição do tempo, do espaço e do corpo do protagonista (“a dança de um objeto que se divide e se recompõe sem intervenção humana”) foram extraídos pelos futuristas dos filmes cômicos da época (1909-1915)⁷.

Se, do ponto de vista da narração, continua a subdivisão em longas unidades narrativas (quadros), como nos dramas históricos e nos filmes de inspiração dannunziana, é inegável que o gênero cômico contribuiu para a evolução da sintaxe cinematográfica com uma característica extremamente original: o sentido do ritmo. Embora a câmera permanecesse estática, a montagem se dinamizava: o encadeamento de perseguições, corridas, equívocos, disfarces, tombos, destruições sucedia-se rapidamente nas telas e a ação era imediatamente captada pelo público sem o auxílio de letreiros.

Dentre os cômicos que influenciaram os futuristas podemos lembrar:

— André Deed, conhecido na Itália como Cretinetti, o qual, no filme *Cretinetti che bello!* (1909), por exemplo, depois de ter tido seu corpo desejado, perseguido e literalmente despedaçado por um bando de mulheres, tornava a recompô-lo;

— Ferdinand Guillaume, que, com o nome de Polidor, realizou, entre outros, *Polidor senza colletto* e *Polidor ruba un’oca*, em que a ação se desenvolvia a partir de uma comicidade absurda, quase surreal. No primeiro, precisando de um colarinho para trabalhar, procurou-o antes num armário, depois tentou roubá-lo dos transeuntes, acabou por tirá-lo de uma garota que fingia namorar e terminou por achá-lo numa loja de colarinhos depois de tê-la quase destruído. A situação tornava-se ainda mais absurda na segunda fita, em que Polidor estragava uma recepção de núpcias ao roubar um ganso e ao escondê-lo debaixo do mantô. Perseguido pela multidão

enlouquecida, salvava-se montando no ganso, que começava a voar;

— Marcel Fabre, vulgo Robinet, realizador de *Amor pedestre* (1914), no qual tudo era representado somente através da visão dos pés e das pernas das personagens, num jogo erótico extremamente interessante: o encontro entre um homem e uma mulher, a corte, o encontro dos amantes, após o duelo com o marido. Ao escrever para o teatro o microdrama *Le basi*, Marinetti inspirou-se claramente no filme de Marcel Fabre, o qual, por sua vez, teve um antecessor em *Journée d'une paire de jambes* (1909-1910). Traços dessa influência cinematográfica podem ser encontrados em outras peças sintéticas, como, por exemplo, *La guerra futurista*, de Carlo Fassio, baseado em outro filme de Fabre, *Le avventure straordinarie di Saturnino Farandola*, em que as teorias de ficção científica sobre a guerra do futuro de Marinetti e Mario Morasso ganhavam vida⁸.

Se quisermos ampliar o quadro da experiência cinematográfica futurista, devemos lembrar algumas propostas que se ligavam tanto ao manifesto técnico quanto à sua realização no plano prático, propostas que muitas vezes os antecederam. Referimo-nos a *cinepittura* ou *música cromática* dos irmãos Ginanni-Corradini (Arnaldo Ginna e Bruno Corra), uma série de filmes curtos, feitos manualmente entre 1911 e 1912, em que os artistas trabalhavam diretamente sobre a fita virgem para compor uma sinfonia visual de formas e cores: *Accordo di colore*, *Studio di effetti tra quattro colori*, *Canto di primavera*, *Les fleurs*, *L'arcobaleno* e *La danza*. Essas obras se perderam, mas, como foram minuciosamente descritas por Bruno Corra em *Música cromática* (1912), a leitura dessa descrição permite-nos classificá-las como *filmes abstratos*, na mesma linha de pesquisa que nos anos seguintes se desenvolveria na França e na Alemanha no âmbito da arte abstrata e da pintura cinética⁹. Referimo-nos ainda ao fotodinamismo futurista, de Anton Giulio Bragaglia (ao qual já acenamos), que negava as possibilidades estéticas do cinema e o contestava enquanto “arte do movimento”. Apesar dessas críticas negativas, Bragaglia deixou-se tentar pelo cinema e, em 1916, realizou *Thais*, em que só se destacavam algumas soluções de cenografia de uma certa modernidade, devidas à colaboração de Enrico Prampolini, pois, no seu conjunto, o filme traduzia o gosto dannunziano que dominava na época. A fita posterior, *Perfido inganno*, realizada em 1917, extraviou-se¹⁰.

Passemos, finalmente, a *Vita futurista* (*Vida futurista*), de Arnaldo Ginna, considerado pelos futuristas o único filme efetivamente realizado

pelo movimento, rodado em Florença em setembro de 1916 (mas já anunciado em agosto) e tendo como realizadores e intérpretes seus próprios integrantes. *Vida futurista* também se perdeu; entretanto, como sobraram alguns fotogramas e no número 8 da revista *L'Italia futurista* (15 de outubro) foi publicado o roteiro do filme, que já estava em fase de montagem, com o resumo de suas principais seqüências, foi possível para a crítica tecer algumas considerações sobre o que teria sido.

Vida futurista articulava-se numa série de micro-sequências, em que eram focalizadas situações típicas enfrentadas pelos adeptos do Futurismo. Os episódios, que misturavam várias técnicas e diversos truques cinematográficos (tomadas feitas através de espelhos côncavos ou convexos, animação de objetos), iam desde a provocação de um grupo de futuristas num restaurante — os quais, ao importunarem um velho senhor (um dos futuristas disfarçado), provocam a intervenção de um incauto cidadão britânico —, aos emblemáticos “Como dorme o passadista” e “Como dorme o futurista”, à caricatura crítica e polêmica do Hamlet, símbolo do passadismo pessimista, à pura criação expressiva de “Dança do esplendor geométrico”. Nesta última seqüência, ao filmar o escultor Giacomo Balla, que, estarecido, assistia à dança, enquanto seu corpo era lentamente dissolvido pelo itinerário rítmico das vibrações que esta transmitia ao ambiente em que se desenvolvia, Ginna criou fusões extremamente sugestivas para evidenciar a interpenetração do movimento, do local e das personagens. Antecipava, assim, a instauração de uma atmosfera onírica, totalmente visual, graças a soluções técnicas imprevistas e inéditas no cinema. Outros momentos do filme eram: “Poesia ritmada de Remo Chiti”, “Pesquisa introspectiva de estados d’alma”, “Balla mostra alguns objetos de madeira colorida”, “Exercícios diários para livrar-se da lógica”, “Ginástica matinal”, “Como correm o burguês e o futurista”, “Troca de socos intervencionista” e um episódio de sátira política, posteriormente suprimido, intitulado “Porque Francisco José não morria”. Arnaldo Ginna, em depoimento recolhido por Mario Verdone, assim relembra a cena da morte do soberano austríaco:

“Uma cariátide sentada, que tem a efígie de Francisco José, é convidada pela Morte. [...] Mas, a Morte não consegue levar a cariátide do Imperador: desmaia devido ao fedor que ela exala”¹¹.

Exibido a partir de dezembro, em Roma e em Florença, *Vida futurista* desencadeou uma reação tão violenta do público que as projeções ti-

nam de ser interrompidas: os espectadores enfurecidos atiravam, na frágil tela, pedras e objetos, numa reação parecida à provocada pelas noitadas futuristas.

Apesar de já anunciado no filme e divulgado em filipetas no fim de outubro, o manifesto *A cinematografia futurista* foi lançado a 15 de novembro daquele mesmo ano, no número 10 de *L'Italia futurista*, assinado por Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti. No manifesto, que, como salientamos, é praticamente o único documento que temos para enfrentar um discurso teórico sobre a cinematografia futurista, havia uma busca da essência original do cinema, depositada na especificidade de sua imagem. Para o novo meio de expressão era reivindicada a mais absoluta liberdade: “O cinematógrafo, sendo essencialmente visual, deve completar, antes de mais nada, a evolução da pintura: distanciar-se da realidade, da fotografia, do gracioso e do solene. Tornar-se antigracioso, deformador, impressionista, sintético, dinâmico, com palavras em liberdade”.

O cinema era visto como o lugar privilegiado de educação da nova sensibilidade e da força inovadora indispensável às novas gerações, pois nele se encontravam os elementos e as possibilidades mais autenticamente futuristas: as analogias, a simultaneidade, a interpenetração espaciotemporal; a ele caberia criar a “sinfonia poliexpressiva” (resultado da somatória de todas as outras artes): “No filme futurista entrarão, como meios de expressão, os elementos mais variados: do trecho de vida real à mancha de cor, da linha às palavras em liberdade, da música cromática e plástica à música dos objetos. Em suma, ele será pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, música de cores, linhas e formas, amontoado de objetos e realidade caotizada. Ofereceremos novas inspirações às pesquisas dos pintores, os quais tendem a forçar os limites do quadro. Poremos em movimento as palavras em liberdade que rompem os limites da literatura, marchando para a pintura, a música, a arte dos rumores, e lançam uma ponte maravilhosa entre a palavra e o objeto real”¹².

Educada principalmente pelo cinema, a nova sensibilidade deveria ser alógica, impressionista, de intuições rápidas, sintonizada com as palavras em liberdade da nova poesia, com o novo espaço pictórico simultaneísta, com a configuração de estímulos do contexto urbano. Ao listar os catorze pontos programáticos, o manifesto traçava o rumo da nova arte, não mais

instrumento de cópia do teatro filmado, mas “ideal de um presente sem memória que olha exclusivamente para o futuro”¹³.

Os filmes futuristas deveriam representar a simultaneidade (sucessão rápida, fusão de imagens), a sugestividade musical (polifonia), a libertação da lógica, os “dramas geométricos”, a “sensibilidade numérica”, o drama dos objetos “dotados de vida”. O jogo analógico presidiria toda essa nova concepção da imagem cinematográfica; a realidade seria usada como um dos dois elementos da analogia. Para a construção das analogias deveriam ser mobilizadas todas as formas de imagem — desde as linhas e figuras geométricas até o enquadramento da natureza em suas mais diversas manifestações —, com o objetivo de conseguir metaforizar os “estados d’alma”. No parágrafo final, a decomposição/recomposição do universo cinematográfico surgia como modelo de uma vontade renovadora no nível estético, extensiva também às pretensões político-nacionais do movimento.

As intenções programáticas do manifesto da cinematografia permaneceram no papel: de um lado, porque, praticamente, não houve filmes futuristas (ou reconhecidos como tais); de outro, em virtude da pouca divulgação que, ao contrário de outros textos futuristas, este teve nos ambientes intelectuais. Apesar de prefigurar quase todo o cinema de vanguarda, sua influência efetiva foi nula. O Futurismo, no entanto, por outros canais, terá uma ação determinante e decisiva no cinema de vanguarda. Não vai ser possível discorrer, neste trabalho, sobre a provável incidência desse manifesto na formulação de programas ou na indicação de novos caminhos a serem trilhados pelas cinematografias de outros países, pois o assunto merece um estudo à parte. Só queríamos salientar sua condição de modelo condensador de elementos dispersos, de idéias que circulavam e circularão nos ambientes vanguardistas.

NOTAS

1. Cf. RONDOLINO, Gianni. “Cinema.” In: HULTEN, Pontus (org.). *Futurismo & Futurismi*. Milano, Bompiani, 1986, p. 446.
2. MARINETTI, Filippo Tommaso & GINNA, Arnaldo. “La cinematografia.” In: MARINETTI, F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano, Mondadori, 1968, p. 183-187.
3. MARINETTI, F. T. “Manifesto tecnico della letteratura futurista.” In: MARINETTI, op. cit., p. 45.
4. O valor essencial da fotodinâmica ou fotografia do movimento, cujas primeiras experiências

datam de 1911, era a captação da trajetória de um corpo no espaço. Cf. LISTA, Giovanni. "Il fotodinamismo." In: *Cinema e fotografia futurista*. Ginevra-Milano, Skira, 2001, p. 148-171.

4. MARINETTI, F. T. "Distruzione della sintassi Immaginazione senza fili Parole in libertà", "Il Teatro di Varietà", "Il teatro futurista sintetico." In: MARINETTI, op. cit., p. 57-58, 71, 99.

5. Cf. LISTA, op. cit., p. 11, 31, 38.

6. MARINETTI, F. T. "La nuova religione-morale della velocità." In: MARINETTI, op. cit., p. 111, 114.

7. Cf. RONDOLINO, op. cit., p. 447. As citações foram extraídas do *Manifesto técnico da literatura futurista* (vide nota 3).

8. Cf. RONDOLINO, op. cit.; LISTA, op. cit.; BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari, Laterza, 1995.

9. Tampouco deve ser esquecido que os filmes dos irmãos Ginanni-Corradini antecederam um dos ramos mais criativos do cinema de animação que teve em *Colour box* (1935), do neozelandês Len Lye, e em *Blinkity blank* (1954), de seu discípulo canadense Norman MacLaren, alguns de seus exemplos mais famosos (imagens e sons diretamente pintados e gravados sobre a fita virgem).

10. Em *Perfido inganno*, também, Bragaglia tentou conciliar Futurismo e dannunzianismo. Cf. *Cinema mudo italiano 1905-1923*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990, p. 155.

11. Cf. LISTA, op. cit.; BELLOLI, C. "Poetiche e pratiche d'avanguardia dalle origini agli anni Trenta." *La Biennale*, XIV (54), set. 1964; DE MARIA, Luciano. "Nota ai testi." In: MARINETTI, op. cit., p. XCIII-XCIV; VERDONE, Mario. *Cinema e letteratura del Futurismo*. Roma, Bianco e Nero, 1968, p. 103-109; VERDONE, Mario. *Il movimento futurista*. Roma, Lucarini, 1986, p. 77-79.

12. MARINETTI, F. T.; CORRA, B.; SETTIMELLI, E.; GINNA, A.; BALLA, G. & CHITI, R. "La cinematografia futurista." In: MARINETTI, op. cit., p. 118-123. Embora, no manifesto, se afirme que este foi publicado no número 9 de *L'Italia futurista* (11.09.1916), Luciano De Maria assinala que se trata de um erro. Para reforçar essa hipótese, podemos nos valer de dados extraídos de Giovanni Lista, o qual lembra que em setembro a revista não foi publicada, pois Ginna estava inteiramente tomado pelas filmagens de *Vida futurista*. Cf. DE MARIA, op. cit., p. XCII; LISTA, op. cit., p. 44-45. Quanto à *sinfonia poliexpressiva*, como lembrava o próprio manifesto, já havia sido preconizada, em *Pesos, medidas e preços do gênio artístico* (1914), de Bruno Corradini e Emilio Settimelli. Cf. CORRADINI, B. & SETTIMELLI, E. "Pesi, misure e prezzi del genio artistico." In: HULTEN (org.), op. cit., p. 577-578.

13. XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 33.

POR UMA ICONICIDADE OUTRA: FOTOMONTAGEM E VANGUARDA SOVIÉTICA.

ANNATERESA FABRIS – USP

Ao aderirem aos processos de montagem, os dadaístas de Berlim proclamam de uma só vez a morte da arte (tradicional) e a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras a experiência do choque. Derivada das características fundamentais da metrópole capitalista, tal experiência permite transpor para o interior da obra a percepção de uma transformação cada vez mais veloz, de uma comunicação simultânea, de um hibridismo não alheio à confusão entre real e artístico. A forma, como lembra Tafuri, não deve ser mais buscada além do caos, e sim em seu interior, pois é dele que brota uma nova técnica de comunicação, capaz de conferir um novo valor a um universo considerado antes “sem qualidades”¹.

Também Adorno detecta a experiência do choque na utilização da montagem, mas a reporta não à vivência urbana, e sim à ação empreendida pelos artistas contra a “unidade orgânica” da obra. A negação da unidade, da síntese e, logo, do princípio configurador coloca em xeque a aparência de reconciliação entre o homem e a natureza, que estava na base da concepção orgânica anterior ao Cubismo. Ao admitir em seu interior as “ruínas literais” do mundo empírico, a arte, a partir das colagens cubistas, dá início ao processo contra a obra enquanto “nexo lógico”, infligindo “vistosas cicatrizes” ao sentido, que acaba sendo negado no momento em que a unidade é questionada pelo uso de elementos díspares. Adorno encontra uma explicação política para o uso maciço das técnicas de montagem, que reporta à consciência da “impotência” da arte diante da totalidade do capitalismo tardio e à vontade de abolir essa dimensão graças à negação da aparência de um *continuum*².

Se Tafuri e Adorno sublinham a existência de um elo profundo entre as técnicas de montagem e a sociedade capitalista, não se pode esquecer que um recurso como a fotomontagem é amplamente utilizado na Rússia pós-revolucionária, ganhando novos significados em relação às experimentações dos artistas ocidentais. Essa diferença é afirmada no âmbito soviético por Gustav Klutsis, que discrimina duas correntes no interior da técnica: a fotomontagem formal, derivada do exemplo da publicidade norte-americana, própria dos dadaístas e dos expressionistas; a fotomontagem militante e política, criação exclusiva da União Soviética. O artista fazia brotar o caráter único da fotomontagem militante de sua conexão com a política revolucionária, o progresso industrial e tecnológico e as novas formas da cultura de massa. Afirmava ainda que o uso da fotomontagem como novo método de arte datava de 1919-1920, período em que realizara *Cidade dinâmica*, estabelecendo uma prioridade em relação às experiências alemãs³.

Em *Cidade dinâmica*, Klutsis opta por uma composição planimétrica, articulada aos princípios do Suprematismo dinâmico, privilegiando o uso de uma forma esférica central a partir da qual se projeta um eixo diagonal. Fragmentos icônicos destacam-se na composição: a superfície de um arranha-céu norte-americano, um edifício completo e imagens de trabalhadores que, por estarem colocadas em diversas posições, imprimem um ritmo rotatório ao conjunto, passível de ser visto de todos os lados. As formas geométricas do eixo diagonal sugerem vigas de aço, enquanto a esfera pode ser vista como o elemento unificador da composição por englobar a idéia da construção de um novo mundo graças ao Socialismo⁴.

A concepção radial de *Cidade dinâmica* faz-se igualmente presente em outras fotomontagens de Klutsis desse mesmo período, que denotam uma adesão mais franca à lógica fotográfica, como *O velho mundo e o mundo que está sendo construído agora* (1920), cuja estrutura é composta por dois círculos: o menor contém símbolos do regime tsarista (cadeia, correntes, chicote); o maior abriga imagens de derivação construtiva. Se o círculo do passado evoca uma realidade estática, o círculo construtivo, ao qual corresponde a imagem de Lênin, é uma forma dinâmica a sugerir um movimento de rotação.

Em *A eletrificação de todo o país* (1920), Klutsis concebe uma composição capaz de dar conta do programa de industrialização e modernização formulado por Lênin: a imagem deste carregando uma espécie de an-

daíme metálico, do qual sobressai uma estrutura arquitetônica, domina a parte superior da fotomontagem. Olhando para a frente, Lênin adentra num círculo do qual se irradiam formas geométricas simbolizando o progresso.

A razão do predomínio cada vez maior de elementos icônicos nas fotomontagens de Klutskis deve ser buscada no papel conferido à fotografia pela vanguarda soviética. Em 1924, a revista *Lef* assinala a superioridade da fotomontagem em relação às técnicas tradicionais, por ver no instantâneo fotográfico não “o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso”⁵. Em *A arte de hoje* (1925), Nikolai Tarabukin concede um espaço privilegiado à problemática da fotomecânica, atraído por suas qualidades reprodutivas e pela possibilidade de desnaturalizar o naturalismo e de colocar as novas imagens a serviço da agitação e da propaganda.

O interesse de Tarabukin pelas imagens técnicas que permitem abandonar o princípio da verossimilhança deve ser relacionado com uma obra publicada em 1922, *Do cavalete à máquina*. Crítico em relação à “forma pura desprovida de todo conteúdo”, o autor coloca também em xeque a existência do quadro “como forma típica de arte visual” numa sociedade em que a democratização estava pondo fim à separação em classes. Se o novo público, surgido do processo revolucionário, exigia da arte formas socialmente justificadas, cabia ao artista responder a essa demanda, fazendo coincidir sua função com a organização do trabalho produtivo⁶.

Na exposição “5 X 5 = 25” (1921), Aleksandr Rodtchenko havia demonstrado que muitos artistas estavam atentos ao novo clima político e cultural, ao declarar o fim da arte pura como possibilidade de uma prática revolucionária. A atitude do artista, enraizada no debate cultural que se havia instaurado na Rússia depois da revolução de 1917, permite analisar a tomada de posição contra a pintura a partir de dois pontos de vista. O primeiro, por considerá-lo inadequado à representação da nova realidade revolucionária, condena o quadro de cavalete. O segundo, bem mais impregnado ideologicamente, ataca-o, em virtude da necessidade de mudança da propriedade dos meios de produção. Com base nessas idéias, Boris Arvatov demonstra a impossibilidade da existência de um quadro de cavalete proletário em função da origem classista desse tipo de suporte⁷.

Rodtchenko engaja-se ativamente naquela vertente de produção artística que Arvatov denomina de “industrialismo”, desejoso de conferir uma função social à arte. Nessa perspectiva, o artista terá como tarefa primordial

a construção da vida diária, participando da produção dos “meios de consumo produtivo”, ou seja, dos transportes, das construções, do vestuário, dos utensílios de cozinha, da literatura prática etc.⁸ Embora a plataforma produtivista não possa ser desenvolvida plenamente em virtude das diretrizes da Nova Política Econômica (1921-1927), no campo das artes plásticas Arvatov destaca um conjunto de realizações expressivas: cartazística, cenografia e poligrafia, nas quais foi criado “um estilo de montagem”⁹.

Além das dificuldades advindas de um sistema industrial pouco desenvolvido, os produtivistas vêm-se às voltas com a doutrina do “realismo heróico”, formulada em 1922 pela Associação dos Artistas da Rússia Revolucionária, e com a hostilidade crescente contra os movimentos modernos no âmbito oficial da revolução. O interesse declarado de Lênin pela função propagandística da arte em termos sociais e partidários explica a opção por uma linguagem realista, que faz passar para segundo plano todas as conquistas formais da vanguarda russa, por serem inadequadas à revolução e por se afastarem do “discurso humano”¹⁰.

Diante dessa campanha sistemática contra as novas tendências, a opção de Klutskis pela fotomontagem demonstra ser uma escolha acertada, pois lhe permitia salvaguardar algumas conquistas fundamentais das vanguardas e satisfazer ao mesmo tempo a demanda por uma arte ideológica de caráter icônico. Seu exemplo será seguido por outros artistas que se voltam para a fotografia e para a fotomontagem, como uma maneira de reintroduzir a iconicidade na representação plástica sem que fossem necessários o retorno de uma figuração naturalista e a mediação de velhas técnicas¹¹.

É o que demonstram as experiências de Rodtchenko com a fotomontagem, próximas, num primeiro momento, dos princípios vanguardistas. Exemplificam claramente essa atitude as ilustrações realizadas para o poema de Vladimir Maiakóvski, *Sobre isto* (1923). Embora Rodtchenko retome um aspecto fundamental de sua poética construtivista — o uso da linha como elemento que delimita os planos e propicia uma construção bidimensional —, o resultado é uma composição fluida, para a qual convergem imagens de diferentes proveniências: anúncios publicitários, material de revistas, jornais e fotografias pessoais de Maiakóvski e Lili Brik.

O uso de fotografias do poeta e da amante, entremeadas por imagens contextuais, é motivado pelo caráter profundamente pessoal de *Sobre isto*, no qual Maiakóvski faz a defesa da liberdade pessoal numa sociedade revo-

lucionária e dá livre vazão a seu amor por Lili Brik. Segundo Victor Margolin, Rodtchenko concebe o poema como um texto teatral, do qual ele seria o diretor. O poeta e sua amada são fotografados em vários momentos por serem os atores da peça, para a qual o artista traz elementos realistas para estabelecer um elo com a vida do poeta¹². Um elemento realista são, por exemplo, os algarismos 67-10, que comparecem na segunda prancha, pois correspondem ao número telefônico de Lili Brik.

A justaposição de imagens não é casual nem arbitrária. Em termos estruturais, percebe-se a presença de um princípio organizador graças a uma linha (invisível) que estabelece um elo entre o acúmulo de imagens e o fluxo do texto, ilustrado num sentido não convencional. Rodtchenko tenta interpretar de maneira dinâmica as imagens que a leitura do poema evoca: o dinossauro e os ursos polares, que figuram na segunda e na terceira pranchas, correspondem a trechos do poema nos quais Maiakóvski se refere aos ciúmes provocados por Lili Brik, que transformam sua fala ao telefone num “monstro dos tempos trogloditas” e convertem o amante num urso. O tamanho dado ao telefone e ao dinossauro, que sobrepujam as imagens do poeta e da empregada, pode ser relacionado com a montagem de atrações, proposta por Eisenstein no mesmo período. Ao produzir a construção de uma ação de acordo com as idéias do diretor, Rodtchenko propõe ao leitor um conjunto paralelo de elementos que lhe permitiriam perceber as tensões e direções do poema de Maiakóvski. No caso da segunda prancha, isso seria proporcionado pelo tamanho díspar das imagens e pela presença incongruente do dinossauro ao lado do poeta, que gerariam um efeito de distanciamento¹³.

Se o engajamento político e social não é a nota dominante das primeiras fotomontagens, que se desdobram em várias capas de livros, Rodtchenko consegue provar sua proximidade das diretrizes oficiais numa série de trabalhos publicitários e na produção de cartazes e de capas para livros de apelo popular. Entre estes podem ser lembrados o cartaz de *Cine-olho* (1924) e as capas dos livros da série *Mess Mend* (1924), de Jim Dollar. O cartaz do filme de Vertov e as capas dos livros de detetive distinguem-se pelo uso de um padrão de derivação construtivista. As imagens fotográficas são inseridas numa estrutura equilibrada, na qual os elementos gráficos são controlados em termos de tamanho e de disposição para não entrarem em choque com os elementos icônicos. Em *Cine-olho*, a imagem do olho humano se metamorfoseia com aquela do olho da câmara, sendo o elemento

determinante da composição. Para a série *Mess Mend*, Rodtchenko concebe uma capa padronizada: um hexágono, no qual são inseridas, a cada vez, imagens fragmentárias que compõem uma narrativa visual de apelo imediato, encimada por flechas direcionais, pelo número do volume, pelo título e pelo nome do autor. Os elementos gráficos ajudam a reforçar o efeito icônico; agem como uma espécie de moldura a realçar um fluxo de imagens sem um centro determinado e sem um princípio hierárquico organizador. Uma vez que o artista não encontra nas revistas ilustradas todo o material necessário à construção dos diversos momentos da narrativa, utiliza como modelos para a confecção do material complementar a mãe, a esposa e amigos, além de ele próprio encarnar a figura do detetive.

Esse tipo de produção demonstra que Rodtchenko está tentando fazer de cartazes e capas instrumentos de configuração de uma nova visualidade, não distante de preocupações de transformação social. Uma nova modalidade de fotomontagem, porém, o aproxima ainda mais das diretrizes oficiais. A partir de 1924, torna-se fotógrafo e começa a utilizar suas próprias imagens na realização das fotomontagens. Cria, assim, uma nova modalidade de composição, ao deixar de lado a fragmentação das primeiras experiências e ao estruturar as fotomontagens a partir da combinação de fotografias ou conjuntos de fotografias individuais.

Rodtchenko não é o único artista a voltar-se para esse novo vetor da fotomontagem, que dá preferência à combinação de imagens integrais para compor uma narrativa politicamente engajada. Também El Lissitzky, que se aproxima da fotografia a partir de experiências com a fotomontagem, defende em 1926 “uma nova forma estética” para a nova linguagem, “claramente determinada em termos sociais”. Ao defender o uso de “fotografias acabadas, integrais” como elementos a partir dos quais é possível construir “uma totalidade”, o artista não só propugna a existência de “leis de formação” específicas para a fotomontagem, como estabelece uma relação intrínseca entre ela e o público de massa forjado pela revolução de 1917. Por isso, não hesita em reportar as experiências dadaístas ao âmbito estritamente artístico, abrindo uma única exceção para a Alemanha, em cujas produções reconhece a presença de “objetivos políticos”¹⁴.

Essa concepção de fotomontagem, na qual os elementos icônicos adquirem uma importância decisiva, tem um exemplo paradigmático no fotoafresco *A tarefa da imprensa é a educação das massas* (1928). Concebi-

do para o Pavilhão Soviético da Exposição Internacional da Imprensa e da Editoria (Colônia, 1928), o fotoafresco, realizado com a colaboração de Sergei Senkin, é formado por uma compilação de imagens dispostas numa grade irregular. O efeito do conjunto é altamente dinâmico, uma vez que Lissitzky e Senkin justapõem em alternância diferentes ângulos de visão, *close-ups* e tomadas longas, proporcionando uma imagem cinemática das realizações soviéticas no campo do jornalismo e da editoria¹⁵.

Em seus trabalhos Rodtchenko e Lissitzky demonstram, de maneira inequívoca, que a arte deve ser concebida como propaganda, isto é, como tomada de posição e alinhamento com as exigências do momento histórico. Lissitzky já havia deixado isso bem claro na conferência sobre arte russa, proferida em Berlim e Amsterdã em 1922. A revolução de outubro havia confrontado os artistas com uma questão fundamental: “Que papel desempenha a arte na nova sociedade, na qual o campo da atividade criadora se torna propriedade comum?”¹⁶. A resposta dada por ambos os artistas não deixa dúvidas sobre sua adesão às exigências do momento histórico: a opção pela imagem fotográfica é uma maneira de satisfazer as necessidades de um público de massa, em grande parte semi-analfabeto.

Abrandando o caráter mais experimental de suas primeiras fotomontagens, Rodtchenko, Lissitzky e Klutskis adotam alguns dos postulados-chave da estética oficial: preocupação com o realismo, o didatismo, a clareza da mensagem e a utilidade social; figuração do herói positivo; inserção da tese no espaço da composição; escamoteamento de todo conflito, entre outros¹⁷. Diante desse quadro de referências, o que cabe discutir não é o “sacrifício” que esses artistas fizeram para servir à razão política, mas a decisão tomada por eles de desenvolver novas ferramentas visuais para disseminar a mensagem revolucionária, como demonstra Benjamin Buchloh na análise da atuação de Lissitzky e Rodtchenko na revista *USSR na stroike*. O autor advoga uma precisa identidade política para os dois artistas, pois considera sincero e entusiasta seu engajamento na causa da política stalinista. Sua atitude, aliás, é fundamental para o entendimento de um dos mais profundos conflitos da arte moderna: a dialética histórica entre a autonomia individual e a representação de uma coletividade por meio de sínteses visuais. Margarita Tupitsyn, por sua vez, não tem dúvidas de que o uso de fotografias e fotomontagens num suporte como o cartaz foi a última grande experiência da vanguarda soviética¹⁸.

Análises como as de Buchloh e Margarita Tupitsyn permitem rever algumas posturas correntes na historiografia artística que tendem a esquecer ou a censurar o engajamento dos artistas enfocados na causa revolucionária, deixando de levar em conta dois aspectos fundamentais que a arte daquele momento colocava em pauta: a vontade de configurar uma visualidade de caráter icônico, não conformada aos ditames da pintura realista, e a necessidade de estabelecer uma nova relação da produção artística com um público de massa. Nesse contexto, a fotografia e a fotomontagem desempenharam um papel determinante, demonstrando o poder de construção ideológica conferido à imagem técnica que, longe de confirmar o que é dado a ver, problematiza, em vários momentos, a relação entre representação e realidade.

NOTAS

* Investigação realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

1. TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia*. Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 78, 87-88.
2. ADORNO, Theodor W. *Teoria estetica*. Torino, Einaudi, 1977, p. 260-262.
3. ADES, Dawn. *Photomontage*. London, Thames & Hudson, 1986, p. 63-64.
4. *Idem*, p. 67; LODDER, Christina. *El constructivismo ruso*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 188; TUPITSYN, Margarita. "Gustav Klutssis: between art and politics." *Art in America*, New York, 79(1), jan. 1991, p. 43.
5. "Photomontage." In: PHILLIPS, Christopher, org. *Photography in the modern era*. New York, The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989, p. 211-212.
6. TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 47-48, 72-73.
7. ARVATOV, Boris. *Arte y producción*. Madrid, Alberto Corazón, 1973, p. 57-58.
8. *Ibidem*, p. 101-103.
9. *Ibidem*, p. 118-119.
10. LUNACHARSKI, Anatoli Vasilievich. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 169.
11. LODDER, Christina. Op. cit., p. 181; ADES, Dawn. Op. cit., p. 76; BUCHLOH, Benjamin H. D. "From faktura to factography." *October*, Cambridge, (30), fall 1984, p. 95.
12. MARGOLIN, Victor. *The strength for utopia*. Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997, p. 107.
13. *Ibidem*, p. 108.
14. *Apud*: BUCHLOH, Benjamin H. D. Op. cit., p. 102.
15. *Ibidem*, p. 104-106.
16. *Apud*: BOIS, Yve-Alain. "El Lissitzky: radical reversibility." *Art in America*, New York, 76(4), apr. 1988, p. 166.
17. Essas categorias são derivadas de: ROBIN, Régine. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris, Payot, 1986, p. 321-322.
18. BUCHLOH, Benjamin H. D. Op. cit., p. 114; TUPITSYN, Margarita. Op. cit., p. 47.

REALIDADE, FICÇÃO E VANGUARDAS NA ORIGEM DO CINEMA DOCUMENTAL

PAULO MENEZES – USP¹
A ANA LÚCIA

A primeira dificuldade enfrentada por um pesquisador que se debruça sobre o tema do documentário é o excessivo lugar no senso comum que ocupam esta palavra e os assuntos que a ela são referidos pela linguagem cotidiana, sem que se alcance de fato o estatuto de uma definição em forma de conceito. A primeira aparição deste termo remonta ao dicionário de Émile Littré, um positivista discípulo de Auguste Comte, que em 1879 grafou o termo documentário enquanto adjetivo, como algo “que tem a característica de documento”². Coube a Edward Curtis a transformação do termo em substantivo, em 1914. Porém, a primeira vez que ele se aproxima da forma de um conceito foi em 1926, em um artigo de Grierson a respeito do filme *Moana* de Flaherty, que se referia a ele como *documentary*. Um pouco mais tarde, Grierson aprimorou este conceito como referente a “uma banda na qual se mostra um ‘tratamento criativo do momento presente’”³. Barnouw, por sua vez, nomeia seu livro sobre o assunto de *Documentary – a history of the non-fiction film*⁴, induzindo à falsa impressão de que tratará o tema enquanto uma dualidade radical entre ficção e documentário, o que suas páginas rapidamente se esforçarão em desmentir. Guy Gauthier, em *Documentaire, un autre cinéma*⁵, não induz o leitor ao mesmo dualismo, além de propor uma distinção operacional para se pensar o termo enquanto conceito. Segundo ele, o *objeto teórico documentário* poderia ser aplicado a filmes onde ficasse explícita a ausência de atores bem como a de um roteiro predefinido⁶. Roger Odin, por sua vez, desloca a definição do campo da constituição do objeto para o do espectador, portanto transferindo-a do campo da imagem para o campo do olhar, propondo a possibilidade de

uma “leitura documentarizante”, que se contraporía a uma leitura “ficcionalizante”⁷. O interessante aqui é que, neste deslocamento do lugar onde se funda a definição, a ênfase escapa de uma proposição positivista, enquanto característica intrínseca do objeto e de sua constituição, e passa a se direcionar de maneira decidida para a relação que se estabelece entre ele e quem o assiste, portanto entre coisa que é olhada e a escala de valores culturais que orientam e organizam o olhar, em termos weberianos. Bill Nichols parece tentar enquadrar o problema por todos os seus lados, ao propor três graus diferentes de aproximação: o do documentarista, que não teria “controle” sobre o real, o que implica em uma não intervenção; o do texto documental, que se contraporía a um texto ficcional, portanto ressaltando a relação entre texto e real; e, por fim, o do espectador, que levaria em conta os pressupostos e expectativas do espectador⁸. De uma forma geral, diria-se que todos esses autores, por um lado ou por outro, parecem tentar dar conta de um problema que Jean-Claude Carrière apontou de uma forma simples e, talvez por isso, bastante contundente: um cineasta não nos mostra o que não quer que vejamos, só nos mostra o que nos quer mostrar e, principalmente, o público não vê aquilo que não quer ver⁹.

Isto levanta para o pensamento problemas epistemológicos que não podem ser desprezados quando se pretende olhar o cinema documental com olhos que tentam ir além dos de meros espectadores curiosos: Que olhar em um filme que pensamos documental? Que ali procurar? Em outros termos, qual seria o estatuto da informação que ali encontramos ou que pensamos ali encontrar?

Erik Barnouw aponta que o cinema, desde seus primórdios, mostrou suas inequívocas tendências colonialistas. Piault afirma que este cinema dos primórdios serviu de maneira indelével como um poderoso instrumento para a instrução do olhar colonial. Com isso, continua Barnouw, o cinema desde sempre se infectou de uma crescente e inexorável falsificação¹⁰.

É extremamente curioso como o positivismo, com sua construção de categorias que visavam dar conta de uma realidade entendida em sua analogia biológica, como sistema de órgãos executando de maneira harmônica suas respectivas funções, associado a uma perspectiva da história que remete a um incessante progresso por meio de causalidades sucessivas, mantendo-se o controle sobre as possíveis anomalias e patologias¹¹, infectou também as categorias de pensamento com as quais se tenta pensar o mundo e

seus caminhos e descaminhos. A busca de um lugar original, um ponto de origem que marcasse o surgimento de algo que se desenvolveria em direção ao que conhecemos hoje, fez com que, a partir de um certo momento, se colocasse para o pensamento a questão da origem de um cinema que pudesse, pela sua descoberta enquanto momento essencial do passado, jogar luz sobre os problemas que alimentam as dificuldades epistemológicas de hoje. Nanook surgirá então como esta espécie de pai mítico, a um só tempo essencial e fundamental, do que muitos anos depois se poderia chamar de cinema documental, em sua acepção ampla. Daí Gauthier nomeá-lo como pai do cinema documentário, Luc de Heusch como pai do cinema etnográfico enquanto Paul Rotha o denomina como pai do cinema sociológico¹². Pai assim todo-poderoso, parece não se importar com a infecção que nos aponta Barnouw, ao construir cinco *iglus* fílmicos que fazem as vezes de apenas dois, de rifles e binóculos escondidos pela articulação da montagem e dos intertítulos, pelo leão-marinho que se apresenta como *dublê* de foca, bem como pelas duas mulheres que o acompanham em suas jornadas, sendo uma nomeada como sua “sorridente” esposa enquanto da outra nada se fala, apesar de sua constante presença e do pequeno infante, de paternidade não informada, que carrega consigo. De qualquer jeito, o que nos interessa apontar é sua constituição enquanto “épico selvagem” fundado na elaborada e necessária categoria de “bom selvagem”.

Não é novidade a “luta” no *fin de siècle* contra o que se entendia como as “impurezas da civilização”. Daí a atração que as máscaras africanas exerciam sobre personalidades tão diferentes como Freud e Picasso. Em Picasso, sua expressão mais famosa sempre foi a aparição de imagens com referência nessas máscaras um pouco deslocadas em *Demoiselles D'Avignon*, tida como a tela inaugural de uma nova forma de se pintar: o cubismo. Sua expressão mais contundente, entretanto, apareceu anos antes, na postura militante e denunciatória de Gauguin, que tudo abandona na sua velha França para tentar reencontrar o mundo antes da “contaminação”, nos mares do Pacífico, em seu exílio voluntário no Taiti, onde pulou de ilha em ilha mas terminou por reencontrar não só o poder colonial mas também o insucesso de sua utopia, materializado com sua própria morte.

Esses retornos ao que se poderia conceber como uma espécie de mundo anterior à “civilização” e, do ponto de vista destes autores, de seus males, é expressão da consolidação na virada do século XX de um par bipolar de

categorias de pensamento que vai alimentar não só a imaginação mas também as práticas daqueles que por interesses às vezes diversos se aventuravam para fora do velho continente. Entretanto, esse processo não era novo na história do pensamento e das práticas. John Berger aponta em Descartes, no século XVII, por meio da separação entre alma e corpo a internalização do dualismo que colocava em campos opostos o Homem e os animais. A consolidação dessa separação encontraria seu momento simbólico na criação dos zoológicos na virada do século XVII para o XVIII (Paris, 1793; Londres, 1828 e Berlim, 1848¹³). Dessa forma, como nunca antes, a categoria Humano estaria separada da Natureza e do Mundo Animal. Perde-se definitivamente o paralelismo entre esses mundos, paralelismo que permitia ao homem buscar lá conhecimentos que iluminassem os seus próprios mistérios, que permitia ver nos animais uma interseção entre o Homem e sua origem. Nesse sentido, os animais e a natureza deixam de ser o *outro* do homem para se transformar em algo que é apenas menos que ele, transformado em categoria hierarquicamente superior a qualquer outra e portanto referência obrigatória de mensuração e desvalorização das outras. Associa-se a esse processo a constituição da categoria de “inocente”, que marca a transformação do animal — cheio de mistérios, de experiências e de segredos para o homem, analogia iluminadora dos processos e mistérios de sua vida — num primeiro momento em pura força motriz, e num segundo em *Pet*, bichinho de estimação, dependente e inofensivo, para ser moldado à sua imagem e semelhança, com suas casinhas e suas roupinhas, último reduto de sua proximidade com o mundo agora dominado e definido apenas pelo Homem. Mesmo processo que faz a criança deixar de ser um *outro* do adulto para se transformar em apenas um adulto incompleto. É curioso lembrar que a criança aparece como um estranho paralelo nesse processo, sendo ela também num primeiro momento par dos animais como força motriz dos processos tayloristas da revolução industrial, como bem nos mostra Lewis Hine em suas imagens das manufaturas onde predomina o trabalho infantil, para depois, em virtude mesmo de sua própria incompletude, transformar-se no receptáculo primordial da inocência e do sorriso angelical no decorrer do século XX. O Homem não é mais animal, mesmo que mamífero¹⁴, bem como o homem não é mais Natureza, mesmo que continue orgânico.

O que não é humano é reduzido a outras categorias, como primitivo,

selvagem ou exótico, em sua aproximação com a natureza, ou, enquanto disfunção, banido até mesmo do mundo orgânico, como os “bandidos” e “meliantes”, incrustados no mundo inorgânico ao serem taxados de “elementos” pelas forças que resguardam a “ordem”. Essa clivagem entre o “civilizado” de um lado e o “primitivo” de outro, reproduz-se no nascimento das ciências sociais e em sua bipartição enquanto uma espécie de divisão do trabalho em áreas de conhecimento com objetos distintos: a sociologia voltada para a compreensão das sociedades industriais e a antropologia voltada para as sociedades “primitivas”. Divisão até mesmo familiar, no que toca a Durkheim e a seu sobrinho, Mauss. Mas, mesmo aqui, a constituição de um “olhar civilizado” sobre o outro tenta sempre se esgueirar, transformando as diferenças culturais em grandes hierarquias sociais. Se, como afirma Píault, os primeiros filmes instruíam o olhar colonial, não podemos deixar de lado que o olhar colonial, fundado nas noções positivas de ordem e progresso, e, conseqüentemente, de harmonia e paz, vai por sua vez também instruir o olhar que constituiu os primeiros filmes, pela inserção da clivagem industrial/primitivo enquanto categorias visuais de ordenação e, portanto, compreensão, do mundo.

Nessa direção, devemos ver os filmes mais como uma construção de algo e sobre algo, do que um registro desse mesmo algo, mesmo que o seja em parte. Nanook, nosso filme-pai mítico, aparece aqui como exemplar desse tipo de procedimento, ao colocar a “civilização”, enquanto fronteira de seu personagem e de sua comunidade, materializada no filme, após uma longa jornada até o posto de troca (a fronteira), pela aparição misteriosa de um gramofone e do óleo de rícino. Essa construção de Flaherty transforma a tecnologia em magia suprema, expressa na bisonha cena onde Nanook morde, com o olhar surpreso e curioso frente ao desconhecido, o disco que antes fazia emitir sons aquele estranho e circunspecto aparelho. Momento enunciador, no filme, e denunciador, dos “valores” que informam sua construção, essa cena infantiliza Nanook imbecilizando-o frente à tecnologia, colocando-o mais perto do mundo natural, e por que não, “animal”, do que do mundo “humano”. Assim, o olhar constituído por valores informados pela clivagem civilizado/primitivo vai construir a categoria imagética de *selvagem*, bom, quase sempre, para dar conta visualmente desse “distante” da civilização branca européia e seu aporte norte-americano. Não é à toa que eles são sempre charmosos, sorridentes, heróicos em sua luta pela

subsistência, agradecidos pela proteção da civilização, “misteriosos” sem mistério, pois rituais filmados em sua platitude não apresentam sentido complexo algum a não ser ressaltar em sua própria ingenuidade visual o seu projetado primitivismo. Assim, o registro de sua epopéia enquanto luta material pela existência, onde se escondem filmicamente as armas e o binóculo, nada mais faz do que aumentar o fosso que o separa dos adventos da revolução industrial, tanto material como valorativamente, ao invés de ressaltar as qualidades e valores intrínsecos dos “ainda” não “contaminados”. Nessa direção, a relembrar o famoso paradoxo das conseqüências weberiano, a elegia ao modo de ser do não-civilizado, que poderia colocar em questão a própria noção de civilização que os nomeia e aloca, transforma-se em uma amargo e denso reconhecimento de sua constituição primitiva enquanto selvagem de lugares exóticos. A redução visual de sua existência à mera luta pela comida e pela proteção das intempéries enquanto construção de sua moradia, portanto aos parcos e toscos métodos técnicos com os quais caça e mora, sem qualquer densidade simbólica, assemelha-os de maneira contundente e indigesta aos filmes do Animal Planet, que retrata a vida dos animais, sua labuta cotidiana para comer e para morar, apenas retirando-se do filme a cópula, sagrado interdito da civilização cristã.

Essa chave construtiva de imagem e interpretativa de significados, que imbrica ficção e não-ficção no documental, reverbera-se em filmes-chave da década de 20 do século XX. Ruttman, em sua sinfônica Berlim, enaltece como nunca a potência das máquinas elevadas à condição de sujeito enquanto movimento belo e sincrônico, ao mesmo tempo que não-humano, em uma construção que prima pela quase eliminação visual do não-harmônico, da pobreza, da ausência de melhores meios de vida em uma Berlim que deveria aparecer assolada pela crise econômica e social da segunda metade da década que desembocaria no nazismo¹⁵. *Drifters*, de Grierson, “pai” do cinema social inglês, tido como inovador por ter colocado pela primeira vez nas telas como sujeito de imagem e de ação o trabalhador, aqui materializado no pescador de arenque do mar do Norte, brindou-nos com cenas do interior do barco de pesca, na mais profunda encenação teatral, não escapando da armadilha de construí-lo na chave do “bom selvagem”, aqui não tão selvagem, bom e exímio trabalhador que enfrenta as intempéries e o mar bravio, com a ajuda de potentes e reluzentes máquinas, para mostrar aos pecatos citadinos que aquele peixe que eles comem em suas adornadas

mesas não é apenas um animal aquático mas uma *mercadoria*, fruto de uma sucessão de trabalhos humanos que realizam o ciclo do processo de produção do capital, de produção, distribuição, circulação e consumo. A construção, naturalizada de Grierson, impede que se leve o questionamento deste processo às últimas conseqüências. Joris Ivens, em *A Chuva*, transforma um elemento natural em sujeito, investigando seus padrões e seus ritmos, mostrando-nos um mundo diferente daquele que naturalmente olhamos, por meio das imagens dos pingos nos reflexos das poças e na neblina, ou da velocidade relativa com que escorrem nas janelas de um trem. Recupera aqui o que era caro a Benjamin, a diferença entre a natureza que fala à câmera e aquela que fala aos olhos¹⁶, que faz com que o que seja sugestivo na fotografia seja justamente a possibilidade de nos fazer olhar aquilo que não é visto pelos olhos. Hans Richter, em *Ritmos I e II*, com o auxílio de sua montagem surrealista questiona visualmente os conceitos de construção visual do real. Já em *Ghosts*, proporciona-nos uma curiosa inversão da prevalência do homem sobre os objetos. Em uma releitura da tela de Max Ernst, *É o Chapéu que faz o Homem*, vemos vários chapéus que voam por si mesmos e que escolhem os seus “donos”. Da mesma forma que questiona as nossas convenções visuais de abstração das unidades do tempo, com seu relógio onde os ponteiros andam de 5 em 5 minutos a cada segundo.

Vertov, talvez o mais documental dos experimentais, buscava organizar o mundo visível com o olhar armado, com o olhar da câmera. Nessa direção, vanguarda de um processo social de transformação revolucionária, buscava organizar *fragmentos de realidade*, arrumados de maneira a causar impactos de sentido. “Eu sou um construtor”, dizia-nos ele¹⁷, querendo com suas imagens, e com as mudanças de pontos de vista nelas expressos, romper com a visão naturalista que informava a produção de filmes documentais ou não até então. Buscava introduzir o espectador em uma nova visão do mundo, em contraposição ao que ele achava ser a proposição de uma visão *certa*, apregoada por Eisenstein. A montagem seria, para Vertov, ao invés de articulação de encenações, resquício pernicioso do cinema burguês, uma relação entre três materiais diferenciais: primeiro, um inventário de dados documentais, expressos por meio de manuscritos, fotos e recortes; segundo, um resumo de observações feitas pelo olho humano, pelas câmeras que captam *fragmentos de realidade* mundo afora; e, por fim, uma associação de trechos de filmes de mesmo tipo, de onde analogias pudessem se

fazer brotar, instigadoras de reflexões críticas sobre os processos do mundo. Nessa acepção, montar seria a escolha de um tema, a observação sobre este tema, a escolha entre várias possibilidades, e o estabelecimento de uma ordem propositora de sentido. Aproximação inconcessada do tipo ideal weberiano, com quem compartilha os mesmos pressupostos, aqui adquire função diferente, a de revelar processos não visíveis ao olho nu, como fez Marx em *O Capital*, ao desvelar por meio da aparição sempre igual na troca individual das diversas mercadorias um processo em sua gênese diferenciador e cristizador de desigualdades sociais no processo de produção. Em *Homem com a Câmera*, a desnaturalização do olhar é constante, pois o filme é interrompido, passado ao contrário, num primeiro momento, ou se pára o movimento de um cavalo, mostra-se seu fotograma, mostra-se o rolo do filme, mostra-se sua esposa Svilova no ato da montagem-colagem física das cenas, num segundo. Aqui ressalta-se também, o que é mais importante, que tudo é fruto do trabalho humano, como Vertov faz no terceiro rolo do seu Cine-Olho, onde vemos um mágico chinês receber um pão como pagamento por suas ilusões. Vertov inverte o movimento do filme, e da continuidade do mundo, fazendo o pão retornar à carroça, e desta à padaria, e nela ao forno, e dele à massa, e dela à farinha, e desta ao saco e à carroça, para entrar de volta no trem que a devolve ao campo e à companhia daqueles que plantaram e colheram o trigo. Mostra de maneira visível e indelével o processo de produção, distribuição, circulação e consumo, que se contrapõe e explicita o fetiche da mercadoria. Leva, assim, o que seria a proposta de Grierson ao extremo, ao tornar o processo explícito pela alteração estética que afasta suas imagens, mesmo que fragmentos de realidade, de uma percepção naturalista e portanto naturalizadora dos processos sociais e dos valores que os informam, reproduzem e consolidam. Mesmo procedimento que em *Homem com a Câmera* faz o pedaço de carne andar para trás, incorporando-se à vaca para depois retornar ao pasto. Assim via Vertov o que ele chamava de *cinema de amanhã*, enquanto negação do cinema de hoje, do seu hoje, que deveria contrapor-se de maneira decidida à ficção, em todas as suas formas, ópio do povo como a religião e o teatro, em contraposição ao seu documentário da realidade socialista, de seus processos e transformações, verdadeira expressão da criação de um novo cinema para um novo tempo.

NOTAS

- 1 Agradeço à FAPESP e ao CNPq pelo apoio à realização desta pesquisa.
- 2 Cf. Passek, Jean-Loup. *Dictionnaire du Cinéma*. Larousse, 1992, p. 193.
- 3 Cf. Passek, op. cit., p. 193.
- 4 Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Nova York, Oxford University Press, 1993.
- 5 Gauthier, Guy. *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris, Nathan, 1995.
- 6 Cf. Gauthier, op. cit., pg. 5-7.
- 7 Cf. Odin, Roger. Lecture documentarizante et problèmes du documentaire. In: De la fiction. Bruxelles, De Boek Université, 2000, p. 127-138.
- 8 Nichols, Bill. The domain of documentary. In: Representing Reality. Bloomington, Indiana University press, 1991, p. 3-31..
- 9 Carrière, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 58.
- 10 Cf. Barnouw, op. cit., p. 24 e Piauxt, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris, Nathan. 2000, p. 72
- 11 Cf. Durkheim, Émile. *As regras do método sociológico*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril, 1973.
- 12 Cf. Gauthier, op. cit., p .9 e Paul Rotha, afirmado por Luc de Heusch, Cinéma et Sciences Sociales, Bruxelles Université, 1962, p. 33.
- 13 Cf. Berger, John. Why look at animals. In: About Looking. London, Writers and Readers, 1980, p. 19.
- 14 Ou quando muito um especial “animal racional”.
- 15 Quando a ‘crise’ aparece, aparece apenas pelas bordas, como a “civilização” de Nanook, nas crianças farroupilhas que brincam ou na encenação do suicídio da mulher desvairada que se atira da ponte.
- 16 Benjamin, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 94.
- 17 Vertov, Dziga. Resolução do conselho dos três. In: Xavier, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 255.

Cinema internacional

KIESLOWSKI OU O CINEMA DO SUBLIME¹

DENILSON LOPES – UNB

Entre os vários cineastas que me fascinaram na última década o nome de Kieslowski me vem em primeiro lugar, especialmente no encerramento da trilogia em homenagem à Revolução Francesa e seu filme-testamento, *A Fraternidade é Vermelha* (1994). Talvez nenhum outro diretor, depois de Tarkovski, tenha construído uma obra tão sustentada pelo tema do sagrado, de uma mundivisão espiritualizada, que encare o desafio heideggeriano. “Só um Deus é que nos pode salvar. Resta-nos uma só possibilidade: preparar, com o pensamento e a poesia, uma disposição para o aparecimento ou para a ausência de Deus no ocaso ou seja para sucumbirmos na vigência do Deus ausente” (HEIDEGGER, M.: 1977, 81).

O que redime Tarkovski do seu obscurantismo ideológico é seu materialismo cinemático, a gravidade pesada da Terra, a corporalidade espiritual. O acesso ao espiritual se dá pelo intenso contato físico e direto com o peso da terra. O sujeito entra no domínio dos sonhos quando abandona o peso do intelecto e se relaciona intimamente com a realidade material. Tarkovski compõe uma espécie de teologia material (ZIZEK, S.: 2001, 102/103).

Kieslowski não é um pregador do obscurantismo da nova Era. Quando a ciência falha, a fundamentação religiosa também se fragmenta (idem, 121). Também e ainda mais, a salvação para Kieslowski não está num outro mundo mas está neste mundo, na concretude da imagem, talvez por isso seu início de carreira como documentarista sempre ficou presente (MASSON, A.: 1994, 15), evitando alegorias, simbolismos, metáforas fáceis mesmo para tratar do invisível; bem como clichês do cinema político para tratar a realidade polonesa do fim dos anos 80², da ascensão do Solida-

riedade ao desmantelamento do socialismo real. A política parece sutil pano de fundo, eclipsa-se, sendo substituída cada vez mais pelo cotidiano empobrecido de construções pré-fabricadas. As questões éticas descem de um plano abstrato, como no caso dos dez mandamentos bíblicos e das palavras de ordem da Revolução Francesa, para um plano mais concreto, afetivo e atual. Isto se dá numa sutil mudança de olhar, quando em *A Dupla Vida de Véronique* (1991) passa uma estátua (se não me engano, de Lênin) sendo retirada de seu lugar ou no encontro das duas protagonistas que se dá em meio a manifestações estudantis. É como se Kieslowski dissesse: sei que estes fatos existem, eles estão lá, mas não é deles que quero falar, ou pelo menos, não diretamente. Chega assim a ficar bem próximo aos dilemas dos artistas brasileiros no processo de abertura do fim dos anos 70: Que falar quando não há mais censura, quando o inimigo não é mais identificado? (ver STOK, D.: 1993, 151/2).

Foi a fidelidade ao real que levou Kieslowski a abandonar o documentário (ZIZEK, S.; 2001, 71) e a percepção de que nem tudo pode ser registrado (IDEM, 72), não por pudor ou censura, mas como antídoto à proliferação incessante e obscena de imagens. Não se trata de representar os ideais ou pensá-los de forma abstrata mas ao recusar definir, Kieslowski circunscreve, usa traços sutis, indícios desses valores confrontados com situações cotidianas (FRANÇA, A.: 1996, 29). Como no caso da velha senhora que atravessa vários filmes de Kieslowski em direção a um cesto de lixo para colocar uma garrafa e finalmente consegue auxílio em *A Fraternalidade é Vermelha*. Ao contrário da mera pose, o gesto é uma “constante nos filmes de Kieslowski que revela o inexprimível, o indecidível” (idem, 158). É este gesto gratuito vale mais a pena ser dito do que o registro das grandes transformações sociais (BRET, C.: 1994, 50). Talvez o compromisso ético, percebido no nosso mundo como ridiculamente anacrônico, seja mais subversivo do que qualquer perversão (ZIZEK, S.: 2001, 143). O tempo dos grandes acontecimentos cede lugar ao tempo dos afetos, sem temer o sentimentalismo, nem aderir a um populismo fácil que no fundo desconsidera o público. “A paixão como a experiência do mundo visível é a exploração de um invisível (HÉYNEMAN, L.: 2000, 98). Neste quadro, a música do seu colaborador Preisner tem um papel fundamental ao falar do que não está em cena, mas é pressentido, concretizar o invisível, como possibilidade de unir o distante, o aleatório, fundamental para diluir, en-

quadrar a narrativa dentro de uma atmosfera em que “os atores atravessam a história enquanto os objetos falam” (FANTUZZI, V.: 2003, 100). Os objetos não funcionam como desencadeadores de uma memória psicológica mas revelam na sua fragilidade um estado de espírito (FRANÇA, A.:1996, 30/31). O uso de lentes, óculos, espelhos e vidros faz com que a realidade apareça filtrada, às vezes distorcida, para produzir um ligeiro estranhamento mas sem caminhar para a mera abstração.

Sem recusar os meios de comunicação de massa nem aderir a uma recuperação nostálgica e fundamentalista da fé, a experiência do sagrado emerge do cotidiano e do banal. Quando a personagem Valentine fala no fim de *A Fraternidade é Vermelha*, no último diálogo com o ex-juiz, que algo está acontecendo sem dizer o que é, embora a assuste, esta fala resume todo o impasse do cinema de Kieslowski: como traduzir o invisível, o sagrado, o encantamento no mundo em que vivemos.

A valorização de um encantamento pelo mundo não implica escapismo, nem idealização do mundo, como podemos ver pelos protagonistas deste filme, eles não podem servir como modelos de ausência de problemas: Joseph Kern, um ex-juiz solitário atormentado pelo passado e Valentine, estudante da Universidade de Genebra e modelo com uma relação difícil com o namorado e um irmão envolvido com drogas. Sem dúvida, com toda a dor, temos uma apresentação delicada do ser humano em que sua própria fragilidade é sua maior força. Não são personagens épicos nem trágicos, são personagens comuns, com vidas comuns, mas não por isso são ridicularizados, patéticos. Há pouco humor em Kieslowski, há piedade. A crença num mundo não está mais na utopia socialista, como podemos ver no seu *A Dupla Vida de Véronique*. Num mundo em transição, em que o passado evanesce e o futuro de uma sociedade de consumo não parece alentador, a saída de Kieslowski é resgatar um olhar estético sobre o mundo, que o captura no tempo e nos seus detalhes (ver FRANÇA, A.: 1996, 44 e 48).

Fraternidade é Vermelha é um filme sobre o encantamento, sobre a beleza, palavras que perdemos o hábito de pronunciar sem a marca do cinismo ou da ironia. Trata-se da beleza que tem valor ético, não como julgar o que é certo ou errado, virtude ou pecado, mas o que fazer diante do mundo, como viver e não só sobreviver. Em Kieslowski, o divino não é sempre visível, nem sua presença evidente e o questionamento ético é temporal (ver CAMPAN, V.: 1993, 51).

O cinema de Kieslowski é um cinema da crença e da aposta. Sua delicadeza em *A Fraternidade é Vermelha* não aponta apenas para um país estável, a Suíça, sem aparentes grandes problemas políticos e econômicos. O encantamento não é um privilégio de classe, mas traduz uma certa busca de equilíbrio, talvez um ideário contemplativo em meio à urbanidade. A busca é a procura de um outro ritmo em meio ao mundo do trabalho e da produção, dos afazeres, obrigações e horários marcados, como vemos em Valentine, tirando fotos, em aula de balé, desfilando etc. A busca é a procura de um outro olhar, de uma outra forma de vida. A possibilidade de contemplar, de fazer da cidade uma paisagem é mais uma atitude diante do presente do que uma nostalgia de um mundo rural, mais lento.

Por mais que vivamos numa sociedade pós-Revolução Francesa, que afirmou um mundo laico em detrimento de um mundo teocêntrico, o desafio de Kieslowski foi o de resgatar o que foi recalçado nesta passagem. Não se trata de pensar o sagrado associado aos grandes temas, a santos e a Deus. Isso a indústria das igrejas neo-pentecostais e da Nova Era já o fez à exaustão, mas de aproximá-lo do cotidiano. Talvez mais do que um cinema do sagrado, estejamos diante de um cinema do sublime.

Para o que nos interessa aqui, pensemos no sublime como o inefável, o indescritível, o inomeável, e mais ainda, para além do desatino, do horror, uma experiência de encantamento e fascínio. Na tradição moderna, o sublime se encontrará não só em grandes eventos, fatos históricos, mas no banal, no cotidiano, aqui neste filme, povoado pelos meios de comunicação, telefones, jornais. Como esquecer que uma das cenas é a de um *outdoor*, propaganda de chiclete que Valentine está fazendo, imagem recuperada no fim, no seu rosto novamente captado por uma reportagem telejornalística? O *outdoor* e a televisão aparecem menos como “denúncia de utilização dos dramas de nosso tempo com usos mercantis” (FRANÇA, A.: 1996, 144) do que possibilidade de encantamento no mais banal dos meios de comunicação de massa. Extrair o fascínio do menor, do insignificante, do detalhe, do gesto imperceptível, é nesse veio que Kieslowski se situa, numa busca de uma leveza difícil de ser mantida hoje em dia. Essa busca faz dialogar ética e estética, faz da busca da beleza uma decisão de vida, não uma mera estetização³, mas nem equivalência do belo com o bem, mas um entranhamento na existência pela experiência estética, traduzida na possibilidade de encontro com o mundo e com o outro. Cinema do sim, apesar

de tudo, sem temor de ser grandiloqüente. Talvez haja um momento em que não se possa rezear sequer isto. A questão para Kieslowski é como se utilizar da imagem sem impor ao espectador o lugar de um juiz, o lugar de um *voyeur*? Como se utilizar da imagem sem que ela imponha uma verdade? (idem, 14) “Se nos defrontamos constantemente com alguma coisa que nos escapa, como nos restituir o mundo, o eu, as palavras, as coisas?” (idem, 87).

A crueldade, o grotesco, a abjeção, a violência estão no mundo com toda sua impureza, mas há a possibilidade do encontro, como na obra de Ettore Scola. Se há um impasse, encarnado mesmo na solidão, na dificuldade da conversação, há também a possibilidade do encontro casual, que faz com que mais do que um filme de Kieslowski tenha uma estrutura dual, com dois protagonistas, histórias paralelas contadas em montagens alternadas, mundos diferentes que se tocam. Como apreender destes frágeis momentos de encantamento? O encontro improvável mas não impossível entre Joseph Kern e Valentine é um exercício de real aprendizado com a diferença, de diálogo em meio ao excesso de informações e imagens. A fraternidade aí aflora de forma bastante concreta quando estamos prontos para escutar o outro (ver FRANÇA, A.: 1996, 38).

Desde o início, somos convidados pelo cineasta para compartilhar do cotidiano de Valentine. Nada a ver com *reality shows* e programas de auditório em que vemos pessoas se expondo num grande espetáculo de variedade. O que nos é oferecido é algo que por mais íntimo que seja, sempre é ambíguo e misterioso, delicado e incompleto. No início do filme, Valentine diz ao namorado que se sentira só na noite anterior. Somos convidados a ser companheiros de vida, desta solidão que nos é oferecida como algo de muito precioso, se formos ainda capazes de aceitar essa oferta.

Há uma aposta no diálogo e na conversação que, na falta de grandes ideais e causas, fornecem as motivações para viver a vida na sua precariedade, sempre pressentindo que há algo maior, que não se traduz num estar fora do mundo, ao contrário. O encontro dos personagens, marcados pelo acaso e pela deriva, sempre aponta para uma maior presença no mundo. Mesmo o fim, após o naufrágio do barco que conduzia não só o jovem estudante de direito e a modelo, mas todos os protagonistas dos outros dois filmes anteriores da trilogia, termina com a possibilidade de encontro. É a própria imagem da reportagem da televisão que os aproxima diante do olhar do ex-juiz, que assiste pela televisão.

Se em *A Dupla Vida de Véronique* há um paralelismo entre as duas personagens, uma vivendo na Polônia, outra vivendo na França, interpretadas pela mesma atriz e com nomes próximos; em *A Fraternidade é Vermelha* a história do jovem estudante de direito não é mera repetição da história de juventude do ex-juiz, mas uma aposta no presente, no encontro e no futuro, simbolizado pelos filhotes nascidos da cachorra acidentada no início do filme.

O ex-juiz, ao contar sua história silenciada há tanto tempo para Valentine, liberta-se de um passado de mágoas. O passado e presente se cruzam de tantas formas que o uso do acaso como um clichê romântico ou elemento de uma narrativa fantástica, acaba apenas por ser uma possibilidade em meio a tantas que temos, e no domínio da ética, sustenta o jogo das imagens reticentes (ver CAMPAN, V.: 1993, 118 e 125). Como nos lembra Badiou (*apud* HEYNEMAN, L.: 2000, 99), toda verdade depende do acaso de um evento e seu processo só pode ser capturado pela via poética. Kieslowski está interessado no instante preciso em que o mais insignificante dos fenômenos chama a atenção do olhar e direciona/muda a vida (CAMPAN, V.: 1993, 10). O que traz conseqüências na narração. A busca de não fechar um filme dentro de um esquema lógico, ideológico, moral, é que está por trás do gosto do acaso, da eventualidade que modifica (FRANÇA, A.: 1996, 15). No acaso como fio condutor, a ação é substituída pela perambulação (DELEUZE, G.: 1985, 245/6) e a imagem, como na crise da imagem-ação, na passagem do cinema clássico para o cinema moderno, não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva (idem, 254). O acaso, o destino não ecoam sequer uma nostalgia da unidade perdida, diferente de outros discursos de retorno do sagrado hoje em dia.

O acaso presente no próprio encontro entre o ex-juiz e a modelo, propiciado quando ela atropela a cadela do ex-juiz e vai devolvê-la, não diz respeito ao encontro romântico e improvável que termina com o “felizes para sempre”, afirmando a inevitabilidade de as almas gêmeas se encontrarem. Aqui nem ao menos sabemos se é uma história de amor. Algo se passa entre os dois, certamente uma experiência transformadora. O ex-juiz começa a se interessar mais pelos outros, para além de ser mero espectador do drama do mundo, sai de casa, assiste TV. Valentine também parece ver-se capaz de gestos que não esperava, como ligar e desejar a morte para o traficante, vizinho do juiz. Para além do bem e do mal, cada ato implica uma

suavidade e uma crueldade, uma injustiça pode revelar-se justa bem como o contrário. Não há nada que possamos fazer a não ser estar à altura de cada momento, de cada decisão. A cada fato, outro inesperado acontece. Para reencontrar Valentine, mas não só por isso, o ex-juiz se denuncia. Ele sai da indiferença e passa a esperar algo. E “despertar um disposição de espera é o máximo que se pode fazer” (HEIDEGGER, M.: 1977, 81).

No fim, ainda que Valentine não fique com o juiz, há a possibilidade de um novo encontro, para os dois e com outros, com o mundo. O juiz que se aposentou após julgar culpado o ex-amante da única mulher que tinha amado, se redime da mágoa que o acompanhava dessa desilusão. Não mais tinha amado outra pessoa até o encontro com Valentine. O olhar do juiz que encerra o filme é um olhar de cuidado, de uma espera serena (ver HEIDEGGER, M.: s.d., 25 e 57) e atento ao mundo, olhar que não leva à passividade, como o olhar solidário e fraterno de Valentine seja diante do próprio juiz, seja recolhendo a cachorra atropelada. É o mesmo olhar que o diretor parece ter com todos os protagonistas dessa trilogia, ao salvá-los, entre os 1400 passageiros da balsa que naufraga no canal da Mancha. Joseph Kern deixou de ser juiz por não acreditar mais na sua capacidade de julgar, por não acreditar mais num mundo marcado pela moral do julgamento, por não acreditar mais simplesmente. Quando Valentine o encontra, ele vive uma vida isolada, indiferente em relação a tudo e a todos, a não ser o prazer de escutar conversas telefônicas, numa espécie de *flânerie* sonora sem sair do lugar, na ilusão que poderia conhecer mais as pessoas ao devassar sua intimidade, mergulhando na crueldade de um mundo desesperançado. O encontro com Valentine é a volta a um mundo da luz, como fora quando se apaixonara há muito tempo. A própria aparição de Valentine é marcada por um estranho, inesperado raio de luz que a ilumina em meio à penumbra da casa do juiz, ao mesmo tempo concreto e transcendente, que suspende momentaneamente a narrativa.

O juiz passa da culpa, do remorso, da mágoa e da indiferença para um mundo marcado pela vitalidade, pela ética entendida como conduta diante do mundo, como agir o melhor que se possa em cada situação, mas sobretudo não recalcar, mas se deixar levar pelo esquecimento do mundo, para talvez ser mais livre. Diferente de Dora em *Central do Brasil*, de Walter Salles, este outro filme de resgate do encontro, em que temos a redenção da mágoa pela nostalgia, aqui há um vislumbre de um outro viver, um outro

mundo, do estar além da mágoa, das perdas como em *O Doce Amanhã*, de Atom Egoian, *Felizes Juntos*, de Wong Kar Wai e *O Fim de um Longo Dia*, de Terence Davies, todos filmes dos anos 90 que compõem um linhagem de um cinema da delicadeza, de um sublime no banal.

O cinema de Kieslowski me lançou num impasse, numa espera. Quando numa mostra de seu trabalho foi anunciada sua morte, a sensação primeira foi de desamparo. Menos delicadeza no mundo me dizia. Lá se foram alguns anos, Irene Jacob, sua musa maior, andou por produções norte-americanas medianas. *Paraíso*, um roteiro de Kieslowski, parte inicial de nova trilogia, virou filme pelas mãos de Tom Tykwer, diretor de outro filme importante da década, *Corra, Lola, Corra*, mas a pergunta que sua morte deixa não é a mesma solidão de um Godard ou de Bressane, cinema do fim, fim do cinema, mas de uma pausa, uma suspensão, um canto de onde talvez se possa observar o que vivemos e sentimos, nossas faltas. Chegamos a um porto seguro, mesmo que provisório e precário, antes da próxima tempestade. Talvez o cinema de Kieslowski envelheça, não sei, mas a cada vez que o revejo, a emoção se renova. Sinto que enquanto houver em mim uma esperança de uma vida bela em toda sua plenitude, o nome de Kieslowski ainda ecoará. Eu acredito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BRET, Catherine. "Le Thème du Double dans la Double Vie de Véronique". In: *Études Cinématographiques*, 203/210. Paris, Lettres Modernes, 1994.
- CAMPAN, Véronique. *Dix Breves Histoires de l'Image – Le Décalogue de Krzysztof Kieslowski*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-Movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- FANTUZZI, Virgílio. "El Dios Necesario de Krzysztof Kieslowski". In: *Ixtus*, X, 39, 2003.
- FRANÇA, Andréa. *O Cinema em Azul, Branco e Vermelho, A trilogia de Kieslowski*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. "Só um Deus nos pode salvar" (entrevista). In: *Tempo Brasileiro*, 50. Julho/setembro 1977.

- _____. *Serenidade*. Lisboa, Instituto Piaget.
- HEYNEMANN, Liliane. “Corpo e Visibilidade em Kieslowski: Não Amará.” In: RAMOS, Fernão (org.). *Estudos de Cinema. Socine II e III*. São Paulo, Annablume, 2000.
- MASSON, Alain. “L’Echange des Corps dans l’Oeuvre de Kieslowski”. In: *Etudes Cinematographiques*, nº 203/210. Paris, Lettres Modernes, 1994.
- STOK, Danusia (org.). *Kieslowski on Kieslowski*. Londres/Boston, Faber and Faber, 1993.
- CATANI, Afrânio et al. (orgs.). *Estudos de Cinema. Ano IV*. São Paulo, Panorama, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears. Between Theory and Post-Theory*. Londres, British Film Institute, 2001.

NOTAS

1. Agradeço os comentários e sugestões de Julio Cabrera, Andréa França, João Luiz Vieira e dos colegas em apresentação no encontro da Socine em Salvador
2. Kieslowski é bastante consciente na sua recusa de falar de política, dando exemplo como “mostrar filas nas lojas, cartões de racionamento ou tradições entediantes e terríveis” (*apud* STOK, D.: 1993, 145).
3. Aqui fico pensando no comentário de Walter Menon ao notar que tudo em Kieslowski, sobretudo nos seus últimos filmes, é bonito demais, cada momento é marcante ou poderia ser. O que faz com que o banal se perca diante do esteticismo.

O CINEMA-*INVERDADE* DE KIAROSTAMI

IVONETE PINTO – ECA/USP

Este texto apresenta idéias relativas à narrativa em *Close-up*, de Abbas Kiarostami. Como método operacional para chegar a elas, buscou-se identificar os procedimentos de construção narrativa do filme, que passou a ser referência para o cinema iraniano e para outras cinematografias¹.

A influência alimenta a hipótese de que *Close-up* representaria a matriz de um “gênero” ou, ao menos, de um modelo fundado numa sistematização que investe no argumento a partir de acontecimentos reais, na não-linearidade, nas metáforas auto-referenciais ao cinema, no metódico ocultamento de informações, na dissolvência dos elementos fato-fantasia e na utilização de atores não-profissionais. Esses procedimentos somados, embora não sigam qualquer ortodoxia, ou dogma, resultam em uma originalidade que desafia as classificações.

Para quebrar o mecanismo narrativo de Kiarostami a fim de melhor compreendê-lo, *Close-up* é confrontado à narrativa clássica (hollywoodiana), cujas características se prestam a um padrão dinâmico de desconstrução e invocam a origem do embate forma-conteúdo². Os dois eixos da análise, embasados na teoria neoforalista de David Bordwell e Kristin Thompson, contemplam a maneira como a história é apresentada e o papel do som na narrativa.

Código próprio

Close-up (*Nama-ye Nazdik*, 1990) é o primeiro filme iraniano a

radicalizar o amálgama documentário-ficção, fato-realidade. Trata da prisão e julgamento de um homem que se fez passar pelo cineasta Mohsen Makhmalbaf (Ali Sabzian) perante uma família classe média de Teerã e, em outra esfera, do poder simbólico do cinema no Irã. Kiarostami descobriu o *fait-divers* publicado em uma revista, entrevistou o farsante, filmou o julgamento e a partir daí escreveu o roteiro, reconstituindo os fatos através dos próprios envolvidos, que “reencenam” a história³. Mais do que atores não-profissionais, os envolvidos são não-atores, em tese dispostos a contar a sua história sem adulterações.

Em certos momentos, se buscarmos a autenticidade do documento somente no interior do filme, Kiarostami parece ser etnográfico: uma câmera ligada, limitando-se a registrar o que se passa à sua frente, captando a verdade daquele momento. No entanto, o caráter documental convive com uma evidente *miseenscène*, auxiliada por uma montagem sem qualquer compromisso com o fidedigno. Mas ao mesmo tempo, em nome de uma retórica da transparência, forja acidentes-improvisos a fim de legitimar o “documento”. Para além da incoerência, Kiarostami gera um sofisticado artifício.

A narrativa no filme, altamente elaborada, começa por romper com o esquema clássico básico: não mostra de imediato o personagem central, não anuncia objetivos unívocos e explícitos, não é didático, não é ancorado em romance, não é redundante e não apresenta resolução.

Se a maioria dos filmes norte-americanos, como diz Thompson⁴, introduz um grande número de informações tão logo quanto possível, Kiarostami ignora os padrões do clássico já em seu personagem principal. Sabzian é apresentado somente aos 20'17" do filme, ao menos, para platéias estrangeiras. A versão de *Close-up* exibida no Irã e lançada em vídeo trazia Sabzian na primeira cena – aquela onde encontra a senhora Ahankhah na lotação enquanto ela lê o livro com o roteiro de *O Ciclista*, de Makhmalbaf, e se faz passar pelo próprio ao perceber a admiração da mulher pelo cineasta. Já na versão distribuída no exterior, tanto em película quanto em vídeo, esta cena ocupa o número 13, ou seja, ela acontece somente depois que a audiência de julgamento tem início.

A fortuita descoberta de duas versões do filme nos leva a uma inevitável reflexão extrafílmica, por onde podemos supor que o público estrangeiro, para Kiarostami, estaria mais apto a compreender narrativas menos lineares. Indo mais além, dir-se-ia que o espectador estrangeiro vai ao cine-

ma assistir a um filme iraniano na expectativa de não encontrar uma narrativa linear. Kiarostami, fazendo o jogo do espectador iniciado ocidental, através da montagem oferece uma percepção mais problematizada do filme.

Parênteses fechado sobre as duas versões, voltamos a Thompson e a outro elemento de destaque: a ambigüidade. Segundo ela, a narrativa clássica não deixa margem para ambigüidades. Sabzian, por seu turno, somente transmite dúvidas. Suas falas, em prosopopéia, imprimem um tom discursivo ao defender a atitude delinqüente como sendo fruto de seu amor pelo cinema, mas não é dada nenhuma informação, nenhuma pista sobre sua idoneidade, sequer sabemos tratar-se ou não de um mitômano.

Dessa maneira, a narrativa move-se num campo construído e nebuloso, onde os objetivos do personagem, ao invés de serem unívocos e explícitos, são sugeridos e ambíguos. Ainda assim, seguindo os padrões levantados por Thompson, pode-se fazer um esforço para situar *Close-up* na perspectiva clássica. Desse modo, o elemento que unificaria os objetivos dos personagens no filme é o cinema. O cinema é o motivo condutor de Sabzian; é em função do amor ao cinema que a família Ahankhah hospeda o falso Makhmalbaf; é por conta da natureza do delito que Kiarostami se interessa pelo julgamento; por fim, é por gostar de cinema e querer ver-se na tela que o haj Agha, o juiz, permite que o julgamento seja filmado.

O impressionante poder catalisador do cinema como espetáculo, cuja força popular no Irã equivale à televisão no Brasil, é a lógica que perpassa todo o jogo. Da família, passando pelo impostor, até o juiz e o próprio Kiarostami, todos atuam: os Ahankhah atuam como vítimas cuja vaidade, o fascínio pela imagem, os faz aceitar a participação numa espécie de *big brother* de exposição pública; Sabzian atuava para a família, passou a atuar para Kiarostami, em duplo papel (ele próprio e Makhmalbaf); o juiz finge que por representar o rígido sistema judiciário iraniano, concebido a partir da sharia⁵, estaria imune à sedução da imagem/espetáculo; e, finalmente, Kiarostami interpreta seu papel como gerenciador do simulacro, da fabricação do real.

A peça-chave do filme, o julgamento, foi recriada por Kiarostami. Após a sessão, a equipe obteve permissão do juiz — o mulá (religioso) tem o título de haj, aquele que peregrinou até Meca — para continuar na sala “entrevistando” Sabzian. E foi nesse momento que Kiarostami fez perguntas ao réu, incluindo na montagem *closes* do juiz, como se ele, Kiarostami,

estivesse interrogando o réu em pleno ritual do julgamento. O fato “constituye una de las mayores mentiras de jamás me he permitido”⁶, confessa o próprio diretor. Kiarostami blefa e transforma a verossimilhança, item obrigatório na narrativa clássica, em miragem.

Escala de motivações

Bordwell diz que para entender a causalidade da história clássica é preciso estudar o modo como ela se unifica. Esta unidade é possibilitada pela motivação, como processo no qual a narração justifica seu material e a apresentação da trama desse material⁷.

A fonte da elaboração de Bordwell é encontrada na teoria literária, mais exatamente nos formalistas russos. Tomachevski nos apresenta o sistema de motivos que constituem a temática de uma obra: motivação composicional, motivação realista e motivação estética⁸. Bordwell, buscando a gênese da motivação em Tomachevski, ordena uma escala que segue uma dada hierarquia.

Em primeiro lugar estariam as relações de “Causalidade” (composicional), onde o que acontece na cena A repercute na cena B. Em alguns momentos, por contradições de Sabzian e pelo depoimento das vítimas, o espectador é levado a acreditar que o objetivo do farsante, ao se fazer passar por Makhmalbaf, era preparar o terreno para dar um golpe.

Opondo-se à narrativa clássica, Kiarostami evita o didatismo e deixa o espectador em permanente estado de dúvida, que não se resolve nem no final. Sendo assim, a causalidade fica comprometida, especialmente porque, embora Sabzian — enquanto Makhmalbaf — construa situações para demonstrar que ele é o cineasta (convida um dos filhos da família a ser ator do filme que estaria produzindo, propõe ensaios, visita locações), a cronologia dos fatos é quebrada a todo instante, fazendo a narrativa andar em saltos.

A não-linearidade aqui estabelece uma causalidade outra. A lógica das ações não se dá cena a cena, por encadeamento causal, mas a partir de um quebra-cabeças. Kiarostami usa e abusa da montagem paralela a que Bordwell nomeia de “simultânea”, pois alterna cenas sem ligação temporal. Vale lembrar que o recurso da montagem paralela é aceito e utilizado pelos clássicos,

mas como observa Bordwell, citando Jean Epstein, o clássico rechaça o seu uso radical⁹.

Em segundo lugar, na escala bordwelliana, viriam as motivações de caráter “Realista” (coerência interna). Neste sentido, é possível encontrar sintonia com o clássico. Existe lógica nas ações de Sabzian, mesmo com a permanente dúvida sobre suas intenções morais. Quando se faz passar por outro, age como o outro em todos os momentos. Ainda quando, prestes a ser desmascarado, encontra “desculpas” dentro do universo do cinema para safar-se dos questionamentos.

Em *Close-up* a motivação realista principal do “personagem” Sabzian é absolutamente desconhecida e assim permanece. Seu encontro com Makhmalbaf no final corresponde a uma expectativa do público e não deve ser visto como um objetivo alcançado pelo personagem, já que este não é explicitado.

A terceira motivação refere-se à “Intertextualidade”. Não há citações a gêneros consagrados do cinema em *Close-up*. Mas podemos sugerir que a interferência do cineasta, como as cenas em que ele fala, dentro ou fora de quadro, identifica um cinema que dialoga com o público através da intervenção do próprio diretor na ação. Na cena 12, que mostra o julgamento, após aparecer a claquete e o microfone direcional, o diretor dá instruções a Sabzian como quem orienta um ator iniciante: “Nós vamos trabalhar com duas câmeras. Uma, vai enquadrar o plano geral de todos na sala e outra estará sempre em você, em *close-up*. Você sabe o que é um *close-up*?”.

Na quarta motivação, a “Artística”, o estilo do diretor sobressai-se. No caso de Kiarostami, esse estilo pode ser traduzido por longas cenas com personagens que, aparentemente, nada acrescentam ao enredo, como o diálogo “sem conteúdo” dos policiais com o taxista no carro, que dura 8’50”. Mais adiante, o taxista olha um avião passar, mexe em um lixo na beira da calçada, chuta um tubo de *spray* que rola por 55”. Kiarostami, em entrevistas, elucida o plano como uma necessidade de filmar o “nada”. O recurso, como um intervalo anacrônico, acaba ganhando um papel narrativo. Por um lado, refere-se metaforicamente ao momento que Sabzian, como o tubo, cai (rola); por outro, acentua o clima de suspense, pois Kiarostami (a câmera) não entra na casa dos Ahanjah com os policiais. O espectador fica com o taxista do lado de fora, esperando.

As dimensões sonoras

À primeira vista, em *Close-up* Kiarostami não articula um pensamento sonoro em especial. Mesmo quando o som não é direto, e isso acontece em algumas cenas, o diretor obtém o que Walter Murch chama de som “apropriado à imagem e ao contexto emocional dela”¹⁰.

Na maioria das cenas Kiarostami pratica uma montagem invisível para o som, mas enriquece a narrativa na mixagem. Para enfatizar o clima de suspense, na cena em que os policiais chegam na casa dos Ahanjah para prender Sabzian, por exemplo, o diretor colocou o som de um gralha (ou um pássaro com grasnar semelhante, que faz lembrar *Os Pássaros*, de Hitchcock).

Kiarostami é econômico na utilização de trilha sonora em seus trabalhos. Em muitos deles a música surge apenas na última cena, como é o caso de *O Gosto de Cereja* e *Close-up*.

Em *Close-up*, esta curta entrada da música é totalmente não-diegética, porque não tem relação com o espaço da história. Foi o recurso pensado, excepcionalmente, para sublinhar o momento vivido por Sabzian, que se encontrou com aquele por quem se fazia passar, Mohsen Makhmalbaf. Kiarostami selecionou um tipo de música conhecida no Irã como “clássica”, onde a orquestra utiliza instrumentos da música erudita ocidental, como o violoncelo.

A seqüência em que o falso Makhmalbaf encontra na saída da prisão o verdadeiro Makhmalbaf, representaria no cinema hollywoodiano de narrativa clássica o clímax do filme. E é através do som¹¹ que Abbas Kiarostami opera nesta seqüência quatro camadas de percepção. Na primeira, temos o som intenso da rua, com carros, buzinas e vozes a fazer a algaravia do trânsito da cidade gigante que é Teerã (14 milhões de habitantes). É neste cenário insano que o desempregado Sabzian comete o crime de falsa identidade. Na segunda camada, temos o diálogo de Sabzian e Makhmalbaf. Na terceira, os ruídos mecânicos que entrecortam esse diálogo e que fazem o espectador projetar-se para fora da história, lembrado pelo diretor de que o desenrolar dos fatos está sendo mediado pelo cinema (Kiarostami). Por fim, na quarta camada, há o diálogo de Kiarostami com a equipe técnica do filme, a nos introduzir uma outra ficção/invenção no que já era uma ence-

nação nos termos aristotélicos. Seguramente, quando Makhmalbaf encontra Sabzian na saída da prisão e o som da voz dos dois começa a falhar, é o momento mais emblemático do filme.

A cena inicia já com o diálogo da equipe dentro de um carro. Está sendo utilizada uma câmera escondida para registrar o encontro e o técnico de som comenta com Kiarostami que o microfone “está falhando”. O diretor opta por não interromper a filmagem. Segue-se então o encontro, com partes do diálogo audíveis, outras não. Sabzian chora convulsivamente e a expectativa do público fica em suspenso, pois não se sabe o que Makhmalbaf diz a ele. O famoso diretor iraniano, idolatrado pelo pobre Sabzian, o estaria perdoando?

O espectador não percebe, e só mesmo uma análise apurada poderá detectar o que está acontecendo. À primeira vista, o microfone realmente está falhando, porém chama a atenção que a voz, quando volta, é limpa, não há picos de altura e este “padrão” permanece mesmo quando Kiarostami coloca *inserts* no meio de um plano. Por outro lado, não se trata de equipamento velho, como argumentam os técnicos no carro. A captação do som tem qualidade, principalmente considerando que se trata de um microfone de lapela (não teria como ser um *boom*, pois o enquadramento é muito aberto). As entradas e saídas de som são limpas, sem interferências/arranhões, o que é estranho já que o som não vai para o zero sem ruído algum. Outro detalhe: como a produção é de 1990, provavelmente não utilizou gravador digital e sim analógico, o que inviabilizaria a captação das vozes da equipe no carro.

Na verdade, é Kiarostami promovendo o *fake* dentro do *fake*. Exercendo todas as prerrogativas de um cinema que recorre ao “disnarrativo”, no sentido dado por Alain Robbe-Grillet a um cinema que mostra o material de filmagem na diegese¹². Em entrevista, o diretor confessa a artimanha: “Oui, c’était volontaire, j’ai fait cela tout à fait consciemment...”¹³. Ressalta que procurou não expor o julgamento que Makhmalbaf teria em relação a Sabzian e que seria um assunto privado entre um fã e seu ídolo.

Um crítico espanhol, Alberto Elena, chegou a afirmar, no livro dedicado ao cineasta, que Kiarostami cultiva a prática muçulmana da *taqiya*, que consiste na dissimulação, no ocultamento. Um evidente exagero¹⁴, porém, no intuito de lançar hipóteses originais para desvendar *Close-up*, poder-se-ia cair na tentação de dizer que Kiarostami “joga sujo”: omite o

diálogo de Sabzian com Makhmalbaf, fazendo crer, por entrevistas, que respeitava a intimidade dos dois, quando, de fato, pretendeu omitir as desconfianças de Sabzian sobre o próprio Kiarostami¹⁵. Mas, assim como em relação a *Dez* (2002), quando Kiarostami assegura que não mostrou o rosto da velha senhora “por respeitar a religiosidade dela”, deve-se compreender que o cineasta trabalha no paroxismo da discensão entre real e ficcional, tornando pífias as cobranças de ordem moral. Se Kiarostami deforma a verdade (ou a mentira), construindo *inverdades*, é porque é parte indissociável do universo dos seus filmes, pertence ao campo diegético deles. Mesmo quando estende este campo para fora da tela, como em entrevistas.

NOTAS

1. *Close-up* inspirou filmes como *Viva o Cinema* e *Um Instante de Inocência*, de Mohsen Makhmalbaf, e *A Maçã*, de Samira Makhmalbaf, assim como obras de Jafar Panahi, Bahman Ghobadi e Hassan Yekta Panah, entre outros. Na França, o filme transformou-se em culto e na Itália Nanni Moretti chegou a fazer um curta chamado *Il giorno della prima di Close-up*. Mais detalhes ver PINTO, Ivonete. *Descobrimo o Irã*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999. IDEM, “Festival do Irã recusa filmes premiados”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 de fevereiro de 2001.
2. Nesse aspecto, ver em especial o capítulo “The significance of film form”, in BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge, 1985, p. 27-46.
3. DABASHI, Hamid. *Close Up Iranian Cinema - Past, Present and Future*. Londres, Verso, 2001. O autor chama a atenção para o fato de que o espectador é colocado em situações bizarras, em uma sucessão de fato e fantasia, onde ora Sabzian encena para Kiarostami como Sabzian, ora como Makhmalbaf.
4. THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood - Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.
5. A sharia é o sistema de leis islâmicas que têm como base o Corão. No Irã, uma república teocrática desde a Revolução de 1979, isto inclui a Constituição.
5. Stéphane Gouder, “Entretien avec Kiarostami: manipulations”, in ELENA Alberto, *Abbas Kiarostami*. Madri, Cátedra, 2002, p. 122.
7. BORDWELL, David, e STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El Cine Clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1985, p. 46-54.
8. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, Porto Alegre, Globo, 1973.
9. BORDWELL, David, e STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin, op. cit.
10. MADSEN, Roy Paul. *Working Cinema Learning from the Masters*. Belmont, Wadsworth, 1990, p. 292.
11. “O som é muito importante para mim, mais até que a imagem. Só com o som se pode dotar a imagem de profundidade, algo como uma terceira dimensão.” *Film International*, Tehran, nº 1, 1995.
12. Cf. conceito de AUMONT, Jaques e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, Papirus, 2003, p. 83.

13. KÉY, Hormuz. *Le Cinéma Iranien: L'Image d'une Société en Bouillonnement*. Paris, Ed. Éditions Karthala, 1999, p. 168.

14. A *taqiya* era uma artimanha utilizada nos primeiros séculos do islamismo pelos xiitas, principalmente a seita dos ismaelitas, que visava ocultar a condição muçulmana para fugir às perseguições de cunho religioso. O recurso fazia sentido em países onde a população muçulmana xiita era minoria (no Irã 93,4% dos muçulmanos são xiitas, o restante, sunita). A predileção de Kiarostami pelo ocultamento, pelo não-dizer, deve-se mais à influência da poesia mística sufi, repleta de códigos, de subtextos, de não-linearidades, que influenciam um modo de pensar a arte e, por extensão, o cinema iraniano. Um dos mais famosos poetas sufis, Rumi, falava de “uma verdade sem forma”. Ver RUMI, Jalalud-din. *El Masnavi*. Barcelona, Edicomunicación, 1998.

15. Em entrevista na França, Makhmalbaf revelou que Sabzian, no diálogo apagado pelo som, manifestava o desejo de não participar do filme. ELENA, Alberto, op. cit. 127.

A CASA ABANDONADA — UMA LEITURA DE
A PRIMEIRA NOITE DE TRANQUILIDADE,
DE VALERIO ZURLINI

CELIA REGINA CAVALHEIRO – ECA/USP

“Desilusão, desilusão
Danço eu, dança você
A dança da solidão.”
Paulinho da Viola

O filme de Valerio Zurlini, *A Primeira Noite de Tranquilidade*, tem início antes dos créditos, numa paisagem marítima, porto de Rimini (entre Ancona e Veneza) onde um barco se aproxima mostrando um casal de estrangeiros/viajantes. Ao avistar Dominici (interpretado por Alain Delon), que caminha pelo cais, o homem pergunta se ele pode dizer onde estão e, após a informação geográfica, a mulher indaga ao solitário personagem como é a cidade, ao que ele responde não saber, pois também acabou de chegar.

Um casal que viaja só, ao que parece, sem se importar muito com o destino — “*Incrível!*”, diz o homem quando é informado onde aportou —, encontra um homem no silêncio daquele porto e que parece também não se importar muito com o lugar onde está. Eles conversam em inglês, depois em italiano, mas nem o lugar nem a língua é absoluta primazia. A condição de solidão *escolhida*, de ambos os lados, parece ser a epígrafe da história.

A história:

Um professor de literatura, junto com sua mulher, muda-se para Rimini para ocupar uma vaga no Liceu local. Enquanto o casal passa por uma profunda crise no casamento, Daniele Dominici, o protagonista, trava conhecimento com os colegas da escola e se interessa por uma determinada

aluna. Moça especialmente taciturna com quem ele se envolve emocionalmente e com quem resolve ir embora. Mas, entre as tantas crises que envolvem todos os personagens, a ameaça de suicídio feita pela mulher do protagonista faz com que ele acabe optando por voltar no meio do caminho e morrer num terrível acidente com um caminhão. De um modo bem simplista é isto. Entretanto a narrativa não é dada por essa história linear mas por estar entremeada, não só pelo mistério que envolve o passado dos personagens como, principalmente, pela atmosfera de angústia que permeia a seqüência das situações.

O que notamos em todo o filme é que a tônica está no ambiente, e não exatamente nos personagens: a escola é marasmática; o apartamento do professor é escuro, bagunçado, provando a precariedade da vida do casal; a boate, apropriadamente chamada “Novo Mundo”, freqüentada pelo grupo, é sem *glamour* e sufocante, e as pessoas que estão ali são só “histericamente” felizes. Dessa maneira, o ambiente de cada lugar, de cada cena dá o tom desesperançado da história, o tanto faz das relações, o imprevisto da existência de cada um, onde o passado se ajusta e detona as ações. As cenas se interpõem com uma certa desenvoltura mas os personagens se arrastam como se estivessem apenas disfarçando a consciência de seus destinos. É o comportamento desses personagens que ressalta o estilo do diretor que, como em seus outros filmes, se utiliza mais dos silêncios do que das palavras e, através desta respiração e de diálogos um tanto lacônicos, vemos crescer o interesse dos personagens pela situação sempre inusitada de uns e outros.

Vanina, a aluna de 20 anos, torna-se um ímã para o professor desde que se diferencia, na sala de aula, ao ser a única a escolher como tema de prova uma análise literária, ao invés de querer falar de si mesma. O primeiro “passeio” dos dois é pautado pela conversa final, quando ele confessa que a convidou para sair porque sabia que o namorado estava fora, mas que ele não havia feito isto por uma “noite de diversão” mas pela “angústia” que percebia nela, pela “melancolia sem medidas que ele não conseguia suportar”. E justamente por não conseguir suportar ele se sente cada vez mais atraído por ela. Os dois, sem saber ainda o passado um do outro, estão irremediavelmente ligados pelo *desconforto* reconhecido no outro. Os amigos do namorado, que se tornam os companheiros do professor, insinuam informações, mas os “futuros amantes”, ancorados num apropriado

comportamento depressivo, estão interessados em algum resquício de Desejo — antagonista do abatimento moral que reside em todos — que possa haver na descoberta um do outro. Ou seja, salvação.

Após uma seqüência de situações passivamente constrangedoras: como um final de noite no apartamento de Gerardo, o namorado de Vanina, quando este resolve passar um vídeo íntimo dos dois para todos os amigos, provando sua “posse” sobre ela e, ainda o corte para a casa do professor numa patética conversa com sua mulher e a descoberta, entre eles, de um possível amante, seqüência seguida de uma cena de sexo feita também para provar algum sintoma de domínio num casal declaradamente sem remédio, vivendo, ou suportando, um cotidiano tedioso, onde a revelação da existência de eventuais amantes não serve mais para um reencontro, mas sim para um fim anunciado em cada gesto, porque são “exercícios de liberdade” evidenciando, não como se poderia supor, uma colocação no mundo — comportamento condizente com o clima da época — mas, numa inversão de valores reconhecidamente existencialistas, o que vemos aqui é um “exercício da liberdade” como prenúncio de um mal irremediável, como se o ser no mundo fosse frágil e dado ao abandono. Nesse ponto, há um segundo adiantamento de que, ao contrário do que se poderia imaginar, ou desejar, certos tiques existenciais de comportamento, não remetem necessariamente à disponibilidade ou à liberdade, pura e simplesmente. A primeira vez que isso aparece em cena é a maneira como Valerio Zurlini retrata a solidão voluntária — compondo um certo modo de deixar-se conduzir desses personagens, sem comprometimento, mas também não necessariamente satisfatório, porque é um estado *em construção* — escolha estampada nos rostos que se vão enquadrando no cenário inicial da história. E agora, a partir da metade do filme, depois de ilustrado o sumiço de Vanina da escola e a revelação, pela própria mãe, de seu passado duvidoso a ser reparado pelo namorado de “posses” e depois de também ilustrada a solidão, já não voluntária do protagonista, novamente andando pela paisagem marítima, chegamos, finalmente, na visita à casa abandonada, que parece ser onde fica provada a condição do homem: ser sem eira nem beira, se destacado de sua memória.

Voltando então à narrativa linear: o amigo mais próximo, Spyder (Giancarlo Gianini), pára o carro e, feliz por encontrar com Dominici, o convida para um passeio. Ele dirige a Ferrari do amigo e, depois de algum

tempo, estaciona diante de uma casa abandonada e convida o amigo para entrar. Conta que esta casa costumava ser chamada de *La Querciaia*, (posteriormente poderíamos entender isso como “o tronco do carvalho, que não verga”), que pertencia a alguns conhecidos de seu tio, e que desde que uma das filhas se afogara ela fora abandonada. Conta também que era uma família de libertinos, “uma raça de tarados”, consumidos pela sífilis e, através dos tempos, ficaram “podres” e esquecidos. Ele freqüentava a casa no verão, quando jovem, para tomar banhos de mar etc. Mas quando o amigo lhe pergunta o nome da menina afogada, ele diz não se lembrar e resolve ir embora. Ao saírem, Spyder diz repentinamente se lembrar de algo e cita a passagem bíblica: “Quem vocês procuram não está mais aqui”. Ao que Dominici completa: “Ressuscitou no terceiro dia, procurem-No na Galiléia e lá O encontrarão”. O amigo pergunta se ele é cristão e ele diz que não, é ateu.

O que segue daí é uma seqüência de alusões bíblicas e mitológicas. Como se tudo passasse a fazer sentido só depois da visita à casa em ruínas. Os dois vão para uma boate “de quinta” onde, ao entrar, uma prostituta dá um beijo em cada face de Dominici, “o beijo do perdão”, e uma outra oferece para ler as linhas de sua mão. Um estranho, que pela gratuidade de sua entrada em cena só se explica se comparado ao cego Tirésias, diz, olhando para o nada, que eles devem ser rápidos, pois estas linhas já estão desaparecendo e, em seguida, pergunta para Spyder se ele sabe onde está uma tal “Demetria”, numa alusão meio sem amarras à deusa da colheita e fertilidade que perde sua filha para o deus dos infernos. Enfim, a tenda de referências mitológicas está armada e a quiromante, como uma das moiras, fala do seu destino como algo dado, cheio de símbolos mas irreversível. Nesse ponto, o amigo interrompe e diz que ele mesmo pode falar do passado, presente e futuro de Dominici, mas antes de falar ele dá início a um interrogatório, mais condizente com a noção de livre-arbítrio esperada pela maneira como esses personagens se comportam, podendo o protagonista responder ou não, cair na rede ou não, porque o significado, que empresta sentido à trama está *entre* estas perguntas:

Spyder: “Por que a morte é a primeira noite de tranqüilidade?”

Dominici: “Porque enfim se dorme sem sonhos.”

Spyder: “E quem conduz os mortos?”

Dominici: “Caronte, seu asno.”

Spyder: “E por que se faz donativos ao vigia do santuário da Névoa?”
Dominici: “Porque se visitar um museu também deverá pagar a entrada.”

E então o amigo saca um livro do bolso, que deduzimos ser de autoria do professor, e lê a epígrafe: “Não há via para o encontro mais doce que a vida... Devia deixar para nós a feroz decisão que o cerca pelos limites invioláveis do frio”. *Para Livia, um ano depois.*

Spyder está prestes a desvendar o grande segredo do professor, da real identidade da moça afogada, entre outras coisas. Mas, parece, ele mesmo não presta mais muita atenção nisso, porque de alguma maneira ele foi transformado numa espécie de Cristo às avessas e, na sua clandestinidade de ateu — com o mundo exterior impedindo que ele cumpra seu destino pessoal: voltar àquela casa; resguardar o amor à moça afogada ou simplesmente esquecer seu passado? — ele passa a cumprir, daí para frente, uma espécie de *via crucis* automatizada, mas também como o verdadeiro Cristo, plena de verdadeira paixão. Nesse ponto, a luz da boate se apaga e tudo se transforma numa espécie de orgia, até a chegada de um outro amigo que, como Caronte, o condutor dos mortos, retira Dominici de lá, dizendo que Vanina o espera lá fora. Close nas mãos da moça e no lugar de linhas marcadas o que vemos é um molho de chaves e sua voz pausada informando que voltou para ficar com ele. Nessa noite que passam juntos, numa casa arranjada e solitária, eles decidem, independente do passado de cada um, viver juntos. Daí seguem-se todos os tipos de contratempos, mas nenhum comparável à decisão incompreensível de Dominici: mesmo encontrando um meio de tomar o destino em suas mãos e ser um agente de sua própria vida, mesmo reconhecendo na nova vida uma possibilidade de resposta à tal da inevitabilidade da morte, ele retrocede, não suporta romper com a carga de responsabilidade a que estava acostumado e volta. Volta em busca de uma realidade sem sonhos, de uma noite “tranquila”.

Como se para deixar de sentir angústia e encontrar alguma felicidade ele precisasse passar pela negação de si mesmo, tivesse de não reconhecer mais o outro que, por tantos anos, lhe serviu de contraponto, mesmo que esse contraponto fosse uma estação do inferno. Interessante notar que, para dizer, com uma certa serenidade, “sou ateu”, ele precisasse provar que sabia de cor a “via” de Cristo e, pior, aceitava transitar por ela. O ardil estava que ao transitar por esse caminho ele provava para si e para o “outro” o seu livre-

arbítrio, mas se pensarmos esta questão como uma realidade intrínseca do ser (humano) que se divide, pela visão sartriana, no ser-em-si-mesmo e no ser-para-si, que é o da consciência, diríamos que o personagem de Zurlini transita entre um e outro (o eu e a consciência) escolhendo, inusitadamente, tornar-se o ser para o outro, mesmo que isso não tenha mais utilidade. Mas porque a liberdade talvez esteja em, ao se saber consciente, libertar-se de si mesmo e dirigir-se tranqüilamente para a morte.

O diretor não se demora na cena da tal casa abandonada mas, ao situá-la no meio do filme, misturando ali a memória do protagonista com a memória tanto pagã quanto cristã, misturando passagens bíblicas com mitos, ele transforma essa memória pessoal em manancial de lembranças universais — afinal frisamos aqui a fala do amigo ao saírem da casa: “Às vezes me vem à mente algumas lembranças, sem motivo... (pausa)...aquele que procuras não está aqui...” Sem motivo, a memória, através da constatação do abandono, fazendo eco ao silêncio para dele extrair um outro silêncio, vêm à mente sem pedir licença. Representada aqui por uma casa que, libertina ou não, se foi uma vez habitada na infância, na adolescência, passa imediatamente a ser a casa paterna, ou seja, a casa feita para ser abandonada. Então esta memória, nascida de uma volta “ao lar” — mais uma alusão bíblica, agora ao Velho Testamento — passa a ser dimensionalmente uma memória questionadora, em oposição à angústia perante a constatação da finitude, que, ao invés de questionar, aceita.

Parece que tratamos de um filme dos avessos. Instalado num contexto histórico preciso, na agitação e, ao mesmo tempo, no silêncio da geração de sessenta, ele se constrói negando ao que veio. Dos dois protagonistas, por um lado temos que ele, decidido a socorrer seu passado, num esbarrão recorrente de consciência, encontra na morte a única possibilidade de uma noite tranqüila, porque sem sonhos, sem esperança, sem projeção para o futuro. Ela, abandonada, como a velha casa, à sua própria sorte, terá de recompor eternamente suas lembranças, como um carvalho teimoso, e viver sozinha. Por outro lado, se recorrermos à cena que antecede o acidente, o encontramos dentro do carro, chorando, num rápido momento de decisão antes de fazer a curva e ser atropelado pelo caminhão. Aqui, se seguirmos novamente o roteiro mítico e voltarmos a fita para as palavras da “quiromante”, encontraremos as seguintes predições: “Uma longa viagem para lugares desconhecidos e o sinal do fogo em sua vida... Então podemos en-

tender a *decisão* da volta como a morte, e a compreensão desse momento como uma longa viagem, não mais pelo mar, como no passado, mas agora para dentro de si, uma nova vida, portanto. Alguma coisa realmente morreu na explosão — literal — que rompe (como o fogo) de uma vez por todas, com aquele mundo de sentimentos mornos. E dessa maneira ela, que afinal se locomoveu, saiu da cidade para esperar por ele, já pode ser vista, ainda sozinha, mas agora voluntariamente sozinha, sustentando seu passado, mesmo que “libertino”, e passar de passiva para *agente* de seu destino. E o filme, enquanto narrativa, construção, seqüência de cenas, diálogos e silêncios não termina no fim da história, com a tristeza dos amigos, com o vazio do cais, a repetição das lembranças, mas termina, como começou, depois dos créditos, com a dedicatória “*Ai nostri genitori*” “*Aos nossos pais*”, reafirmando que o ser livre não é nem o ser só, nem o ser embotado por uma consciência paralisante, mas o ser da memória que se pode lançar tanto para frente como para trás, sem com isso anular a própria existência.

*Na velha casa
Que abandonei
As cerejeiras florescem.
Issa*

PALÍNDROMOS

ADALBERTO MÜLLER JR. — UNB

Ao analisar a função do tempo no processo de constituição da narrativa de *Os amantes do círculo polar*, de Julio Medem, sei que terei de retornar inevitavelmente aos muitos caminhos que se bifurcam, quando se discute a questão da temporalidade. Mas não me parece inócua a questão, já que salta aos olhos nesse filme — que é, sem dúvida, um dos momentos significativos do cinema espanhol dos anos 1990 — a circularidade da narrativa, ou a criação de uma estrutura em que dominam as noções de ciclo e simetria, rompendo-se assim com aquelas regras clássicas de estruturação narrativa do filme de longa-metragem em relação ao tempo. O assunto não é novo, como se sabe, e Medem nada inventou, em termos de forma cinematográfica. Mas sua maneira de montar a narrativa de modo a criar um efeito de palíndromo no desenvolvimento do tema é algo que chama a atenção.

O enredo do filme se constrói a partir de uma estrutura de *Bildungsroman* que narra, da pré-adolescência à maturidade, a relação amorosa entre Otto e Ana, cujas vidas — e as vidas das pessoas com quem convivem — se cruzam e se descruzam, avançam e retrocedem, segundo o mesmo princípio que constitui seus nomes: o palíndromo.

“Tudo é sempre agora.”

T. S. Eliot, *Burnt Norton*.

O palíndromo é uma forma lexical ou sintática que permite a leitura em dois sentidos, que “corre novamente”, segundo a etimologia, do grego

palíndromos. O sobrenome do nosso cineasta (MEDEM) é um palíndromo, assim como Otto e Ana são nomes palindrômicos: “Sabes que tienes el nombre capicúa, como el mío?”, diz a menina Ana quando conhece o menino Otto, na seqüência em que os dois personagens conversam pela primeira vez, no banco do carro (e descobrem que estão destinados ao amor). Capicua (também em português) é o equivalente numérico do palíndromo (13231); é também o nome que se dá no jogo de dominó à peça que encaixa de dois lados (em Portugal, ao indivíduo sexualmente ativo e passivo.)

Há palíndromos simples, como o famoso *Roma-amor*, e complexos, como o palíndromo ropálico *sator arepo tenet opera rotas* (que ficou famoso ao ser utilizado por Osman Lins no romance *Avalovara*): sobrepondo-se graficamente uma palavra sobre a outra forma-se um quadrado perfeito, podendo-se então ler a frase não apenas da direita para esquerda e vice-versa, mas de cima para baixo, e transversalmente, em todos os sentidos.

As unidades da língua, como as do filme, pressupõem uma “montagem” de sons ou letras, um “conjunto finito de possibilidades infinitas” como definiu Chomsky (e como já a definira bem antes dele o poeta-filósofo Lucrécio, no *De rerum natura*). Essa montagem, como a do cinema, pressupõe uma articulação temporal, e o que fundamenta a noção de articulação da língua é a noção de mudança e de troca permanentes, de substituições ou de equivalências.

Ora, o palíndromo, como certas manifestações especiais da língua (o anagrama, o verso, a rima, a paronomásia, a anáfora), põe em xeque uma certa tendência na evolução histórica das línguas — sobretudo da variante escrita e culta — de linearização temporal, pois se fundamenta no princípio da reversibilidade temporal/espacial. Além de serem formas lúdicas, são criações humanas que investem contra a idéia de ordenação natural das coisas. Não esqueçamos que essa idéia de ordenação natural tem fundamentação cultural, vale dizer, teológica: a idéia de que tudo tem princípio, meio e fim, e nessa ordem preferencialmente.

Esse mesmo princípio, como bem demonstraram os estudos sobre o chamado *early cinema*¹, determinou os rumos do que deveria ser chamado depois de “linguagem cinematográfica”, que nada mais é que uma tendência à narrativização temporal de forma linear e unívoca de acordo com certas regras de decupagem e montagem. Ele não faz parte do *cinema de atrações*, onde as regras de ordenação narrativa são “frouxas”, ou simples-

mente “libertas” do tempo linear (como em muitos filmes do período 1895-1905). Mas sabemos que a história do cinema não se restringe ao cinema dito “clássico”, e que já a partir da metade dos anos 1910 os italianos, os russos, e logo depois os franceses (e entre nós Mário Peixoto) iriam propor outros princípios de montagem. Dziga Vertov, em *O homem da câmera*, propõe um filme com seqüências inteiras invertidas². Ao longo de toda a história do cinema, não faltaram experiências com várias formas de distorção do tempo, como os recuos, inversões, acelerações e retardamento, seja na forma de trucagens ou por questões diegéticas profundas.

Claro, ao falar no palíndromo, trata-se de um jogo. Mas o jogo é ou não é uma forma de “matar” o tempo? Vamos voltar a Heráclito? “*Aiôn pais estín paizon*”.

Este fragmento (52, DK) está traduzido, por José Cavalcante Souza, como: “Tempo é criança brincando, jogando”. *Aiôn* é, segundo o Mito, o filho de Cronos. Corresponderia, segundo a tradição filológica, ao “tempo sem idade, à eternidade”. O termo “jogando”, apesar de interessante para nós, aqui, não é o que diz o verbo, na sua origem: *paizon* tem a mesma origem que *pais*, criança, o que me levaria a uma tradução diferente, perifrástica, e métrica: “O tempo é um menino fazendo meninices”. *Aiôn*, esse tempo menino, diz a mitologia, se contrapõe ao tempo-devorador (*Cronos*, que devora a prole). *Aiôn* é o tempo da semente (do devir), é o tempo da criação perpétua, e do retorno. Por isso *Aiôn* faz meninices, e por isso ele escapa dos dentes e das garras do Pai. É esse tempo que rege o sentido de outro “enigmático” (eu diria, palindrômico) fragmento de Heráclito: “*Hodós áno, hodós káto*”.

J. C. Souza o traduz como “A rota para cima e para baixo é uma e a mesma”. Prefiro manter a frase nominal: *Caminho para cima, caminho para baixo*. Por que os tradutores e intérpretes de Heráclito apagaram durante tanto tempo essa dialética temporal revolucionária do sentido? Toda vez que a linguagem começa a ter uma “viagem”, ela mesma, na consciência ensandecida dos artistas, ela vive sob o efeito dos *tropos*: a imagem que pensa, mas que pensa um pensamento Outro.

“O acaso jamais abolirá um lance de dados.”
André Comte de Sponville. *L'être-temps*.

Os amantes do círculo polar inicia e termina com a mesma seqüência, em ordem inversa. Esta seqüência, narrada em montagem paralela, apresenta o desenlace trágico da história de Otto e Ana: Ana (Najwa Nimri) espera Otto (Fele Martínez) para um reencontro depois de anos de separação. Mas Otto, que vinha pilotando um avião dos correios espanhóis, decide saltar de pára-quadras, para fazer uma surpresa a Ana. Esta, ao saber, casualmente, da queda do avião, e da morte do piloto, vai para a cidade, a fim de inteirar-se da verdade. Otto, que ficara preso entre as árvores com seu pára-quadras, uma vez que se liberta, corre para encontrar-se com ela na cidade. Ana não sabe que Otto saltou de pára-quadras, e corre desesperada para a casa de um velho amigo alemão que também se chama Otto (Joost Siedhof), enquanto lê a notícia do acidente aéreo no jornal. Mas, ao atravessar a rua, lendo o jornal, é atropelada por um ônibus.

Usando uma estrutura de palíndromo, Medem monta essa seqüência duas vezes, uma no início, outra no fim do filme. Vejamos como se dá essa montagem, para a partir daí interpretar o seu sentido:

INICIO [I]:

- 1) ao som de uma canção finlandesa, por trás de um branco indefinido, vemos a imagem de um avião destruído sobre a neve;
- 2) em seguida, vemos um detalhe de um jornal em movimento estampando uma foto em PB com a mesma imagem;
- 3) as folhas de jornal voam para cima (câmera baixa mostrando o azul do céu e parte de um prédio de tijolos);
- 4) surge a imagem do velho alemão Otto, na janela desse mesmo prédio; e
- 5) vemos os olhos imobilizados de Ana em *close*;
- 6) em seguida, vemos Ana correndo rumo ao apartamento do velho Otto, e subindo as escadas;
- 7) (o jovem) Otto corre exasperado (em direção à câmera); e
- 8) logo vemos, no apartamento, Ana sendo abraçada por Otto (de costas), mas ela está imóvel, embora de olhos abertos; e
- 9) em seguida voltamos ao *close* dos olhos de Ana, onde aparece refletida a imagem de Otto.

FINAL [F]:

- 1) Ana vai até a cidade, e se depara, num quiosque, com a foto do avião caído na neve; mas antes que vejamos a foto,
- 2) vemos o mesmo plano do velho alemão Otto na janela (I, 4), e em seguida Ana atravessa a rua e
- 3) vemos a mesma a foto do avião caído (I, 2); ouvimos o freio de um carro e um som de batida, e logo
- 4) a imagem das folhas de jornal voando (I, 3), e corta-se para
- 5) a imagem de Otto refletida nos olhos de Ana (I, 9); em seguida vemos Ana correndo e subindo as escadas do prédio de tijolos (I, 6);
- 6) surge uma nova seqüência (não mostrada em I), em que Ana mostra o jornal ao velho Otto; este diz que nada mais interessa agora, e anuncia a Ana que alguém a espera no apartamento; Ana e Otto se reencontram dentro do apartamento e Otto se aproxima dela;
- 7) Otto (de costas) abraça Ana, que permanece imóvel (I, 8); e
- 8) voltamos ao *close* dos olhos de Ana, onde surge a imagem de Otto; uma legenda introduz a seqüência intitulada “Otto nos olhos de Ana”, e vemos Otto dirigindo-se à cidade para encontrar Ana (no som do carro toca a mesma canção finlandesa);
- 9) Otto assiste ao atropelamento de Ana por um ônibus; o corpo de Ana é lançado a metros dali, pelo golpe violento (detalhe: Ana estava saindo do quiosque e lendo o jornal); depois de descer da camioneta,
- 10) Otto corre exasperado em direção à câmera (na verdade, em direção ao corpo de Ana) (I, 7). Aproxima-se de Ana, e compreende que está morta; mas, após um breve *fade out*, ele olha para os olhos de Ana, e sua expressão passa da profunda desolação à dúvida;
- 11) voltamos ao *close*, agora em aproximação maior, da imagem de Otto nos olhos de Ana (I, 9), e finalmente, por meio de uma fusão com nuvens brancas,
- 12) a imagem do avião destroçado na neve (I, 1).

Percebe-se pela montagem que Medem evitou a exata coincidência dos planos, mas, entre o início e o fim, o espectador tem a sensação de estar

vendo a mesma seqüência (sobretudo porque a trilha musical é a mesma, embora também em ordem inversa). Além disso, a introdução de pequenas variações e desenvolvimentos na seqüência final (F, 6 e 9) apontam para a criação de um sentido ambíguo: Ana teria de fato morrido? Que aconteceu de fato? Essa maneira de lidar com o dado real é na verdade uma característica central do filme. Já na sua própria estruturação temporal, que segue o modelo do palíndromo, o filme constrói-se como um *quebra-cabeças* que o espectador terá de montar paulatinamente.

Isso se observa de forma mais sistemática na disposição sintagmática das grandes seqüências narrativas, antecedidas cada uma por uma legenda, com a qual se indica que cada uma delas mostra o ponto de vista diferente (de um personagem ou de outro) sobre os mesmos acontecimentos. São as seguintes as grandes seqüências sintagmáticas, de forma bastante simplificada:

- I) OTTO: episódios de Otto ainda menino (Peru Medem): o encontro casual com a menina Ana (Sara Valiente), na escola, a separação dos pais, a descoberta de que ama Ana.
- II) ANA: Ana, menina, na mesma escola de Otto, descobre a morte do pai no mesmo dia em que vê Otto pela primeira vez. O pai de Otto e a mãe de Ana se aproximam.
- III) OTTO: Otto e Ana ainda meninos compartilham o mesmo carro dos seus pais, agora casados, que os leva à escola, e passam alguns fins de semana juntos. Já adolescente, Otto decide viver com o pai, para estar junto a Ana, mas demora a revelar-lhe seu amor;
- IV) ANA: Com Otto vivendo em sua casa, Ana fica sabendo da história do nome de Otto: durante o bombardeio de Guernica, o avô deste havia salvo um alemão que ficara preso em uma árvore pelo pára-quedas. Esse alemão se chamava Otto, o mesmo velho Otto que aparece no final, e que se casara com uma espanhola. Ana descobre que Otto está apaixonado.
- V) OTTO: Depois de lerem juntos um livro escolar sobre o Círculo Polar, Ana e Otto se aproximam e mantêm uma relação amorosa intensa e escondida. Porém, com o suicídio da mãe de Otto, este se afasta aos poucos de Ana, até que definitivamente desaparece de sua vida.

- VI) ANA: A mesma seqüência é narrada do ponto de vista afetivo de Ana; nessa seqüência, a mãe de Ana conhece o filho do velho alemão e ex-piloto Otto, com quem se casará novamente, depois de deixar o pai de Otto.
- VII) OTTO/ANA: Vemos a vida solitária e separada dos dois: Otto vira piloto dos correios, tem várias amantes; Ana se casa com um ex-professor, mas depois se separa, fica sabendo que Otto é agora piloto dos correios, e decide ir para a casa do avô do novo sogro, que mora próximo ao Círculo Polar (na Finlândia).
- VIII) OTTO: Otto recebe uma carta de Ana, da Finlândia, ela lhe conta que depois de ter sido salvo, o piloto alemão de Guernica casara-se com uma espanhola, e fora viver no Círculo Polar. Ana pede a Otto que a venha visitar.
- IX) ANA: Ana passa dias isolada numa cabana esperando “a casualidade de sua vida”, ou seja, que Otto descubra seu paradeiro, e venha para ficar definitivamente com ela;
- X) O CIRCULO POLAR: Ana senta-se sob o sol da meia-noite e espera por Otto. Otto voa para o Círculo Polar, e salta de pára-quedas próximo à cabana onde está Ana, deixando o avião no piloto automático (o avião acabará caindo na neve.) Ana fica sabendo do desastre, mas não imagina que Otto está a poucos metros de sua casa.
- XI) OS OLHOS DE ANA: Ana vai para a cidade e descobre pelo jornal que não há tripulantes vivos (começa a cena final): apesar de ter sido atropelada (o atropelamento é apenas sugerido por um ruído de pneus e uma batida seca), Ana (ou o seu fantasma) sobe até a casa do velho Otto, onde a espera uma surpresa.
- XII) OTTO NOS OLHOS DE ANA: Otto vem para a cidade a fim de encontrar Ana, assiste ao atropelamento desta. Ele corre para vê-la. Caída no chão, Ana está de olhos abertos, e vemos a imagem de Otto nos olhos de Ana. Estará ela realmente morta?

Do ponto de vista ainda da estruturação sintagmática é preciso observar que essas doze seqüências são interrompidas apenas por planos de corte, todos de uma mesma seqüência fragmentada, em que vemos Otto sobrevoando paisagens nórdicas.

São também importantes duas cenas que abrem as seqüências I e II, e que voltam na seqüência IX. Em todas elas vemos o sol da meia-noite descrevendo sua trajetória retilínea pelo horizonte (já que ele nunca se põe), enquanto ouvimos em *off* as vozes de Otto e de Ana, e depois, no final (IX) de Ana e de Otto:

I) OTTO:

É bom que as vidas tenham vários círculos. Mas a minha vida só deu a volta uma vez, e não completa. Falta o mais importante. Escrevi tantas vezes seu nome dentro. E aqui, agora mesmo não posso fazer mais nada. Estou só.

II) ANA

Vou ficar aqui todo o tempo que seja preciso. Estou esperando uma casualidade. A maior de muitas que já me aconteceram na vida. Sim, poderia contar minha vida juntando casualidades.

IX) Repetem-se os diálogos de I e II, em ordem inversa.

“O tempo é presença do ser, enquanto se modifica; o presente é o ser do tempo, enquanto permanece.”

André Comte de Sponville, *op. cit.*

Esse aparato descritivo, mais atento aos grandes sintagmas narrativos, meramente didático, não nos deve fazer pensar que o essencial do filme de Medem esteja na disposição de suas partes, na mera fabulação. A montagem, como se sabe, é muito mais que a mera justaposição de planos ou de seqüências narrativas. Além disso, a descrição lingüística das cenas/seqüências nem sempre dá conta das múltiplas possibilidades com que o filme lida (sons, música, iluminação, direção de atores, figurino, cenografia etc.).

Mas a par da fruição afetiva (isto é, corporal) de uma obra estética, não devemos descuidar da correspondente fruição intelectual, como ensinava Lotman³. Ambas estão envolvidas naquilo que chamamos de *recepção* da obra estética, e ambas correm conjuntamente, ao modo do palíndromo. É por isso que a questão da narrativização do tempo de acordo com um modelo lúdico, como o do palíndromo, nos interessa. Ela coloca dentro do estilo melodramático uma tensão que resgata a narrativa de Medem do mero clichê, do *déjà vu* cinematográfico, fazendo-nos pensar sobre a questão fundamental, não apenas no cinema, mas na vida: o tempo.

Observemos, finalmente, que cada uma das seqüências do filme vale como unidade absoluta. No fundo, a força do filme de Medem vem do fato que ele expressa, a cada imagem, em cada plano, uma definição filosófica do tempo: não importa o que aconteceu, ou o que acontecerá, mas o que acontece. O tempo, como disse Santo Agostinho, não está nem no passado, nem no futuro, pois ambos não passam de projeção do presente. De forma mais radical, o atomismo grego e a ciência moderna comprovam que não há tempo senão o presente, e o presente (o espaço-tempo-matéria) é a própria eternidade do ser, que, segundo Comte-Sponville, não *existe* no tempo, mas *insiste* no devir permanente de seu próprio presente.

Nesse sentido, o palíndromo, enquanto forma sintagmática, deve ser visto como uma tentativa de criar uma língua que seja, em sua estrutura temporal aparentemente apenas lúdica, não “intelectual”, um tempo-espaço-matéria, um tempo absolutamente presente, pois chama a atenção para a sua própria materialidade. Nesse sentido também, por concretizar o próprio tempo, numa estrutura palindrômica, *Os amantes do círculo polar* devolve ao cinema a possibilidade latente em sua origem: é possível fazer do cinema mais que um espetáculo, mais que uma diversão, mas uma forma genuína de pensar?

Enfim, ao lado dessa ênfase na materialidade, o filme de Medem aponta de várias maneiras para a história moderna da Espanha: de Guernica à redemocratização pós-Franco. E a origem basca de Medem poderia servir de pretexto para toda uma discussão sobre a alegoria subjacente nesse amor impossível de Otto e Ana como a de uma Espanha dilacerada.

Prefiro, ao invés de seguir esse caminho — válido, por certo — deixar aos espectadores do filme de Medem uma pergunta final, que será sempre uma dúvida. O que estava escrito nas dezenas de folhas que Otto menino, no banheiro da escola, transformou em aviõezinhos e lançou para uma Ana ainda imaginada, ainda sonhada, mas já amada desde sempre? O que escreveremos e que diremos uma única vez em nossa vida, quando chegar a “casualidade mais importante”? Esse enigma fica soando no filme, na consciência do espectador, como aquele enigma que assombrava Santo Agostinho: “Que é então o tempo? Se ninguém me interroga, eu o sei; mas se me perguntam e pretendo explicar, já não o sei mais”⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre, Sulina, 1989.
- LOTMAN, Iuri. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1965
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- SPONVILLE, André Comte. "L'Étre-Temps." In: KLEIN, E. e SPIRO, Michel (org). *Le temps et sa flèche*. Luisant, Editions Frontières/CNRS, 1994.

NOTAS

1. Ver: Flávia Cesarino da Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo, Scritta, 1995. Ver também Arlindo Machado, *Pré-cinema e pós-cinemas*. Campinas, Papirus, 1997
2. A inversão obedece aí a princípios menos lúdicos que ideológicos, pois mostrando a cena da produção do pão "de trás para frente", Vertov tentava desmascarar o ciclo capitalista de produção. Outra experiência que vale a pena lembrar, e bem mais recente, é a do curta *Palíndromo*, de Felipe Barcinski. Enfim, não se pode esquecer aqui da excelente versão proustiana de Ruiz, *O tempo reencontrado*.
3. Iuri Lotman, *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1965.
4. Citado por Comte Sponville, "L'Étre-Temps." In: Klein, E. e Spiro, Michel (org). *Le temps et sa flèche*. Luisant, Editions Frontières/CNRS, 1994.

Cinema norte-americano

SHADOWS:

UM EXEMPLAR DO CINEMA MODERNO

FABIANO DE SOUZA – PUCRS

Quando *Shadows* (*Shadows*, 1959), de John Cassavetes, foi lançado, o próprio diretor tratou de salientar a especificidade de sua película. Segundo ele, “a verdadeira diferença entre *Shadows* e outros filmes é que *Shadows* emana das personagens, enquanto, nos outros filmes, as personagens emanam da história”¹. Porém, em *Shadows* essa particularidade aparece acompanhada de uma série de procedimentos que, de maneira geral, podemos associar ao cinema moderno.

Se o cinema moderno abriga uma variedade de tendências (desde aquelas observadas por André Bazin — Renoir, Welles e neo-realismo — até as múltiplas experiências dos anos 1960)², todas elas têm em comum a ruptura em relação ao cinema clássico, caracterizado pela história com começo, meio e fim, pela montagem que sugere continuidade espaço-temporal, e por outras técnicas que procuram esconder do espectador o fato de que ele está diante de um filme. Nesse embate diante do convencional, *Shadows* radicaliza a “quebra de padrão”, principalmente em dois aspectos: na narrativa, que é dispersa e evolui muito pouco; e na narração, que apresenta vários expedientes que sabotam o ilusionismo, como a montagem descontínua.

A narrativa de *Shadows*, como o próprio diretor sugeriu, vem de seus personagens. Assim, durante o filme, o espectador é convidado basicamente a acompanhar o cotidiano de três irmãos. Enquanto flagra um momento da família formada pelos mestiços Ben (Benitto Carruthers) e Lelia (Lelia Goldoni) e pelo negro Hugh (Hugh Hurd), *Shadows* não só apresenta uma radiografia da falta de perspectivas de uma parcela da sociedade norte-ame-

ricana, mas também evidencia o preconceito racial presente nos Estados Unidos. Nesse sentido, podemos pensar que *Shadows* dialoga com a tradição neo-realista, pois o filme pode ser visto como uma crônica, onde a progressão contínua de protagonistas que buscam objetivos é substituída por um retrato do dia-a-dia deles³. E ainda, como em alguns filmes neo-realistas, como *A terra treme* (*La terra trema*, 1948), de Visconti, a observação dos momentos de um grupo de personagens serve para a construção de um retrato social⁴.

Outra característica da crônica de *Shadows* é a importância dada ao trajeto que os protagonistas fazem pela cidade. Talvez por isso, o filme de Cassavetes se filie ao chamado cinema de “deambulação”, onde personagens caminham a esmo durante momentos onde praticamente nenhum fato novo é acrescentado à história. Aqui há outro ponto de contato com o neo-realismo, mais precisamente com *Alemanha ano zero* (*Germania Anno Zero*, 1948), de Rossellini, onde um personagem anda sem rumo pela cidade (antes de se matar)⁵. Num primeiro momento, a semelhança entre os dois filmes aparece, porque, em *Shadows*, a flanada dos personagens por Nova Iorque toma um grande tempo do filme. Porém, poderíamos também pensar em como esses caminhares evidenciam a relação entre dois países que saíram de forma tão diferente da II Guerra. Se a corrida sem fim de *Alemanha ano zero* parece não só alegorizar a situação de um país traumatizado pela guerra, como explicitar o sentimento de desespero das crianças alemãs perante necessidades que foram expostas a elas; em *Shadows* o andar sem destino parece estar ligado ao *feeling beatnik*⁶. Territorialmente distantes da guerra, mas afogados por uma revolta social perante a banalidade do cotidiano, os personagens de Cassavetes erram pela urbe. Por essa óptica, Ben parece o outro lado da moeda do menino de *Alemanha, ano zero*. Enquanto no filme de Rossellini a criança, acuada por seus deveres de adulto, não encontra solução, em Cassavetes o adulto, com fragilidade infantil, também parece não achar saída. Mesmo que não busque suicídio, o personagem de Cassavetes acaba o filme rumando pela noite, deixado pelos amigos, depois de ser agredido em uma boate. É o outro lado do pós-guerra.

Além de uma história que não evolui, permeada por longos andares dos personagens, *Shadows* mostra uma realidade dispersa, principalmente porque as vidas dos três irmãos se cruzam de maneira desordenada. Seguin-

do ora um ora outro, *Shadows* parece não ter centro; ao contrário, é um filme cheio de inconclusões, em que muitas vezes um fato se interpõe a outro.

Algumas construções cênicas específicas contribuem para a disseminação de um estado de dispersão. Em primeiro lugar, existem seqüências com mais de um ponto de interesse. Ou seja, muitas vezes há dois conflitos se desenrolando ao mesmo tempo, sem que nenhum deles se sobreponha ao outro. Por exemplo, quando Ben vai pedir dinheiro a Hugh, este está em uma sala de ensaios, discutindo sua participação em um *show* com um contratante. Ao mesmo tempo, algumas garotas dançam, fazendo uma coreografia. As duas negociações — o empréstimo e a possibilidade do *show* — se desordenam dentro da cena (se juntam, se afastam, mas nunca se harmonizam), enquanto, de tempos em tempos, a coreografia é que ganha destaque, relegando os personagens principais a um plano secundário dentro da cena.

Essa “confusão cênica”, que aparece diversas vezes, é acompanhada pela utilização de diálogos atropelados. Esses momentos em que vários personagens falam ao mesmo tempo reiteram a espontaneidade caótica de *Shadows*; afinal, na “vida real” nem sempre se ouve tudo o que as pessoas falam. Assim, o filme foge da técnica de diálogo convencional, onde um personagem fala e depois escuta o outro, sem nunca haver ruído.

Se as cenas com vários pontos de interesse e diálogos sobrepostos acrescentam uma desorganização ao filme, esse sentimento também surge em instantes em que personagens com peso diverso na história são mostrados como se tivessem a mesma importância. Logo no início, Ben e seus dois amigos encontram três garotas. Cada par ocupa uma mesa, e a cena é construída de maneira que cada “casal” é mostrado separadamente. Assim, é dada uma ênfase similar a cada dupla, como se Ben não fosse um dos personagens principais e os outros, coadjuvantes.

Além de composições cênicas específicas, o trabalho criativo junto aos personagens secundários (até mesmo figurantes) também colabora para o sentimento de dispersão de *Shadows*. Nesse sentido, uma das técnicas que se sobressaem é a omissão ou o aparecimento brevíssimo de personagens, pois a presença rápida de uma gama imensa de seres deixa a narrativa cheia de arestas. Alguns falam somente em uma cena, outros participam das festas e há aqueles que têm destaque em um momento e desaparecem, sem que saibamos quem são. Há ainda um personagem — secundário, é verda-

de —, do qual conhecemos apenas a voz. Quando Tony (Anthony Ray), um dos pretendentes de Lelia, aparece pela primeira vez no filme, ele (sem sabermos qual será sua função na narrativa) paquera várias mulheres. Uma delas diz que está grávida e chama seu marido, que, segundo ela, é médico. Então, o médico conversa com os dois apenas em *off*, sem nunca aparecer no filme.

Outra utilização expressiva dos personagens secundários é vista quando estes se mostram ambíguos, apesar de aparecerem e sumirem rapidamente. Por exemplo, quando Tony e Lelia estão dentro do táxi, na frente do prédio dela, o taxista tem papel importante. Enquanto Tony quer convencê-la a deixá-lo subir, o motorista quer ir embora logo, atrapalhando a conversa dos dois — o que faz a cena ter uma duração mais longa. Depois que o casal abandona o veículo, o taxista, ao em vez de reiterar seu jeito rabugento, canta um belo *blues*. Ou seja, na crônica de Cassavetes, os personagens menores também têm características próprias, fazendo com que o espectador veja o filme como apenas um recorte entre tantos possíveis.

Aliás, não seria exagero afirmar que *Shadows*, a partir de três personagens principais que navegam por diversos ambientes e encontram uma grande quantidade de tipos, acaba formando uma narrativa em forma de painel. Apesar de sabermos que filmes com muitos personagens apareceram algumas vezes antes deste (*A regra do jogo – La Règle du Jeu*, 1939, de Renoir, por exemplo), poderíamos perceber no filme de Cassavetes uma obra precursora das experiências importantes de Robert Altman e, mais recentemente, de Paul Thomas Anderson.

Se, em termos de narrativa, *Shadows* se apresenta como crônica dispersa, onde personagens andarilhos formam um painel dos Estados Unidos pós-guerra, no que diz respeito à narração, o filme se destaca também por apresentar elementos caros ao cinema moderno. Um desses recursos, que rompe com a construção clássica, é a utilização recorrente da profundidade de campo. Disseminada no cinema pelo trabalho de Orson Welles, em *Shadows* a profundidade de campo aparece não só em planos gerais, mas em cenas com dois focos de ação. Por exemplo, na casa dos irmãos, quando Ben e sua turma jogam carta, Tony e Lelia — ao fundo — conversam no sofá. Essa utilização da profundidade, que abole o esquema “campo e contracampo”, aparece, em *Shadows*, permanentemente em cenas onde vemos ações simultâneas.

Além da profundidade de campo, outro recurso moderno presente no filme é o plano-seqüência, principalmente quando vemos os personagens caminharem pela rua. Porém, ao contrário do que se costuma pensar, *Shadows* é um filme marcado principalmente por uma montagem expressiva, descontínua. Esse expediente, que remete a Eisenstein e que aparece em diversos filmes dos anos 1960 (como na obra de Godard), é usado em *Shadows* para, entre outras coisas, fortalecer o sentimento de dispersão que passa o filme.

Dentro dessa situação de montagem descontínua, um dos procedimentos que mais chama a atenção é a utilização de *jump cuts* em planos que mostram dois personagens. Sempre é bom lembrar que vários filmes, *Shadows* inclusive, utilizam os *jump cuts*, para exaltar ao espectador que ele está diante de um filme ou para radiografar um estado subjetivo de um personagem, porém poucos aplicavam tal recurso em cenas com dois personagens. Em *Shadows*, a cena em que Lelia encontra Hugh na Grand Central Station é recheada de cortes abruptos.

Outra ferramenta da descontinuidade é a utilização recorrente de cortes entre planos parados e planos em movimento, quebrando as regras tradicionais de montagem, onde o encadeamento entre os planos deve ser suavizado. Além disso, em *Shadows*, a utilização do esquema “campo e contracampo” é feita com planos que apresentam grandes oscilações de distância focal. Por exemplo, quando Tony conhece Lelia, as tomadas que mostram o rapaz são feitas em *close*; já os planos da moça são bem mais abertos.

A montagem expressiva aparece também em cenas que apresentam mudanças bruscas de ritmo. No filme, várias cenas têm conflito entre tipos de corte (visíveis e invisíveis) e são formadas por planos de duração diversa. Além de contribuir para o estado de dispersão do filme, esse tipo de montagem desencadeia certos efeitos. Na cena em que Tony está no apartamento de Lelia, e Hugh e seu empresário chegam, a montagem é utilizada para expressar o preconceito de Tony, que acaba descobrindo que sua namorada é negra e decide abandoná-la no meio da noite. Então, a dinâmica da cena é construída da seguinte forma: depois de Lelia apresentar Hugh a Tony, vemos um *close* deste último por bastante tempo, enquanto ouvimos a conversa dos outros em *off*; já quando Tony avisa que vai embora, uma série de primeiros planos rápidos dos personagens é encadeada. Então, esse contraste temporal, esse choque de planos com duração distinta, acaba su-

blinhando a violência do comportamento de Tony, inclusive salientando o quanto sua decisão machuca Lelia⁷.

Os elementos cinematográficos que tornam *Shadows* antiilusionista convivem com certos expedientes que explicitam que o filme de Cassavetes é auto-reflexivo. Aliás, a auto-referência tornou-se uma constante no cinema moderno, imortalizada na máxima de Truffaut, que afirmou que todo bom filme deve ser um filme sobre cinema⁸. E uma das maneiras que os cineastas encontraram de fazer isso foi através da meditação sobre a criação artística. Nesse sentido, *Shadows* é um filme que trabalha a questão da representação em diversos pontos: não só os personagens principais são músicos (artistas), como vemos cinemas, festas literárias, esculturas, comentários sobre elas etc.

Dentro do seu caráter auto-reflexivo, um dos aspectos que chama a atenção em *Shadows* é a recorrência de cenas que antecedem a um espetáculo, mostrando momentos que se passam antes da entrada de um músico no palco. Esses períodos anteriores aos shows podem aludir ao fato de que todo espetáculo — como o cinema — é preparado. Ou seja, *Shadows* evidencia ao espectador que ele está diante de algo que foi construído, de uma representação.

Uma das cenas mais interessantes, que precede um *show* acontece antes da apresentação de Hugh em um clube. Ele diz para o dono do lugar como vai ser sua performance, porém, o proprietário avisa que ele deve seduzir a platéia com uma boa piada. Como não é uma coisa do feitio do Hugh, podemos entender que o contratante está pedindo que ele dissimule. Porém, Hugh não consegue e, no *show*, acaba sendo recebido friamente pela platéia. Então, *Shadows* propõe a questão: até que ponto o cinema deve seduzir a platéia?

Para avançarmos na reflexão que o filme faz sobre o cinema, devemos lembrar que em alguns de seus momentos aparecem máscaras: na cena entre Lelia e Tony na casa dele e quando Ben e dois amigos estão na frente do Museu de Arte Moderna e se deparam com uma escultura. Essa utilização da máscara pode ser interpretada, em primeiro lugar, como metáfora da perda de identidade ou de personagens que não mostram seus sentimentos. Porém, a nosso ver, a máscara não só se refere à questão da obra que esconde sua construção, mas também exalta para o espectador que ele está diante de um filme.

Por fim, é necessário lembrar o diálogo entre Ben e seus amigos nos jardins do Museu de Arte Moderna: um deles pergunta para o outro se ele entende o que aquelas esculturas significam; este então responde: basta senti-las. *Shadows* é um pouco isso, um filme que busca uma relação com o espectador baseada antes nos sentimentos do que na razão. Como um solo de jazz que fica variando sobre o mesmo tema, sua crônica dispersa dos caminhantes flui através de construções cênicas assimétricas. Usando elementos do cinema moderno e, com isso, criando um universo particular — tanto em termos de narrativa como de narração —, *Shadows* mantém um fluxo inebriado e descontínuo, sem deixar de apresentar reflexões sobre o cinema.

NOTAS

1. CASSAVETES, Jonh. “Derrière la camera.” *Cahiers du Cinema*, Paris, nº 119, maio 1961, p.2, *apud*. LINS, Consuelo. “Rumores do Mundo.” *Cinemas*, Rio de Janeiro, nº 5, maio-junho 1997, p. 105.
2. Esta pequena consideração sobre o cinema moderno é um resumo do que foi expresso em XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001, p. 14.
3. Tratamos aqui neo-realismo de forma ampla. Para os debates sobre essa “escola” ver FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo, Edusp, 1996.
4. A relação entre *Shadows* e o neo-realismo é alvo de polêmica entre os estudiosos do cinema de Cassavetes. A defesa de que o neo-realismo não teve grande influência sobre o diretor aparece em JOUSE, Thierry. *John Cassavetes*. Rio de Janeiro, São Paulo, Nova Fronteira, p 25. Por outro lado, a afirmação de que determinados filmes italianos do pós-guerra tiveram grande impacto sobre o realizador norte-americano estão em CARNEY, Raymond. *American Dreaming: the films of John Cassavetes and the American Experience*, University of Califórnia Press, 1985, p. 25-30. Preferimos as teses de CARNEY, que organizou um livro de entrevistas, onde John Cassavetes afirma: “Eu adoro os neo-realistas... Zavattini é claramente o melhor roteirista que existe. Particularmente inspiradores para mim quando eu fiz *Shadows* foram *A terra treme*, *Os boas-vidas*, *Umberto D.* e *Beltissima*”. CARNEY, Raymond (org.). *Cassavetes on Cassavetes*. Londres, Faber and Faber, 2001, p. 61.
5. Essa seqüência de *Alemanha ano zero* é relacionada — por causa da perambulação — a filmes dos anos 1920 e às películas de Wim Wenders em BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995, p. 130.
6. Um estudo sobre a relação de *Shadows* com o movimento *beat* pode ser encontrado em SARGEANT, Jack. *Naked Lens: beat culture*. Londres, Creation Books, 1997, p. 55-68.
7. É por causa de todas essas invenções cinematográficas presentes no filme de Cassavetes que achamos de pouca relevância para análises fílmicas as considerações que surgiram recentemente sobre o fato de que *Shadows* não foi totalmente improvisado e que teve muitas cenas que não foram filmadas nas próprias locações. Porém, para esclarecimentos sobre as reais condições de produção do filme, ver CARNEY, Ray. *Shadows*. Londres, British Film Institute, 2001.
8. Informação obtida em COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. São Paulo, Globo, 1989, p. 101.

ASPECTOS DO CINEMA MODERNO NO FILME *A ESTRELA SOLITÁRIA*, DE JOHN SAYLES

Laura Loguercio Cánepa – Fizo

É cada vez mais comum, tanto nas conversas cotidianas quanto nos textos acadêmicos, tratar-se do cinema feito atualmente nos Estados Unidos como um conjunto homogêneo, caracterizado por um discurso que apresenta os ideais norte-americanos como necessidade e destino universais. E tal impressão não é de todo enganosa, principalmente se considerarmos os filmes realizados pelos grandes estúdios.

No entanto, se observarmos mais atentamente esta cinematografia, é possível encontrar vozes relutantes — e mesmo discordantes. John Sayles, diretor, roteirista, montador e produtor, é, sem dúvida, uma dessas vozes. Ao abordar insistentemente temas como a exclusão social, o preconceito racial e os problemas sócio-econômicos de grupos minoritários, foge freqüentemente aos padrões ideológicos da indústria, ficando muitas vezes próximo de cineastas “malditos” como Spike Lee e Michael Moore.

É claro que isso o coloca como uma figura periférica em Hollywood: mesmo tendo seus filmes distribuídos internacionalmente pela Columbia/Sony Pictures, e de já ter sido indicado ao Oscar em 1997 pelo roteiro de *Lone Star* (*A Estrela Solitária*, 1996), Sayles produz a maioria de seus filmes por conta própria desde que se lançou como diretor, no começo dos anos 80, tornando-se um dos principais nomes do chamado “cinema independente norte-americano”.

Inexplicavelmente desconhecido no Brasil, já que é um dos únicos cineastas norte-americanos preocupados com as causas da América Latina¹, Sayles, com sua trajetória no mínimo curiosa, possibilita uma discussão oportuna no contexto de uma cinematografia em geral voltada à glori-

ficação do modo de vida conservador e capitalista.

Neste artigo, pretendo fazer uma apreciação do conjunto de seus filmes — e do filme *Lone Star* em particular —, levando em conta alguns aspectos relacionados ao cinema moderno que me parecem úteis para a compreensão de sua obra: o perfil autoral do diretor; o caráter digressivo de suas narrativas e o uso de um estilo de decupagem não-clássico adotado pontualmente como fator de estranhamento.

Autor itinerante

John Sayles começou sua carreira na década de 1970 como assistente de direção, ator e roteirista da empresa cinematográfica New World Pictures, de Roger Corman, o lendário produtor de filmes B. Por ter começado na empresa de Corman, Sayles produziu alguns roteiros bastante bizarros, como *Piranha*² e *Gritos de Horror*³ (de Joe Dante), e *Alligator*⁴ (de Lewis Teague). Mas, na década seguinte, como diretor, poucas vezes escolheu temas fantásticos ou de ficção-científica, preferindo assuntos que vão desde escândalos no mundo dos esportes, passam por lutas sindicais e chegam até a vida familiar de povoados ilhéus do sul da Irlanda.

A maneira como John Sayles produz e realiza seus filmes é um assunto que merece atenção especial. Depois de uma pesquisa que pode se dar em qualquer parte dos Estados Unidos (Alasca, Texas, Flórida, Colorado), da América Latina (Guatemala, México) ou mesmo da Europa, ele escreve o roteiro, começa a produção junto com sua companheira Maggie Renzi, dirige e monta os filmes. Durante esse processo é que são feitas as negociações com os grandes estúdios para a distribuição das fitas. Dessa maneira, com o controle do processo cinematográfico desde a concepção até a montagem, não poderíamos negar-lhe a posição de “autor”.

Mas se, do ponto de vista do modo de produção, os filmes de John Sayles são inegavelmente autorais, de outro, não apresentam o que se poderia chamar de uma matriz temática reconhecível, e nem sequer um gênero ou estilo preferenciais. Talvez este seja um dos motivos do não-reconhecimento do trabalho de John Sayles por parte do grande público: muitas pessoas já viram diversos filmes seus, mas não fazem idéia de que se trate do mesmo diretor⁵.

Roteirista multi-estilístico

Outro aspecto curioso da obra de Sayles é seu trabalho como roteirista de filmes alheios. Em virtude de sua habilidade para trabalhar com temas diversos, e de seu profundo conhecimento do cinema clássico, ele é frequentemente chamado por estúdios e produtores para corrigir os rumos de roteiros “problemáticos”. Um de seus trabalhos mais famosos foi no filme *Apolo 13* (Ron Howard, 1995), em que, de acordo com a imprensa norte-americana, foi convocado às pressas para dar coerência científica e psicológica à história escrita por William Broyles Jr. e Al Reinert. O trabalho de Sayles com Roger Corman no final dos anos 70 também chama a atenção por dar grande consistência narrativa a histórias com intenções nitidamente sensacionalistas.

No entanto, os roteiros de seus próprios filmes não seguem de maneira integral as regras da narrativa clássica. Em primeiro lugar, porque frequentemente contam histórias sem protagonistas. São recorrentes, por exemplo, os roteiros *muiti-plot*, isto é, que apresentam diversas histórias paralelas relacionadas indiretamente. Em *City of Hope* (1992), 36 personagens apresentam um panorama de uma cidade corrupta. Em *Sunshine State*, cerca de 15 personagens dão uma visão geral de um balneário na Flórida que vai ser comprado por uma grande incorporadora.

Há também filmes com diversos protagonistas. Seu primeiro longa-metragem, *The Return of Seacacus Seven* (1980), foi também o primeiro dos “filmes de reencontro” muito populares nos anos 80. Conta a história de sete amigos que faziam política estudantil na universidade e se reencontram, dez anos depois. Em 1988, com o filme *Eight Men Out*, Sayles abordou a história verídica de oito jogadores de beisebol que entregaram um campeonato em 1918. Da mesma maneira, o recente *Casa de Los Babys* apresenta o dia-a-dia de algumas mulheres norte-americanas que viajam para um país latino-americano com o objetivo de adotar crianças pobres.

Mas, mesmo nos seus filmes cujas histórias são conduzidas por um ou dois personagens centrais, há um grande espaço para personagens secundários, às vezes pouco mais que figurantes, darem importantes testemunhos humanos, nem sempre relacionados diretamente ao desenvolvimento da

ação. É o caso de *Passion Fish*, filme sobre uma atriz de televisão convalescendo de um acidente ao lado de uma empregada; e de *Men with Guns* (1998), sobre um médico mexicano que decide procurar, em Chiapas, os alunos que treinou para trabalhar em comunidades pobres do interior do país. Nesses dois filmes, há momentos em que, de certa maneira, a narrativa pára e dá espaço para que figuras sem grande importância estrutural à história ocupem seu lugar, dando depoimentos de caráter quase documental.

A variedade temática da obra de Sayles também é grande, o que permite soluções narrativas diversificadas. Um de seus filmes menos conhecidos, *The Brother from Another Planet* (1984), é uma comédia que tem como tema a vida de um extra-terrestre que decide viver no Harlem, em Nova Iorque. *Lyanna* (1983) aborda, de maneira intimista, o amor de uma dona de casa pela professora de sua filha. Já em *Matewan* (1987), o assunto é a história verídica de violentas lutas sindicais ocorridas na Virgínia na década de 1920. Em *The Secret of the Roan Inish* (1994), uma família que vive numa ilha irlandesa se vê às voltas uma misteriosa linhagem de mulheres-focas (as mitológicas *selkies*).

É possível encontrar, no entanto, traços permanentes nesses filmes. O principal deles é a preocupação de Sayles em localizar seus enredos histórica e socialmente. Além da presença de diversos personagens, o que possibilita a contextualização detalhada do ambiente onde se desenrolam as histórias, outro recurso freqüente é o uso de diálogos às vezes excessivamente explicativos, que colocam os personagens como figuras conscientes de sua situação social, verbalizando conflitos e julgamentos relacionados à História e/ou à Política. Isso é notório, por exemplo, em *Limbo* (1999), espécie de aventura policial-familiar no Alasca. Nesse filme, longas conversas de bar dão conta de nos revelar a história do mais longínquo estado norte-americano, apontando a formação de sua sociedade composta, em grande parte, de fugitivos e criminosos.

Para contextualizar histórica e socialmente suas narrativas, Sayles também costuma descrever personagens que se encontram em certas encruzilhadas de suas vidas, quando voltam a seu local de nascimento (ou de origem étnica/familiar) para, de alguma maneira, acertar contas com o passado. Essa revisão do passado, no entanto, não é feita de maneira psicologizante ou catártica, e sim em situações cotidianas que obrigam os personagens a se comportar de acordo com sua situação social. Suas reações são sempre muito

pensadas, discutidas, e as soluções para seus problemas parecem estar, na maioria das vezes, fora do alcance de seus desejos.

***Lone Star* e a manipulação do tempo: recursos formais com sentido político**

O filme que escolhi como foco principal deste artigo, de certa maneira, resume as diversas características apontadas até agora: a ausência de um protagonista; o grande número de personagens; a contextualização histórica; a verbalização dos conflitos culturais e sócio-econômicos; o caráter pseudo-documental de algumas passagens etc. E também acrescenta à discussão proposta um aspecto interessante que se refere à organização temporal dos eventos narrados: em *Lone Star*, há um recurso específico de manipulação do tempo que denuncia a autoconsciência da narrativa, numa estratégia ligada às experiências do cinema moderno.

O filme (escrito, dirigido e montado por Jonh Sayles em 1996) é uma espécie de releitura de *O Homem que Matou o Facinora* (*The Man Who Shot Liberty Valence*, 1962) de John Ford. A sua ação se passa na fronteira do Texas com o México, numa cidade que idolatra um falecido xerife, Buddy Deeds, tido como aquele que afugentou um antigo xerife perverso e criminoso, Charlie Wade.

Quarenta anos depois da suposta fuga de Wade, seu esqueleto é encontrado baleado num campo de tiros perto da cidade. Então, o atual xerife, Sam Deeds (filho de Buddy), tem de investigar quem foi o assassino. Embora ninguém na cidade demonstre qualquer interesse pela descoberta, Sam se dedica obsessivamente às investigações. Sua motivação parece ser a de verificar que seu pai não afugentara, mas matara Wade. Com isso, ele deseja provar a si mesmo e aos outros que Buddy era um covarde, e não o herói mítico construído ao longo de quase 30 anos. É em torno dessa trama que o filme se desenvolve, povoado de personagens secundários e de ações paralelas.

Basicamente, a história é conduzida pelo xerife Sam e por dois outros filhos de figuras importantes da cidade: a professora de história Pilar (ex-namorada de Sam e filha de uma comerciante mexicana bem-sucedida) e o coronel Michael (filho de O, dono de bar e líder da comunidade negra). Enquanto Sam e Pilar se reencontram e procuram descobrir o motivo pelo

qual foram separados na adolescência, Michael, obrigado pelo exército a voltar para sua cidade natal, precisa rever o pai, com quem rompera relações havia muitos anos.

As duas histórias nunca se encontram. Mas seus personagens, obrigados a refletir o passado, permitem ao diretor traçar um panorama que vincula suas vidas à constituição de seus grupos sociais em permanente conflito: a minoria branca, o grande número de descendentes de escravos e a maioria hispânica. A postura contemplativa do trio central também permite ao diretor produzir um contraste radical com o *thriller* que se desenrola paralelamente — a trama do assassinato de Wade, mostrada em uma série de *flashbacks* de muita tensão.

Sayles adota a estratégia de pontuar seu enredo lento e digressivo com momentos de ação ocorridos no passado. Tal estratégia parece ter algumas funções. A primeira delas, obviamente, é a de mostrar os caminhos da investigação conduzida por Sam, mantendo o tradicional suspense a respeito de “quem matou?”. Uma segunda função parece ser a de exhibir, pela comparação de cenas antigas e atuais, a evolução social da região, liderada pelo tolerante Buddy Deeds após a morte de Charlie Wade.

Mas a terceira função desses *flashbacks* é a que nos interessa em particular. Ela está relacionada à forma como as elipses temporais são visualmente representadas: nelas, a passagem de tempo se dá num único plano. O passado e o presente da cidade e de seus habitantes simplesmente invadem um ao outro, não havendo corte ou qualquer outro efeito imagético ou sonoro que indique sua separação. Essa manipulação, que chama a atenção para o artifício narrativo, no entanto, não é gratuita: tem um significado funcional e ao mesmo tempo político dentro do filme.

Lone Star trata de vários tipos de fronteiras: geográficas, raciais, culturais, sexuais, econômicas e profissionais⁶. Antigas mas ainda vigentes, essas fronteiras são, para o cineasta, puramente imaginárias. Assim, seu filme sugere que, para cruzá-las, é preciso apenas um passo.

Mas a questão também se amplia em direção aos limites temporais. A cidade fictícia está muito próxima do Álamo, local onde ocorreu uma das mais sangrentas e memoráveis batalhas entre Estados Unidos e México. Além disso, abriga muitos descendentes de escravos e de índios. Ela se apresenta, então, como um caldeirão de conflitos étnicos, sociais e culturais, e também como um microcosmo da sociedade norte-americana, construída sobre as mesmas origens.

Nesse microcosmo, o xerife Buddy, que pertence à comunidade branca dominante, é idolatrado por ter sido capaz de promover a paz entre os moradores de diferentes etnias. Mas, na investigação conduzida por seu filho, fica claro que ele apenas usara a cordialidade cínica e a corrupção disfarçada para tornar a vida dos cidadãos mais fácil. Assim, não superara o autoritarismo e a violência social impostos por seu antecessor, mas apenas os tornara mais aceitáveis. As antigas diferenças, portanto, continuam todas lá.

Observando-se as várias seqüências em que passado e presente se interpõe, e considerando seus longos diálogos acerca da situação social e política da região, pode-se supor o motivo pelo qual o filme não apresenta nenhum corte separando passado e presente: para John Sayles, em *Lone Star* (título que se refere não apenas à estrela dos três xerifes, mas também ao símbolo do estado do Texas), essa última fronteira também é imaginária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema*. Los Angeles, Columbia University Press, 1987.
- FENIN, George; EVERSON, William. *The Western: From Silents to the Seventies*. Washington, Library Congress, 1973.
- RIEVPEYROUT, Jean Louis. *O Western ou o Cinema Americano por Excelência*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963.
- SAYLES, John.; SMITH, Gavin. *Sayles on Sayles*. Londres, Faber and Faber, 1998.
- STONE, Alan S. "The Prophet of Hope." *In: Boston Review – A Political e Literary Forum*, out/nov, 1996. <<http://www.bostonreview.net/BR21.5/stone.html>>

NOTAS

1. Dirigiu, em 1998, o filme *Man With Guns*, sobre (e em) Chiapas, e, em 2002, *Casa de los Babys*, sobre adoção de crianças por norte-americanas nos países da América do Sul. A questão dos imigrantes latino-americanos também é um dos principais assuntos abordados em *Lone Star*.

2. Filme de 1978, feito na esteira do sucesso de *Tubarão* (1975), sobre o ataque de piranhas assassinas em um balneário.
3. Filme de 1981 que trata de experiências científicas com licantropia.
4. Filme de 1980 que trata de um gigantesco jacaré mutante criado nos esgotos de uma grande cidade.
5. Filmografia de Sayles em ordem cronológica: *The Return of the Secacus 7* (1980); *Baby it's you* (1982); *Lyanna* (1983); *The Brother From Another Planet* (1984); *Matewan* (1987) *Eight Men Out* (1988); *City of Hope* (1991); *Passion Fish* (1992); *The Secret of Roan Inish* (1994); *Lone Star* (1996); *Man with Guns* (1998); *Sunshine State* (2002); *Casa de los babys* (2003).
- 6 Este é um tema recorrente no cinema independente americano.

O CORPO NO CINEMA COMO LUGAR DE UM OUTRO

MAURO EDUARDO POMMER – UFSC

No cinema norte-americano contemporâneo pode-se observar um crescente esforço no sentido de “naturalizar” a imagem de pessoas obesas, como ocorre com Gwineth Paltrow em *Shallow Hall / O Amor É Cego* (Peter and Bob Farrelly, 2001), ou com Eddy Murphy na nova versão de *The Nutty Professor / O Professor Aloprado* (Tom Shadyac, 1996).

Esse corpo apresentado como invasivo e rebelde, além de metaforizar uma relação do imaginário norte-americano com seu lugar no mundo (conforme buscarei explicitar), serve de suporte às fantasias de violência que, num registro contrastante, Michael Moore denuncia de forma contundente em *Bowling for Columbine / Tiros em Columbine* (2002).

A busca desse estabelecimento de um lugar no mundo, que na chave analítica aqui aplicada se traduz simbolicamente como *o percurso cinematográfico da incorporação do Outro socialmente constituido*, pode ser historicamente retraçada em alguns filmes de particular intensidade dramática, adquirindo o caráter de *abominação*, em *The Birth of a Nation / O Nascimento de uma Nação* (David Griffith, 1915), de *alteridade absoluta e exterior*, em *Stagecoach / No Tempo das Diligências* (John Ford, 1939), ou de *interiorização corpórea* em *Alien / O Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979). Esses diferentes momentos da criação imaginária encontram um eco diferenciado na obra citada de Michael Moore, que mostra o relacionamento contemporâneo da América com seu “Outro” como um impasse, expresso pela violência gratuita e ali ironicamente mostrada como “inexplicável.

É preciso registrar que meu interesse em desenvolver tal tema origina-

se de um “choque estético”, provocado pelos seis meses de vivência em Los Angeles, de fevereiro a agosto de 2003, em função de um estágio de pós-doutorado na UCLA. A constatação é a de que as pessoas grandes vão aos poucos deixando de ser minoria na sociedade capitalista avançada, para se tornarem a “norma”. Os jornais confirmam essa impressão visual: mais da metade dos norte-americanos já são obesos, ou ostentam problema de sobrepeso¹.

O cinema de Hollywood, sempre a reboque do que o grosso da população vivencia no plano ideológico, incorporou esse tema de atualidade em suas produções, segundo um viés peculiar. Em *O Professor Aloprado*, a magreza aparece como símbolo do lado pequeno, mesquinho, do professor Sherman Klump. Ou seja, o traço negativo diferenciador é invertido, com referência ao senso comum, recaindo de forma inesperada sobre o lado atlético do *alter ego* do professor. A “pequenez” simbólica da magreza se torna sinônimo de diminuição moral.

Esse corpulento especialista em bioquímica está desenvolvendo uma fórmula que permitirá às pessoas um drástico emagrecimento. Ao travar conhecimento com uma jovem e bela professora recém-chegada à faculdade, Carla Purty, ele se apaixona e decide testar a fórmula em si próprio, para tornar-se esbelto e buscar conquistá-la. Porém, a ingestão da substância revela efeitos secundários, mudando não apenas seu corpo, mas também sua personalidade. Sherman se torna atlético, agressivo e egoísta. Passa a sair com Carla, a quem se apresenta como Buddy Love.

Os efeitos do medicamento são temporários, e ele retorna ciclicamente a ser o professor Sherman. Carla fica dividida entre os dois personagens, que não sabe serem fundamentalmente o mesmo. Buddy, o lado mesquinho de Sherman, quer tornar-se dominante e excluir o lado generoso e bonachão do personagem. Para isso planeja ingerir uma dose maciça do produto emagrecedor e estabilizar em definitivo sua mudança molecular.

Há uma confrontação final entre os dois lados do personagem (seu lado “médico” e seu lado “monstro”). Buddy pretende realizar sua transformação final publicamente, numa recepção universitária, de modo a provar para a academia e para os contribuintes beneméritos da universidade o poder de sua fórmula. Aí se revela com toda clareza que “o outro” é ele mesmo.

Essa disputa pela supremacia se dá num palco, enfatizando a busca do reconhecimento social de uma de suas duas personalidades, assim como

de seu talento enquanto cientista. A luta oscila entre auto-estrangulamento e auto-espantamento, com cada uma de suas facetas buscando destruir a outra, sua rival. A gorda mão direita de Sherman espanca Buddy; a mão esquerda magra, de Buddy, tenta derrotar Sherman. O rosto do personagem se transforma continuamente em um e no outro.

Com a supremacia definida em favor de Sherman, vem essa reflexão: “— Fiquei egoísta e quis ser Buddy, pois achei que era ele quem todos queriam. Mas aprendi uma coisa com ele: a felicidade não depende de quanto você pesa, mas de estar feliz consigo mesmo”.

Na cena final, após ter sido aceito por Carla “pelo que ele é” (ela diz: “— Sabe o que eu não suportava em Buddy? Ele era magro demais.”), o professor é aplaudido no baile pelo laboratorista, seu assistente, que grita elogios à “boa aparência” dele. Dançando, entusiasmado, o professor afirma: “— Leve como uma pluma!”. A universidade termina por ganhar um milionário subsídio para a pesquisa, pois, segundo o doador, Sherman é “brilhante, e um cavalheiro”.

As cenas mais longas e mais dialogadas do filme são as que mostram Sherman à mesa com seus familiares. São todos obesos: mãe, pai, avó, irmão mais velho, e mesmo o irmãozinho mais jovem. A obesidade também é enfatizada quando Sherman assiste à TV; aí todos os canais falam em regime e emagrecimento, numa sátira à mania que tal tema gerou na televisão norte-americana. Adormecido diante do aparelho, ele tem um pesadelo, onde se vê como uma espécie de King Kong; porém mostra-se mais interessado em comida do que na mocinha de sua história onírica. Se a luta contra a obesidade se reveste do caráter de aceitação de um estigma, a confrontação final pela “alma” do personagem propõe que a busca por nosso Outro pode ser perigosa — a alteridade sendo mostrada como um estado mental, que pode se revelar arrogante e agressivo².

Não obstante seu bom-mocismo “politicamente correto”, esse filme ajuda-nos a perceber que, quando chega a tornar-se uma epidemia de saúde pública³, a obesidade pode ser vista, simbolicamente, como o sintoma nacional (e mundial) de uma crise de identidade. Nessa perspectiva, tornar-se cronicamente obeso viria, para grande parte da população, de um estado de desconforto moral, do desassossego de ser quem se é, de fundamentalmente não ser reconhecido, de ser “invisível” socialmente. Tornar-se corpulento apresenta-se aqui como uma estratégia para tornar-se visível⁴. Além disso,

o que a disputa entre Sherman e Buddy nos mostra alegoricamente é que engordar excessivamente pode também operar como uma estratégia para incorporar o “Outro”, ser mais do que se é. Assim, ser o outro é ser, de imediato, visível e reconhecido, bastar-se a si mesmo, transformando o corpo no símbolo da totalidade da pessoa.

Enquanto isso, em *O Amor É Cego* vemos uma estratégia de representação, assistindo à dissolução da idéia de alteridade. Todos os personagens importantes têm algum forte traço diferencial; não havendo termo de comparação, ninguém pode ser apontado como sendo “um Outro”, em termos sociais. No caso desse filme, a diferença é destacada de forma tão flagrante que a noção abstrata, conceptual, de um Outro, entra em crise. Não havendo o Outro genérico, só encontramos indivíduos. Trata-se de uma aposta radical na ruptura, com suas virtudes e seus perigos.

Nesse filme, Rosemary é uma moça de 150 quilos, filha de um empresário bem-sucedido, e ela se dedica a atividades filantrópicas. Hal trabalha na empresa do pai dela. Filho de um pastor protestante, ele foi criado num ambiente de grande severidade ética. Traumatizado pela morte prematura do pai, a quem promete a busca da perfeição estética para encontrar uma esposa, ele tende a desconsiderar como possíveis parceiras as mulheres que não atenderem a determinado padrão de beleza. Um guru da autoajuda, percebendo o impasse em que tal busca colocava a vida de Hal, resolve sugestioná-lo por via de hipnose para que ele passe a prestar atenção unicamente na beleza interior das pessoas. É assim que Hal se apaixona por Rosemary, a quem passa a enxergar com o físico de Gwineth Paltrow.

Para além desse romance central na história, o filme de Peter e Bob Farrelly apresenta um impressionante elenco secundário de personagens com limitações físicas. Com isso, a diferença salta para o primeiro plano: crianças com queimaduras profundas na face; um empresário com uma deformação tão grave na espinha, que só consegue andar apoiando-se também nos braços; homens e mulheres tão feios e deslocados que têm problemas para encontrar parceiros sexuais; um travesti que trabalha como recepcionista num restaurante fino; uma enfermeira anã que trabalha na recepção de um hospital; o amigo com um defeito genético, uma cauda residual, que compartilha da obsessão de Hal por mulheres com corpos perfeitos; o bilionário pai de Rosemary, que além da feiúra tem um sotaque terrível; os dois companheiros de Rosemary no Peace Corps, um deles com avançado

grau de psoríase, outro um havaiano de tipo mongolóide. É através dessa justaposição reiterada de personagens com problemas relacionados à aparência física que o filme dilui a noção de alteridade: se todos são “o outro”, o diferente, então, ninguém o é.

Tratado em semelhante contexto, a obesidade mórbida da personagem feminina fica reduzida a uma curiosidade irrelevante, com a qual a sociedade deve simplesmente acostumar-se a conviver. Nesse sentido, a “mensagem” desse filme situa-se lado a lado com um crescente movimento de institucionalização da obesidade presente na sociedade norte-americana atual⁵.

Ao naturalizar a imagem da obesidade, o cinema norte-americano nos está sutilmente mostrando que a separação mente/corpo chegou ao seu ápice na sociedade contemporânea, e que de fato “convém” que isso seja assim, já que leva a uma plena aceitação de todos “pelo que somos”. Os maus hábitos da sociedade contemporânea nos aparecem assim como “inquestionáveis”⁶: tudo agora tende a ser gigantesco, com ênfase nos tamanhos dos carros usados nas cidades congestionadas (onde se privilegiam os SUV, utilitários, e o modelo Humvee, este a versão civil de um veículo militar blindado). São veículos que consomem grande quantidade de combustível, o que em última instância impõe a lógica da intervenção armada em escala planetária, de modo a suprir a sempre crescente demanda.

Por outro lado, tal lógica expansionista, que pode ser lida simbolicamente como expansão irrefreada do tamanho dos corpos — isto é, no âmbito espacial —, opera também na intensificação do uso do tempo, já que as pessoas que têm um emprego relativamente estável (fato cada vez mais problemático) são obrigadas a demonstrar uma produtividade semelhante a dos computadores, que nunca se cansam, nem tiram férias⁷. Nesse ambiente extremamente competitivo, de crescimento econômico sem expansão de oferta de emprego (é o aumento da “produtividade” que faz a compensação), as pessoas descartáveis como mão-de-obra tornam-se a única possível *imagem social do Outro*. Todos estão competindo pelos mesmos postos de trabalho; são iguais, padronizados, *over-sized* pela falta de exercício físico e pela alimentação desregulada, resultado das intermináveis horas realizando tarefas repetitivas (em grande parte diante do computador), e tornando-se naturalmente intercambiáveis.

Num registro mais independente, Michael Moore vai ao cerne dessa

questão da alteridade, ao nos apresentar o microcosmo da cidade de Columbine como exemplar para o entendimento da América profunda, com seu desemprego crônico. Ali, cada indivíduo aparece como um outro descartável, a ser caçado a bala, para que se diminua (num gesto inconsciente) o número de concorrentes para os cada vez mais distantes postos de trabalho — a maioria, aliás, realocizada nos países de mão-de-obra mais barata. É para que o horror da presença desse Outro (que é o Mesmo) não mais jogue na cara dos “sobreviventes” a falta de sentido dessas vidas à deriva, sem projeto. Os adolescentes que atualizaram na prática as fantasias subconscientes de violência — fantasias que demonstram o significado profundo buscado por uma Nação armada até os dentes —, estão de fato executando um horripilante “ato poético gratuito” capaz de tornar patente que nossa sociedade planetária chegou a uma etapa onde prima a “inchação”, ao invés do crescimento civilizatório.

Assim, a incapacidade social, ou a falta de empenho, em definir uma fronteira entre Eu e o Outro constitui uma etapa do desenvolvimento ideológico em que aquele que corresponde à fronteira simbólica da Alteridade é apontado aleatoriamente, e eliminado sem qualquer motivo visível, em decorrência do simples horror psicológico induzido pela vivência num estado de não-discriminação. Pois a mente necessita *construir uma imagem da alteridade* para permitir a experiência da instauração simbólica da Lei, ou seja, sua internalização psicológica. Mas no reino da padronização ilimitada, qualquer outro aparece como excesso.

A proliferação da obesidade, novo padrão dos corpos, pode ser lida como o sintoma de uma crise identitária. Ela deriva do mal-estar difuso, do desassossego permanente de não se sentir reconhecido, de não marcar presença, de não chegar a ser “o que se é”. Por isso a luta contra essa epidemia teria de envolver uma mudança de mentalidade.

A gordura excessiva, mórbida, representa um desejo de preservar tudo, de não deixar que nada se vá. É uma tentativa de negar a ação natural do tempo. O próprio uso funcional do tempo se torna, nesse contexto, um fator de estresse. A acumulação de gordura é um correlato da culpa em não se utilizar o tempo de maneira lucrativa. Pois o tempo é, na realidade, a única riqueza que efetivamente possuímos, e que assim podemos trocar por dinheiro. Nosso corpo acusa o uso que fazemos do tempo que temos à disposição. E que é empregado, nas sociedades hiper-competitivas, funda-

mentalmente para tentar superar o Outro, o competidor. A competição tomada em termos de nichos de mercado é algo para o qual não existe limite, e portanto nenhuma vitória final, nenhum instante de descanso.

Em *Bowling for Columbine*, buscando remontar a cadeia de eventos que poderiam ter levado aqueles adolescentes a cometer um inesperado e “inexplicável” ato de barbárie, Michael Moore mostra que eles apenas estavam jogando boliche, pouco antes de se decidirem a passar ao ato de violência. Essa “falta de explicação” leva-nos à constatação de que as verdadeiras causas são difusas, não visíveis de imediato, e necessitam de recuo para ser distinguíveis e analisáveis. Elas estão conectadas ao próprio projeto, ou falta de projeto, de caráter nacional.

Esse momento de violência disruptiva e “gratuita”, que *Bowling for Columbine* trata num registro irônico, constitui assim o correspondente trágico do mesmo processo perceptível como o pano de fundo de algumas comédias populares, e que identifico aqui, em termos simbólicos, como uma etapa culminante na construção ideológica do Outro pela sociedade norte-americana.

NOTAS

1. Trata-se, na verdade, de um problema mundial, em fase já mais avançada nos EUA. No caso brasileiro, registra a *Folha de S. Paulo* de 22.09.2003 que “no Brasil do Fome Zero, há mais obesos que subnutridos”. E que “o número de obesos triplicou nos últimos 30 anos no país (...) A obesidade já é considerada uma epidemia mundial (...) O mundo moderno parece conspirar para a obesidade e para os distúrbios alimentares. Cada vez mais as pessoas são sedentárias. Seja dentro do carro ou na frente da TV e do computador, o que mais se faz na vida é ficar parado” (suplemento Folhateen, p. 6).
2. As matérias especiais sobre obesidade proliferam na imprensa; assim, a edição de 27.11.2003 do mesmo jornal publica matéria com o título “Obesidade mórbida leva jovens à cirurgia”, onde se lê: “São cerca de 6,7 milhões de crianças e adolescentes obesos no Brasil, segundo a Sociedade Brasileira de Endocrinologia e Metabologia. A obesidade infanto-juvenil no país cresceu 240% nos últimos 20 anos. E a incidência de obesidade mórbida está levando jovens à mesa de cirurgia numa tentativa radical de emagrecer e regredir doenças consideradas de adulto e causadas por excesso de peso, como hipertensão, diabetes e entupimento das artérias” (suplemento Equilíbrio, p. 6).
3. Conforme a estratégia de representação própria ao filme hollywoodiano, o personagem “problemático” e sua família ficam isolados no contexto da história, como estigmatizados. Tendo os exteriores filmados na UCLA, essa produção (como costuma ocorrer) foge de qualquer realismo na representação do quadro discente de uma instituição universitária norte-americana. Quase todos os figurantes são brancos e magros, o que faz com que uma representação possível de “outros” reais seja evacuada da imagem. Isso faz parte da estratégia do filme para reduzir a questão da obesidade a um estado de espírito, evitando deter-se sobre sua expansão crescente e generalizada.
3. Afirma uma declaração do Center for Disease Control and Prevention que “uma em cada três

crianças nascidas nos EUA em 2000 tornar-se-á um diabético a menos que as pessoas comecem a comer menos e a se exercitar mais (...) As implicações são assustadoras. O diabetes leva a um conjunto de problemas, incluindo cegueira, falência renal, amputação e doenças cardíacas, e os diabéticos são cada vez mais jovens” (*Los Angeles Times*, 15.06.2003, p. A36).

4. Reconheço os limites dessa leitura simbólica de um problema crônico; acho, contudo, que o ataque aos conteúdos simbólicos das doenças fazem parte do percurso da cura (como nos ensinou Freud), e são sobretudo pertinentes no caso de uma epidemia como essa, doença que possui forte caráter social. Quero, contudo, destacar dois elementos óbvios. Por um lado, certas pessoas possuem forte tendência à obesidade, irreduzível a qualquer conteúdo simbólico; por outro, somos todos o produto de uma seleção natural que privilegiou, ao longo dos milênios, a sobrevivência daqueles mais capazes de metabolizar alimento em reservas de gordura, subsistindo assim aos cíclicos períodos de escassez alimentar.

5. O crescente prestígio dos campeonatos de *competitive eating* dá uma medida anedótica do fenômeno social. No ano passado, 35 eventos desse tipo foram sancionados pela International Federation of Competitive Eating; neste ano, 75 estão previstos, estabelecendo recordes tais como a devoração de 50 salsichas tipo frankfurt em 12 minutos, ou de 112 asas de galinha (*Parade Magazine*, 13.07.2003, p. 9).

6. É notável o desaparecimento do conceito de tamanho pequeno ou médio nas lanchonetes e cafeterias. Assim é que na Cafeteria do Westwood Pavilion, em Los Angeles, só se pode encontrar as diferentes variedades de café nos tamanhos “*tall*”, “*grande*” e “*enorme*” (*sic*, em espanhol, nessa cidade marcadamente multicultural).

7. Na matéria intitulada “The American vacation does a disappearing act”, o jornal *Los Angeles Times* registra que, em nosso tempo de recessão econômica, o medo e a culpa dos empregados, associados à ética do trabalho suplementar têm feito com que os norte-americanos tirem cada vez menos férias, e que mesmo quando se afastam do trabalho não consigam relaxar, continuando conectados a ele por telefone celular e e-mail. Diz a matéria que, em média, os norte-americanos obtêm por contrato 16 dias anuais de férias, mas tiram apenas 14. Em contraste, trabalhadores italianos têm 42 dias em média, os franceses 37 dias, alemães 35, britânicos 28, japoneses 25, conforme estatísticas da World Tourism Organization (edição de 13.07.2003, p. L3).

Teoria e crítica

CINEMA OCUPANTE OU OCUPADO: NOÇÕES DE PAULO EMILIO

SAMUEL PAIVA – USP

Falar sobre Paulo Emilio Salles Gomes não é exatamente uma tarefa simples, ao menos quando se considera o tamanho e a densidade de sua obra. Ao longo de seus 61 anos de vida (ele nasceu em 1916 e morreu em 1977), Paulo Emilio, como diria José Inacio de Mello Souza na biografia que escreveu sobre ele (com mais de seiscentas páginas), constituiu o que se poderia chamar uma “personalidade que se tornou lendária”¹. Não seria possível, portanto, tentar dar conta aqui dessa obra como um todo. Mas, ao mesmo tempo, também não é possível cotejar o pensamento desse “intelectual na linha de frente”² sem considerar sua atuação como político, articulador cultural, editor, pesquisador, organizador de mostras, professor, ensaísta, romancista, roteirista etc. A dificuldade ainda mais se coloca quando, na perspectiva desse vasto horizonte de produção, observa-se que, vez por outra, os temas, polêmicas, conceitos, categorias, são retomados pelo autor, o que obriga o estudioso de sua obra a considerar as partes na comparação com o todo.

Assim, farei minha exposição consciente dos riscos do trajeto, mas também consciente da necessidade de enfrentar Paulo Emilio como um referencial incontornável do cinema brasileiro. Nesse sentido, faço minhas as palavras de Zulmira Ribeiro Tavares, quando ela diz:

“O desenvolvimento da crítica cinematográfica brasileira hoje não pode em hipótese alguma ocorrer sem levar em conta em primeiríssimo plano o conjunto da atuação teórica e prática de Paulo Emilio. Mas, para mim, a penosa construção de nós

mesmos (de nossa consciência crítica cinematográfica) só se pode dar na dialética rarefeita entre não concordar com Paulo Emilio e lhe ser, ainda assim solidário, absolutamente solidário”³.

Essa citação remete, portanto, ao objeto da minha discussão, o texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*⁴. Mais precisamente, pretendo debater as noções de “ocupante” e “ocupado” nele apresentadas, chamando a atenção para três questões.

- 1ª) Há uma espécie de mal-entendido que paira sobre os termos “ocupante” e “ocupado”, segundo o qual ao ocupante corresponde o estrangeiro e ao ocupado, o brasileiro. Essa confusão é proposital, por parte do autor, e tem um caráter tático, em prol de um engajamento no cinema nacional.
- 2ª) Apesar desse mal-entendido em relação aos termos “ocupante” e “ocupado”, o estrangeiro é sim uma baliza inquestionável do crítico em sua avaliação do cinema brasileiro. E nesse cotejo, os sinais com o quais Paulo Emilio discute os diversos ciclos nacionais (Bela Época, Chanchada, Vera Cruz etc.) podem apresentar contradições e paradoxos, inclusive na comparação de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* com outros textos ou contextos relacionados ao autor. Isso eu pretendo checar em relação ao Cinema Marginal.
- 3ª) Passados trinta anos de seu lançamento, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* permanece atual, inclusive em relação às categorias “ocupante” e “ocupado”. Resta questionar, porém, se fatores decorrentes das transformações tecnológicas durante esse período podem alterar a percepção de que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”, tal como o texto de Paulo Emilio propõe⁵.

Vejamos, então, o primeiro ponto, sobre o mal-entendido em relação aos termos “ocupante” e “ocupado” e suas conseqüências. Para tanto, trago à tona o depoimento de Jean-Claude Bernadet sobre aquela que constituiu, ao que parece, a primeira discussão pública sobre *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. O episódio é recordado por Bernadet na mesa-redonda ocorrida em 27 de outubro de 1977, a propósito desse texto de Paulo Emilio, no Museu Lasar Segall, onde na ocasião também debatiam Antonio Candido, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier e Maurício Segall. (O

debate foi publicado na revista *Filme Cultura*, nº 35/36, em 1980.) Jean-Claude recorda então, nas páginas de *Filme Cultura*, os efeitos provocados pela leitura de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* no Primeiro Encontro de Cinema Brasileiro promovido pelo Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ (entre 17 e 19.10.1973). O Encontro, que se chamava Vai Chover na Caatinga, reunia uma série de cineastas (Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, entre outros) e todos se identificaram completamente com o texto de Paulo Emilio e, mais, com a posição do ocupado. Diz Jean-Claude que, em um dado momento, Sérgio Santeiro foi convidado a fazer uma apresentação-resumo do texto de Paulo Emilio. E eis nas palavras de Bernadet o que ocorreu:

“O Sérgio Santeiro fez esse resumo e ele retomou as colocações feitas anteriormente pelos outros cineastas identificando o cineasta com o ocupado. E não houve por parte não só do Sérgio, como de nenhuma das outras pessoas que intervieram anteriormente, qualquer dúvida quanto a essa identificação total entre o conceito de ocupado do Paulo Emilio e os cineastas, apesar de existir no texto alguns momentos em que a gente pode discutir se realmente o cineasta é o ocupado. Depois fui conversar com o Sérgio, para dizer que eu discordava inteiramente da apresentação que ele tinha feito, que o texto tinha uma ambigüidade que ele havia simplesmente eliminado. A resposta que eu recebi do Sérgio foi que o texto é ambíguo e mais complexo do que a apresentação que ele havia feito, mas que era *tático* [grifo meu] interpretar o texto desse modo”⁶.

Ora, essa confusão entre, de um lado, a ambigüidade do texto e, de outro, o seu aspecto tático não é gratuita. Antes, ela é propositalmente pensada pelo autor. E isso levando-se em conta, inclusive, o perfil editorial da revista *Argumento*, a que o texto se destinava⁷. O aspecto tático, por um lado, diz respeito a um engajamento do militante Paulo Emilio no cinema brasileiro, para o qual espera despertar indivíduos de inteligência capazes de encampar a causa nacional. O aspecto ambíguo, por outro lado, revela sua sagacidade ao apresentar, para além do aspecto tático, uma proposição que de fato não chega a fugir de um rigor metodológico, acadêmico, o que

poderia ser cobrado por um leitor mais atento. Com bem notou Maria Rita Galvão no referido debate do Museu Lasar Segall, a idéia de que “nada nos é estrangeiro porque tudo o é”⁸ impõe uma mediação entre o “nós” e o “outro”. Não há uma separação rígida entre uma elite brasileira ocupante (da qual, inclusive, os cineastas fazem parte) e os ocupantes estrangeiros. Essa ambigüidade é uma resposta, inclusive, a mais que um leitor atento, a um companheiro de trabalho, como o próprio Bernadet, que cobrará de Paulo Emilio, principalmente em *Historiografia clássica do cinema brasileiro*⁹, a construção de contextos menos ideologizados na consideração da história cinematográfica do país, a ser pensada em muitos casos não só na perspectiva local, mas também internacional. (Bernadet dá exemplos relacionados aos filmes criminais, aos cantantes e aos filmes de revista.) Entretanto, a mediação entre o brasileiro e o estrangeiro, entre nós e os outros, já está dada em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, sem que isso, contudo, deixe de constituir uma polêmica, afinal, “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original”¹⁰.

Vamos, então, ao segundo ponto, que diz respeito aos sinais contraditórios ou paradoxais com que Paulo Emilio trabalha os diversos ciclos nacionais. Mais precisamente meu exemplo se concentra, principalmente, em sua consideração do Cinema Marginal. Recuperando alguns trechos de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ele afirma, por exemplo:

“O Lixo não é claro como a Bela Época, a Chanchada ou o Cinema Novo, onde se formou a maior parte de seus quadros. Estes poderiam, em outras circunstâncias, ter prolongado e rejuvenescido a ação do Cinema Novo cujo universo e tema retomam em parte, mas agora em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem. Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo”¹¹.

Em princípio, parecem, a meu ver, um tanto injustas algumas dessas colocações associadas ao Cinema Marginal, como a “neutra indiferença da

abordagem” ou o “anarquismo sem qualquer rigor”. Parecem colocações injustas até porque se sabe, e aliás o próprio Paulo Emilio diz, que o Cinema do Lixo se forma nos quadros do Cinema Novo, e não é tão simples dissociar um e outro. Além disso, basta lembrar um livro clássico sobre o Cinema Marginal, como *Cinema de invenção*¹², de Jairo Ferreira, para se perceber que idéias como a “neutra indiferença da abordagem” ou o “anarquismo sem qualquer rigor” requisitam considerações quando associadas à estética do lixo.

Pergunto, então, por que essa desconsideração pelo Cinema do Lixo por parte de um crítico capaz de afirmar que até “o filme ruim pelo simples fato de emanar de nossa sociedade, tem a ver com todos nós e adquire muitas vezes uma função reveladora”?¹³ Não estou sugerindo aqui que os filmes marginais sejam ruins, muito pelo contrário. Questiono, tão-somente, se seria essa desconsideração de Paulo Emilio pelo Cinema Marginal o fruto de sua adesão incondicional ao Cinema Novo, de seu envolvimento com os cinemanovistas, aquela “juventude que tendeu a se dessolidarizar de sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada”?¹⁴

Uma olhada mais atenta e a gente vê que a história não é bem assim. No próprio texto, em relação ao Lixo, ele fala de “um timbre humano único no cinema nacional”¹⁵. E na compreensão dos fatos em outros textos, é necessário considerar as vezes em que o nosso autor escreveu de forma mais que simpática, por exemplo, a respeito de filmes como *Bang Bang*¹⁶ (Tonacci), *Orgia ou homem que deu cria*¹⁷ (João Silverio Trevisan) ou *Zézero*¹⁸ (Ozualdo Candeias). Em termos de contexto, é relevante recordar fatos como o convite que ele, como professor, fez a João Silvério Trevisan para discutir o *Orgia* com alunos do curso de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É necessário também recordar a reação negativa que ele provocou em cinemanovistas por sua simpatia pelos marginais. E aqui eu gostaria de lembrar um trecho de *Revolução do Cinema Novo*, no qual, criticando dialética e contundentemente Paulo Emilio com acusações orientadas pelas noções de ocupante e ocupado, Glauber Rocha diz o seguinte:

“Paulo Emilio não consegue, como John Reed, criticar o fenômeno com que convive e o chama para liderar. Recusa a

coroa várias vezes, deixa o grupo sem o Comando Imperial, atíça crises, racionaliza sucessos e, *quando da intentona udigrudista de 1968* [grifo do autor], apóia os insurrectos como se o Cinema Novo fosse o Politbuuro”¹⁹.

Em suma, esse posicionamento de Paulo Emilio, que ora parece tender para um lado, ora parece tender para outro, está presente no próprio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* e nas próprias noções de ocupante e ocupado. E certamente é isso, entre outras possíveis razões, que leva Antonio Candido a afirmar, no debate do Lasar Segall, que esse texto de Paulo Emilio é dialeticamente contraditório. Por sua vez, Ismail Xavier, em outro momento, fazendo um balanço da “estratégia do crítico” em várias publicações (*Brasil, Urgente; A Gazeta; Jornal da Tarde* etc.), fala a uma certa altura dos “golpes de teatro, de suas inversões de expectativa, da ironia de fazer o oposto do que, dentro do veículo ou instituição, lhe parece cabido”²⁰.

Em todo caso, na avaliação de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* como um todo, é inegável a maior simpatia do seu autor pelo Cinema Novo. E isso ocorre talvez porque, considerada a relação com o estrangeiro, estabelecida como parâmetro para a compreensão do nacional, parece de fato mais difícil àquela altura, na perspectiva do questionamento sobre nossa “situação colonial”²¹, admitir um cinema como o Marginal, que, até por seu viés tropicalista, inspira-se, incorpora e apresenta citações e colagens do cinema e da cultura estrangeira de forma explícita.

A propósito da maior simpatia pelo Cinema Novo, cabe ainda observar a capacidade de Paulo Emilio para conduzir os seus leitores, mesmo os mais sofisticados, ao ponto que mais lhe interessa nos panoramas apresentados. Chega a ser surpreendente o seu poder de sedução sobre os interlocutores da vez. Nesse sentido, é bastante sintomático que, no referido debate do Museu Lasar Segall, nenhum dos participantes tenha feito qualquer menção ao Cinema Marginal.

Vamos partir, então, para o terceiro e último ponto. Aqui a idéia é fazer uma consideração de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* em relação aos dias de hoje. Nesse sentido, cabe inicialmente destacar a freqüente preocupação de Paulo Emilio com a questão do mercado, compreendido na tríade produção-distribuição-exibição. E aí suas colocações permanecem, a meu ver, bastante atuais. E de fato é relevante considerá-las na

perspectiva tática, ou seja, não só na defesa de interesses nacionais contra a dominação dos estrangeiros como também na defesa dos interesses dos ocupados contra a exploração do ocupante brasileiro. Para exemplificar o que quero dizer, em relação à oposição nacional/estrangeiro, recorrerei mais uma vez a Jean-Claude Bernadet, quando ele afirma:

“Costuma-se dizer que o mercado cinematográfico interno foi *conquistado* [grifo do autor] pelo filme estrangeiro. Tendo a pensar com Paulo Emilio Salles Gomes que esta afirmação é inexata. Mais correto seria dizer que ele foi criado por e para o filme estrangeiro, e dele a produção brasileira tentou conquistar uma parcela”²².

Já a respeito da oposição entre os ocupados e os ocupantes da elite brasileira, especificamente, é relevante considerar o acesso de comunidades periféricas aos meios de produção audiovisuais contemporâneos. Tal acesso pode levar a uma autêntica expressão do ocupado. O problema se complica, entretanto, quando o produto da imagem do ocupado passa a ser distribuído e exibido pelo ocupante. Nesse sentido, e para finalizar, retomo a frase que surge precisamente no primeiro parágrafo de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: “Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”²³. No plano tático, é necessário que o eco dessa idéia permaneça em nosso pensamento, ainda que no plano do ambíguo, no plano no qual “nós” e os “outros” podemos interagir, ou seja, no campo de uma expressão intertextual desprovida de fronteiras, a utopia possa encontrar o seu lugar.

NOTAS

1. SOUZA, José Inacio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio/São Paulo, Record, 2002, orelha do livro.

2. CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986.

3. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.” *Filme Cultura*, ano XIII, jul./ago./set., 1980, nº 35/36, p. 19. Esse texto reproduz uma mesa-redonda sobre Paulo Emilio Salles Gomes, que ocorreu no Museu Lasar Segall, em São Paulo, em 27.10.1977, da qual participaram Antonio Candido de Mello e Souza, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernadet e Maurício Segall. Por sua

vez, Zulmira Ribeiro Tavares não participou diretamente do referido debate, mas fez sua intervenção posteriormente, por escrito.

4. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980. (Esse texto foi publicado inicialmente em *Argumento, revista de cinema brasileiro*, São Paulo, nº 1, outubro de 1973. Cabe esclarecer, além disso, que os termos “ocupante” e “ocupado” não surgem pela primeira vez em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Eles podem ser encontrados em artigo anterior de Paulo Emilio, publicado no Suplemento Literário do jornal *Estado de S. Paulo*, em 02.07.1960. Ver a propósito GOMES, Paulo Emilio Salles. “Não Gostar de Hiroshima”, in: *Crítica de cinema no Suplemento Literário vol. 2*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 224-227.)

5. Idem, p. 75.

6. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.” *Filme Cultura*, ano XIII, jul./ago./set., 1980, nº 35/36, p. 2-3.

7. Discorrendo sobre a linha editorial de *Argumento*, diz José Inácio de Melo Souza: “Na comissão de redação de *Argumento* estavam, oficialmente, Antonio Candido, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, Francisco Weffort, Leôncio Martins Rodrigues, Luciano Martins e Paulo Emilio”. Ver: SOUZA, José Inácio de Melo, op. cit., p. 529.

8. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 77.

9. BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo, Annablume, 1995. (Col. E, 2)

10. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 77.

11. Idem, p. 84.

12. FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Limiar, 2000. No livro de Jairo Ferreira, há um esforço cúmplice de identificar entre os cineastas incluídos no Cinema Marginal aquilo que constitui o projeto de cada um, pensado em termos individuais e também em relação à coletividade. Exemplos de Jairo Ferreira: Rogério Sganzerla (terremoto clandestino), Carlos Reichenbach (sinergia da cineutopia), Glauber (o início o fim & o meio), Ivan Cardoso (sob o signo do terror) etc.

13. GOMES, Paulo Emilio Salles. “Explicapresenta.” *Jornal da Tarde*, em 10.04.1973. Esse artigo está incluído em CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 262-264.

14. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 83.

15. Idem, p. 84.

16. GOMES, Paulo Emilio Salles. “Banguê Banguê na SAC.” In: CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 281.

17. GOMES, Paulo Emilio Salles. “Uma Orgia Saudável.” In: CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 287.

18. GOMES, Paulo Emilio Salles. “Zézero.” In: CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 300.

19. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 436. O trecho citado é discutido por RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1987, p. 89-90.

20. XAVIER, Ismail. “A Estratégia do Crítico.” In: CALIL, Carlos Augusto, MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p. 218.

21. GOMES, Paulo Emilio Salles. “Uma situação colonial?” In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981, p. 286-291.

22. BERNADET, Jean-Claude. “Equilíbrio Instável entre a Vanguarda e a Indústria Nacional.” In: *Da antropofagia a Brasília 1920-1950*. São Paulo, Cosac & Naify/MAB/Faap, 2003, p. 270.

23. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 75.

O TOM BRASILEIRO NO CINEMA NACIONAL

REGINA MOTA – UFMG

Recentemente, com o surgimento de filmes de temática social, vemos reeditados os debates comparativos entre eles e a produção de filmes do Cinema Novo. Nos últimos catorze anos, houve uma produção qualitativamente superior à da década de 1980, que foi, com raras exceções, uma verdadeira lástima. A criação de leis de incentivo ao cinema nacional impulsionou a produção, possibilitando, conseqüentemente, a conquista de um público interno para os filmes. De maneira geral, poderíamos dizer que o audiovisual brasileiro, incluindo os produtos televisuais, se profissionalizou e se estabeleceu, se não enquanto indústria cultural, ao menos enquanto produção de qualidade, na qual se pode investir lucrativamente.

Esse talvez seja o primeiro ponto de encontro com o sonho do Cinema Novo: estabelecer as bases de uma indústria cinematográfica no Brasil. O Cinema Novo sempre considerou o suporte material de sua produção¹. Boa parte dos debates do movimento priorizou o aspecto mercadológico, o financiamento da indústria, as condições de exibição e distribuição dos produtos e, principalmente, como uma verdadeira obsessão, não apenas a conquista de um público, mas a comunicação com um público.

E aqui começa a enorme distância que separa os idos dos anos 1960 e a nossa atual produção, que se diferenciam em relação a dois pontos. O primeiro é que o Cinema Novo não conquistou esse público e menos ainda se comunicou com ele, ao contrário da produção da década de 1990 em diante. Mas é o segundo ponto, a meu ver, que marca a distância entre as duas produções. O Cinema Novo é fruto da tomada de consciência sobre a importância política e cultural do cinema brasileiro. Portanto, é um proje-

to de cultura, um projeto político que se materializa na construção das imagens de um país desconhecido dos brasileiros. É, sobretudo, um movimento que tem idéias a ser comunicadas.

Os signos do Cinema Novo — A construção de um *tom* brasileiro

Não é novidade que o Cinema Novo é devedor e signatário do neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague*, essa, por sua vez, um subproduto do primeiro. Mas, se há uma influência explícita nessa filmografia, ela está ancorada na produção de Humberto Mauro, cineasta retomado pelo movimento como paradigma. Como explica Glauber Rocha², Mauro não sofreu influência direta do estabelecido movimento modernista, estava longe das cinematecas, preso a um estúdio-laboratório primitivo, sem leitura de crítica ou de livros especializados, contando apenas com informações de alguns cineastas norte-americanos, filmes expressionistas, russos e franceses. Mas “tinha diante de si a paisagem mineira; dentro dele, a visão de um cineasta educado pela sensibilidade, inteligência e coragem”.

Para Glauber, *Ganga bruta* (1933), além de encerrar o melhor do impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin e a composição de sombra e luz de Murnau, traduz uma absoluta simplicidade e um agudo sentido do homem e da paisagem. E reconhece ali o traço intelectual na formação de um caráter impregnado de realismo e romantismo, aproximando Mauro do romance nordestino, que surge simultaneamente ao filme, na década de 1930. Se o Cinema Novo realiza com Graciliano Ramos — *Vidas secas* e *Porto das caixas* — o realismo crítico como estilo, o elo inicial é Humberto Mauro.

Tanto para Glauber como para Alex Viany, a propedêutica de Humberto Mauro revelava os indícios que deveriam ser perseguidos pelo Cinema Novo: o filme como expressão do homem; o filme que nasce como pensamento contra o extermínio de idéias propiciado pelo cinema industrial; o filme barato e artesanal; o filme não submetido às regras narrativas da prática comercial; o filme de montagem livre, seguindo um tempo movido por um ritmo interior; o filme de autoria, que levaria à compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social. Para Glauber, embora ide-

ologicamente difuso, Mauro faz uma política despida de demagogia. “Obtém o quadro real do Brasil — que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro, não esconde a violência da miséria.”³

A crítica e a produção se encontram juntamente com a tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro e serão, a partir daí, a marca registrada da nova produção. A postura teórica mais bem definida nesse período é a de Viany, que postula um *realismo crítico* para o cinema brasileiro, como afirma Glauber, “não denunciando o povo às classes dirigentes (erro ideológico de *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto*), mas despertando no povo, mesmo na crítica impiedosa, sua alienação, a consciência de sua força que, organizada, mudará o seu destino”⁴.

Na equipe de *Agulha no palheiro*, dirigido por Viany, revelava-se Nelson Pereira dos Santos, responsável pela assistência de direção e que realizaria, na seqüência, o filme *Rio, 40 graus* (1955). Os últimos anos da década de 1950 são marcados pelo surgimento de uma nova crítica de cinema em todo o país, que teve um papel tão importante quanto o dos realizadores para o surgimento dessa consciência que vai adquirir forma cinematográfica.

O filme de Pereira dos Santos realiza o neo-realismo e seus fundamentos. Mas são os atributos de *Rio, 40 graus* que interessam aos cinemanovistas. “Suas idéias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole: o autor estava definido na *mise-en-scène*”, descreve Glauber Rocha, realçando ainda a simplicidade e autenticidade, num filme em que o diretor não se preocupa com os aspectos formais e revela desprezo pela retórica — “o que se procurava era o retrato sem retoques de uma realidade cruel”.

Primeiro filme de uma trilogia da qual fazem parte *Rio, zona norte* e *Rio, zona sul* (que ficou no projeto), *Rio, 40 graus* mostrou à nova geração uma outra perspectiva para o cinema brasileiro. Ensinou, sobretudo, que era possível fazer um filme digno, utilizando a fórmula minimalista *uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*. Segundo Glauber, 80% dos diretores cinemanovistas decidiram-se pela carreira ao assistir ao filme.

Esse é o clima que precede a eclosão estética e política do novo cinema brasileiro, tendo bem definidos seus dois principais aspectos: de um lado, a crítica, a teoria e a articulação de um pensamento sobre o cinema brasilei-

ro; de outro, as descobertas dos verdadeiros valores cinematográficos, capazes de traduzir e às vezes de construir essas idéias. Para Viany, cinema novo era o que ainda não era: a reinvenção do cinema e a invenção de um país entre a realidade e o sonho.

1962 — Que viva o Cinema Novo!

Neste ano dourado, o cinema brasileiro colocou quarenta filmes no mercado, fenômeno inédito até então, e teve seus melhores filmes concorrendo a prêmios internacionais em todos os festivais da Europa.

Um desses filmes, *Cinco vezes favela*, primeira produção cinematográfica do Centro Popular de Cultura (CPC), marca o encontro do Cinema Novo com o teatro novo, que por sua vez renovava o Teatro Brasileiro de Comédias. Filme de episódio, lança cinco jovens diretores vindos da crítica e do cineclubismo: Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Carlos Diegues, Marcos Farias e Leon Hirzman. Apesar da irregularidade técnica dos curtas, é possível reconhecer claramente o ideário refletido por meio de imagens cruas, pouco encenadas, e a invasão dos retratos humanos e da geografia das favelas do Rio de Janeiro, marcando o filme como um documentário.

A realidade cruel de um favelado desempregado que se inicia no crime, enquanto a família tira a sobrevivência do lixão, é ilustrada por cenas de revoada de urubus que nos fazem lembrar os filmes épicos de guerra, pelo quadro assustador da paisagem do lixo, onde crianças comem restos e o som de um apito encontrado coreografa uma espécie de transe, como mostra o filme de Marcos Farias. Esse transe será uma marca original da nova produção. É fácil imaginar o entusiasmo dos jovens estudantes do CPC com o filme e a recusa do público, ao encontrar as imagens de um país subterrâneo, sem charme tropical, sem exotismo, sem folclore, que mostrava a fragilidade e o abandono do pobre brasileiro morador das favelas das grandes cidades.

Além do episódio um tanto panfletário de Miguel Borges (*Zé da cachorra*) e o confuso *Escola de samba, alegria de viver*, de Cacá Diegues, dois curtas se destacam por conseguir realizar bem o ensaio cinemanovista. *Couro de gato*, de Joaquim Pedro, é uma fábula narrada com os meios cinemato-

gráficos novos, exibindo as marcas do filme documentário. Segundo Glauber, o filme transforma o social em linguagem poética e desde já anuncia a lucidez de seu autor. O experimental *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, impressiona pelo ritmo, pelo silêncio textual e por imagens eloqüentes, realizadas de forma acurada, com explícitas influências do mestre Eisenstein, o que revela para os outros diretores a potência épica da construção das novas imagens.

O gerente de produção de *Cinco vezes favela* foi Carlos Eduardo Coutinho, o verdadeiro elo entre a atual produção e o Cinema Novo. Ele acreditava que o estilo dos filmes deveria ser livre e que a montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado deveriam levar ao que interessava: “o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira”⁵. Os filmes contaram ainda com a fotografia de Mário Carneiro, em *Couro*, e a montagem de Nelson Pereira dos Santos, em *Pedreira*, revelando o surgimento simultâneo de talentos e o nascimento de um espírito coletivo também na produção.

Feito para pensar: a dialética em *Deus e o Diabo*

Neste texto, venho construindo a idéia de um gosto pelo pensamento como matriz que caracterizou o movimento do Cinema Novo, para demonstrar o que verdadeiramente o distancia da atual produção cinematográfica nacional. Existe um momento que marca definitivamente três aspectos fundamentais do movimento, a partir da primeira exibição de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Mais do que um filme, o que estava impresso ali eram os debates, as idéias, as críticas, enfim, o *pensamento vivo, ético e estético*, que traduzia o esforço realizado por todos os experimentadores conceituais do Cinema Novo, que naquele momento já somavam um número expressivo tanto de criadores como de técnicos inovadores.

A inquietação provocada pelo filme fez com que *todos quisesses debatê-lo*. Esse é o segundo aspecto. Não se tratava de aclamar ou derrubar o filme, como se tornou prática mesquinha e corriqueira na imprensa brasileira, mas das descobertas que se davam pela conversa, que levava não apenas ao seu entendimento mas à sua apropriação, aquilo que se transformaria em motor para outros tantos filmes que se seguiriam.

O que efetivamente é possível depreender desses saudosos debates é a existência de um *espírito coletivo, de camaradagem, de admiração mútua, de curiosidade e respeito pelas idéias do outro*, e a compreensão da importância do significado da afirmação política do filme de autoria, na medida em que ele traduzia o compromisso com esse coletivo. Se os filmes do Cinema Novo permaneceram no tempo, mais ainda nos impregnaram as suas idéias, das quais somos todos devedores, porque elas nos influenciaram e nos ensinaram que o Brasil existia.

Deus e o Diabo foi debatido pela crítica e pela inteligência brasileira num evento que ocorreu uma semana antes do golpe militar. É preciso reconhecer aqui a tragédia que se anunciava no momento mais fértil da cultura brasileira, desde o movimento modernista de 1922, do qual o filme é também uma retomada, ao eleger Heitor Villa-Lobos uma inspiração narrativa e estética.

Segundo José Sanz, entre *Barravento* e *Deus e o Diabo* existiam trinta filmes já realizados na cabeça de Glauber. Como ninguém conseguiu seguir o processamento mental do diretor, o filme parecia uma explosão diante de todos: “Para mim, é uma fita revolucionária, ideológica e cinematograficamente. É a fita mais desamarrada, mais livre que conheço. É uma fita tão cheia de caminhos, de sugestões, que qualquer um de nós terá de ver em *Deus e o Diabo na terra do sol* um ponto de referência obrigatório”, exclamava Viany. A perplexidade e a aceitação diante da enorme novidade que o filme apresentava eram compartilhadas por todos, pois já havia então a percepção de que aquela era uma obra maior, que ficaria no tempo e na história do cinema.

Ronald Monteiro, crítico e colaborador da Cinemateca, criticava a falta de definição dos personagens, que para ele teriam um caráter genérico, portanto inconsistente. Ao que outra participante do debate, Norma Bahia Pontes, retrucava: “Parece-me que os três personagens-chave estão no filme como representantes de coisas míticas. Não representam indivíduos. São figuras míticas. A importância de cada um dos personagens-chave está mais no contexto geral, no que eles representam, do que nas características individuais de cada um”.

Monteiro ressentia-se exatamente da construção dialética, contraditória, em que o bem e o mal se alternam, sem um julgamento que levasse a uma desalienação consciente. Como percebe Viany, o filme era um apólogo,

um processo alegórico no qual Glauber pretendia destruir violentamente o maniqueísmo simplista que atribuía o bem e o mal a certos aspectos da realidade. “Nesse filme, então, quando pretende mostrar que Deus e o Diabo existem de um lado e de outro, há mesmo uma exigência real de confusão. Quase todos os personagens são ambíguos. Isso é proposital”, revela Viany⁶. Esses aspectos, em sua opinião, atestavam a inteligência do filme, numa fita que saía a galope pelo sertão e não parava mais.

Toda essa complexidade ocorre porque em cada cena, em cada som, em cada palavra, o filme propõe um pensamento que não poderia ser reduzido a justificativas implicadas nas relações sociais, ou em atos messiânicos de opressão, de revolta ou de extermínio. Esse debate demonstra claramente a dificuldade que todos tinham para compreender a obra, porque ela ia muito além do que se poderia esperar de um filme. Glauber explica que a fita era o resultado de um processo coletivo de debates, de reflexões, e destaca a importância da influência de cada um para a sua concretização. Segundo ele, uma conversa com Leon Hirzman teria sido fundamental para a escolha do tratamento: “Foi ele quem me falou que a melhor forma de causar um impacto para a desalienação era deixar os personagens naquele grau de alienação e evoluir com eles até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo e, por esse impacto, criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação dos personagens”⁷.

Aquele momento tão especial sugeria que uma obra de arte genuinamente brasileira poderia ser tomada como um reflexo de todo o pensamento de uma geração e apontava para o esplendor de seu desenvolvimento, já que, apesar de autoral, ela pertencia a um imaginário coletivo e se realizava mais ainda no instante de sua reflexão.

O filme não aponta saídas, não conclui, não julga seus personagens, mas expõe cruamente a sua danação. Todos eles flutuando entre o bem e o mal, tomados pelo transe, por uma consciência em transe, melhor encarnada pelo personagem Antônio das Mortes, sombra do nosso imaginário mítico e barroco. Glauber explica que a resolução dos problemas não pertencia nem ao idealismo, nem à moral, nem à divindade, nem à religião, nem a coisa nenhuma e que o filme não era realista, mas uma crítica. “Não é realista porque eu preferi me incorporar em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. Os personagens não são realistas; realista é a posição do autor em relação ao assunto.”

A grande questão que os participantes do debate tentavam elaborar era em que medida o filme seria capaz de se comunicar ou não com as platéias do cinema brasileiro, educadas pela chanchada e pelos filmes norte-americanos, e se perguntavam se suas características populares, tão evidentes, seriam suficientes para criar a necessária identidade com esse público a ser conquistado pelo movimento do Cinema Novo.

Nesse sentido, o filme era um holocausto cinematográfico, que tinha como missão ser malsucedido entre aqueles para os quais tinha sido realizado. Como perceberia Leon Hirzman, “esse vigor, esse mistério, que abala o espectador, que o faz perder o sono e o faz pensar no filme é a revelação de um mundo a que ninguém se refere”. Mas foi na distância desse momento, trinta anos depois, que Arnaldo Jabor compreendeu a verdadeira natureza do filme: “Passaram muitas ilusões. Mas *Deus e o Diabo* não era uma ilusão. Muitas realidades foram ilusão. Mas aquela ficção, não; aquela ficção era a realidade”⁸.

Afinal, existiu um público para o Cinema Novo?

A evidente influência do Cinema Novo no movimento do *Tropicalismo* brasileiro, no final dos anos 1960, poderia servir para pensarmos a questão colocada acima. Se, de imediato, as platéias de brasileiros não assistiram a *Terra em transe*, puderam, no entanto, ouvir e reproduzir milhares de vezes *Alegria, alegria* e *Tropicália*, de Caetano Veloso, *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, as canções roqueiras dos Mutantes e de Tom Zé, ou conhecer as letras de Capinan e Torquato Neto, entre tantos outros. Nem todos foram assistir ao *Rei da vela*, de José Celso Martinez, que definitivamente ligava o movimento modernista e a figura mal compreendida e pouco reconhecida de Oswald de Andrade aos novos meios de expressão artística e teatral que impulsionavam a cultura brasileira no final dos anos 1960.

O Cinema Novo, porém, não fez carreira apenas no pensamento cultural brasileiro até os nossos dias. A universalidade das imagens construídas de um Terceiro Mundo que poderia existir tanto aqui como em qualquer outro país deste planeta está impressa em parte da filmografia africana de diretores que tiveram acesso aos festivais internacionais em que os filmes brasileiros foram exibidos, nos anos 1960. Suas influências estão presentes

também na filmografia iraniana contemporânea, na filmografia latino-americana de Cuba, Argentina e México. Fora do mundo subdesenvolvido, influenciou importantes cineastas norte-americanos independentes, influenciou cineastas italianos e franceses, entre outros.

Mas isso ainda é pouco, se pensarmos naquilo que é imensurável. Esse cinema nos ensinou um país e uma cultura que desconhecíamos e da qual não pudemos jamais nos livrar. Influenciou a literatura, a televisão brasileira, o teatro, a música e continua influenciando as novas gerações, que parecem não ter tanta dificuldade com seus defeitos narrativos, muito pelo contrário.

Os filmes do Cinema Novo são um inventário de imagens de representações do universo simbólico brasileiro, que já se encontravam esboçadas desde o século XIX, na literatura nacional. Ele ensinou, registrou e mostrou as caras e falas dos tipos brasileiros, na cidade e no campo, em seus melhores e piores documentários. Cada filme de ficção que se embrenhou pelos interiores do Brasil e nos recônditos urbanos revelou uma visão de mundo que coincide com a existência de um país secreto, ao mesmo tempo belo e terrível. Vários personagens míticos, como Corisco, Antônio das Mortes ou Macunaíma, bem como os favelados, burgueses, bandidos, nordestinos, sertanejos ou simplesmente o homem e a mulher brasileiros são demonstrações de uma paixão pelo humano que todos os filmes confessavam.

Enfim, o Cinema Novo é pensamento brasileiro, escrito com belas imagens e sons inventados pelo cinema nacional, e continua aí, disponível para quem quiser e vier.

NOTAS

1. A esse respeito, o capítulo “Economia e técnica”, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, analisa a situação do filme nacional frente ao mercado dominado pelo filme estrangeiro e a falta de leis que incentivassem e protegessem o cinema brasileiro. Cf. ROCHA, 2003. p. 167-176.
2. ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003. p. 45.
3. *Ibidem*, p. 53.
4. *Ibidem*, p. 104.
5. VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. p. 29.
6. *Ibidem*, p. 55.
7. *Ibidem*, p. 82.
8. LABAKI, Amir. *Folha conta 100 anos de cinema*. São Paulo, Imago, 1995. p. 72.

O COGNITIVISMO E O ESPECTADOR CINEMATOGRAFICO: UM BREVE PANORAMA CRÍTICO

FERNANDO MASCARELLO – ECA/USP

Na trajetória da teoria do cinema ao longo dos últimos trinta anos, o espectador constituiu possivelmente o eixo central dos debates. Foram fundamentalmente (ainda que não exclusivamente, por suposto) as discussões em torno à questão da subjetivação ideológica do público pelo cinema clássico (hollywoodiano, dominante, *mainstream* etc.) que ocasionaram os três principais movimentos da teoria contemporânea: (1) a implosão do paradigma modernista-político do pós-maio de 1968 e década de 70 (textualista, baseado em Metz, Althusser, Lacan e Brecht, e pregando a desconstrução do cinema dominante com vistas à libertação/descolonização de suas passivas platéias); e sua sucessão, nos anos 80; (2) pelos trabalhos de inspiração nos estudos culturais (contextualistas, fundados em Gramsci e Bakhtin, e tanto relativizando o aspecto subjetivador quanto afirmando os prazeres com o cinema *mainstream* de um espectador agora considerado “ativo” ou “resistente”); e (3) pelo inimigo de ambos, o chamado cognitivismo (alicerçado na tradição analítica em filosofia e na psicologia cognitiva, combatendo o vínculo compulsório entre o teórico e o político e desarticulando a hierarquia de valor entre o cinema clássico e o cinema moderno ou de arte).

Estes três movimentos, que tão categoricamente deslocaram os horizontes da teoria do cinema desde um paradigma da homogeneidade (Mayne, 1993) ou da incomunicabilidade para outro da heterogeneidade ou da comunicabilidade (na afirmação dos prazeres com o cinema dominante, na vinculação apenas contingente entre o teórico e o político, na mudança de foco do texto para o contexto), virtualmente ainda não foram recepcionados

no Brasil. O estado da arte da bibliografia (em tradução) disponível no país, sobre o tema do espectador, fala por si mesmo: o texto fundamental mais recente traduzido na área é “Visual *pleasure and narrative* cinema”, publicado por Laura Mulvey na revista *Screen* em 1975, no auge, portanto, do modernismo político que se exaure ao final daquela década (aparecido na coletânea *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier, em tradução de João Luiz Vieira). De forma que a desestruturação das teorias da incomunicabilidade, bem como sua substituição pela comunicabilidade do culturalismo e do cognitivismo, são notícias internacionalmente correntes que parecem ter sofrido alguma espécie de censura, difícil de compreender, nos estudos de cinema do Brasil¹. Ou, talvez, nem tão incompreensível: reconhecer a falência do modernismo político de Comolli/Narboni, Baudry, Metz, Mulvey e Heath equivaleria, certamente, a consentir na ultrapassagem da maior parte da produção do Glauber teórico e de seus pares latino-americanos dos anos 60 e 70 (Solanas, Espinosa etc.). Daí a opção cômoda da maioria pelo silêncio omissivo.

O pouco interesse na atualização da teoria do espectador em padrões internacionais obstrui o cumprimento de uma função precípua da Academia: o diálogo com a linha de frente do pensamento contemporâneo (por mais que esta “vanguarda” *teórica* venha colocar em xeque as tão estimadas vanguardas *cinematográficas* dos anos 60). Com vistas a agregar esforços para a minoração do problema (os quais já vimos desenvolvendo em MASCARELLO, 1999, 2001, 2004), apresentamos neste ensaio um breve panorama crítico da produção teórica cognitivista, com foco sobre as suas preocupações em torno ao tema da espetatorialidade (centrais, aliás, no desenvolvimento da corrente). Este é realizado através da descrição e análise de alguns elementos centrais do poderoso ataque lançado pelos cognitivistas à corrente estruturalista/pós-estruturalista, que predomina na área a partir de meados da década de 60 seus autores referem-se a ela, de modo geral, pejorativamente, como “Grande Teoria” [BORDWELL, 1996], “Teoria” [CARROLL, 1996] ou “teoria do cinema de inspiração continental” [ALLEN; SMITH, 1997]).

O cognitivismo está longe de constituir uma corrente homogênea de pensamento. Além da moldura cognitivista, a aproximar a maioria dos teóricos encontra-se, ainda, o apelo em maior ou menor grau à filosofia analítica ou pós-analítica. Isso determina a sua rejeição das formulações de gran-

de escopo teórico e das estratégias argumentativas fundadas sobre a analogia, a metáfora e o jogo de palavras — típicas, todas elas, da Grande Teoria de inspiração continental — e a preferência pela investigação de problemas mais delimitados, pontuais, e por procedimentos investigativos característicos do racionalismo científico, tais como a inferência, a indução, a dedução e a verificabilidade empírica. Um outro aspecto geralmente compartilhado é sua perspectiva sobre a espectralidade, vista pelos cognitivistas fundamentalmente como a convergência entre duas instâncias: o filme ou gênero cinematográfico e os esquemas mentais universalmente encontrados na espécie humana, devidamente contextualizados sob o ponto de vista sócio-histórico.

As etapas mais relevantes do iconoclasta ataque cognitivista à Grande Teoria do cinema foram sucessivamente demarcadas pelas seguintes obras: os livros de Noël Carroll (1988) e David Bordwell (1989), nos quais os autores procedem à crítica, respectivamente, da teoria do dispositivo de Baudry e Metz e da análise textual de inspiração semio-lacano-althusseriana; os ensaios de Bordwell e de Carroll, introdutórios à antologia de sua organização, *Post-theory: reconstructing film studies* (1996), manifestações programáticas da investida cognitivista sobre a Teoria; e o capítulo de introdução de Richard Allen e Murray Smith à antologia por eles dirigida (1997), outra intervenção programática, porém desde uma perspectiva mais inserida na tradição pós-analítica em filosofia.

Os artigos de Bordwell e Carroll na abertura a *Post-theory* são bastante ilustrativos do ataque. Bordwell delinea as duas grandes “vertentes de pensamento” que informam os estudos de cinema norte-americanos a partir de meados da década de 70, a teoria do posicionamento subjetivo (o modernismo político semio-lacano-althusseriano) e o culturalismo, procurando demonstrar, em particular, que as abordagens culturalistas, em lugar de uma ruptura, oferecem continuidade às formulações setentistas. Em seu conjunto, as duas vertentes compõem o que Bordwell define como “Grande Teoria”: a discussão teórica do cinema com base em “esquemas que buscam descrever ou explicar aspectos extremamente amplos da sociedade, da história, da linguagem e da psique” (1996, p. 3). Para Bordwell, a vertente culturalista compõe-se de três principais variantes: o culturalismo da Escola de Frankfurt, o pós-modernismo *a la* Fredric Jameson e, a mais importante, os Estudos Culturais. Em nosso entendimento, a sua aproximação

destas três variantes é um tanto problemática. O que se vê, quando da descrição um pouco mais detalhada deste “culturalismo”, é uma série de características via de regra muito mais próximas e definidoras dos *estudos culturais britânicos* que do pensamento pós-modernista ou, menos ainda, frankfurtiano. Por exemplo, Bordwell relata que

“a vertente culturalista tem procurado distinguir-se da teoria do posicionamento subjetivo enfatizando que o objeto de estudo é não os *textos* (dominantes, oposicionistas etc.), mas, ao invés disso, os *usos* feitos dos textos. Daí que culturalistas de todas as estirpes promovem estudos de recepção, nos quais seguidamente se argumenta que as audiências se apropriam dos filmes tendo em vista seus próprios interesses culturais” (p. 10).

Entender o “culturalismo” de Bordwell como referindo-se fundamentalmente aos *British Cultural Studies* implica, porém, uma severa inconsistência histórico-teórica: como explicar, então, o seu argumento de que a vertente culturalista seria a herdeira da teoria do posicionamento subjetivo, e predominante, portanto, nos estudos de cinema atuais? Ora, é notório que a assimilação, por estes últimos, da moldura teórico-metodológica dos estudos culturais britânicos, tem sido tímida e insuficiente, ocupando os estudos etnográficos de recepção, por exemplo, uma posição absolutamente marginal no campo (STACEY, 1994; MASCARELLO, 2004). É provável, portanto, que Bordwell tenha adotado, no ensaio, o termo “Estudos Culturais” em seu sentido mais largo, para referir-se ao campo culturalista que inclui não apenas os *British Cultural Studies*, mas toda uma gama de preocupações micropolíticas como os estudos feministas, *queer*, raciais e pós-coloniais.

Já Carroll investe com especial furor contra dois de seus recorrentes alvos preferenciais: o politicamente correto e a psicanálise. Com relação ao primeiro, o argumento do autor é extremamente polêmico; sua crítica à obsessão dos praticantes da Teoria em necessariamente articular o político com o teórico constitui um dos pontos fundamentais da contenda que opõe o cognitivismo ao *mainstream* estruturalista/pós-estruturalista nos estudos de cinema. Adotando um viés marcadamente autobiográfico, Carroll afirma que “as narrativas do *establishment* dos estudos de cinema [conside-

ram] que sua Teoria foi erigida nas barricadas como parte dos levantes culturais de final dos anos 60 e princípio dos 70”, os “sobreviventes” do maio de 68 e seus sucessores contemporâneos autopercebendo-se, por isso, como “guardiões da luz” (1996, p. 44). Neste contexto,

“qualquer um que se oponha à Teoria, pela razão que seja, é politicamente suspeito — provavelmente um misógino homofóbico neoconservador da classe dominante. As críticas às duvidosas premissas psicanalíticas da Teoria são denunciadas como reacionárias [...] É como se a psicanálise lacaniana e a luta pelos direitos civis (pelos negros, pelas mulheres, pelos homossexuais) estivessem tão indissociavelmente ligadas logicamente que uma não poderia ser afirmada sem a outra” (p. 45).

O autor sustenta que os cognitivistas “podem prontamente reconhecer que o cinema tem uma dimensão política, são capazes de estudá-la e assim o tem feito. Embora, é claro, por ser cognitivistas, procurem descobrir o papel que os processos *cognitivos* cumprem na disseminação da ideologia” (p. 48-49, grifo do autor). Entretanto, “ao contrário dos proponen-tes da Teoria, tendem a acreditar que há aspectos da recepção cinematográfica que podem ser estudados independentemente de questões envolvendo conseqüências políticas ou ideológicas” (p. 49). Carroll fala em “multidimensionalidade”: “algumas dimensões [dos fenômenos sob investigação] podem convidar à análise ideológica, outras não. A teorização deve adequadamente ajustar-se a isso” (p. 51).

Sua investida contra a psicanálise, enquanto isso, baseia-se na idéia de que o cognitivismo é geralmente mais apropriado a “certas questões sobre o cinema, especialmente a recepção e compreensão filmicas” (p. 62). Fundamentalmente, o autor parte do “fato de que [a psicanálise] é uma teoria cujo objeto é o irracional” (p. 64), ou seja, “seu domínio são os fenômenos que não podem ser corretamente explicados em termos de explicações racionais, cognitivas ou orgânicas. Em outras palavras, “onde quer que exista uma teoria cognitivista plausível, o ônus da prova passa ao teórico psicanalítico.

No verdadeiro diálogo de surdos que caracteriza o enfrentamento,

uma das poucas vozes da corrente estruturalista/pós-estruturalista a se pronunciar sobre o cognitivismo é a de Robert Stam. Em primeiro lugar, Stam exprime uma forte contrariedade à identificação, por Bordwell, dos estudos culturais como sucessores da teorização do posicionamento subjetivo. Para ele, “embora o argumento de Bordwell contenha um fundo de verdade, também ignora a apaixonada polêmica que separou os dois movimentos, principalmente na Inglaterra, onde o grupo dos estudos culturais no Centro de Birmingham denunciou o grupo de *Screen* como elitista e apolítico” (STAM, 2000, p. 227). Stam vai ainda mais longe e desfere um contra-ataque à corrente cognitivista; frente às acusações de Bordwell e Carroll sobre a obsessão com o político-ideológico, enfatiza a despolitização do cognitivismo, em função tanto de seu argumento de que a teoria dos esquemas mentais poderia substituir o conceito de ideologia, quanto de sua descontextualização do processo da recepção cinematográfica. Para ele, a teoria cognitivista descreve o encontro entre “um espectador sem raça, gênero ou classe, que compreende e interpreta, [...] com esquemas abstratos” (p. 241). Ou seja, “reserva pouco espaço para os investimentos, ideologias, narcisismos e desejos socialmente formatados do espectador”.

No tocante à denúncia sobre a despolitização, esta já encontra uma resposta estruturada — ao menos no plano teórico — no argumento de Carroll sobre o político-ideológico analisado mais acima. Com respeito à acusação de descontextualização, uma das defesas cognitivistas mais articuladas é a réplica de Smith a uma resenha crítica de Lynne Pearce (1996). Smith assinala que “as simpatias de Pearce parecem estar com a visão de que é na melhor das hipóteses uma dispersão, e na pior, uma ilusão, proceder à análise [textual] em profundidade, porque o sentido de um texto é na verdade determinado não por suas próprias estruturas, mas pelos contextos em que é recebido e interpretado” (SMITH, 1999, p. 4). Para o autor, desde um ponto de vista como este, “quaisquer diferenças entre, digamos, a psicanálise e a teoria cognitivista, podem ser dispensadas como triviais, já que ambas são, supostamente, abordagens puramente textualistas”. Smith afirma nada ter contra o estudo da “resposta de audiências específicas a textos” como um “objeto legítimo de investigação”. O que ele contesta é “que uma abordagem como esta possa efetivamente substituir o estudo dos próprios textos; que o estudo da recepção possa suplantar, ao invés de complementar, os estudos textuais”. E é por isso, enfim, que o autor conclui:

“O cognitivismo e a teoria da recepção podem ser vistos como respostas alternativas, embora não necessariamente incompatíveis, às explicações psicanalíticas da spectatorialidade” (p. 5).

Um dos aspectos que mais chamam a atenção na disputa é que a acusação de *despolitização*, por parte de Stam, vincula-se estreitamente à de *descontextualização*; isso vem demonstrar, curiosamente, a relevância do horizonte teórico-metodológico contextualizante dos estudos culturalistas de audiência para a reflexão sobre o espectador de cinema (já demonstrada pela sua valorização, por Bordwell, enquanto representantes contemporâneos da Grande Teoria) — em que pese a precariedade de sua efetiva assimilação pelo campo. A réplica cognitivista de Smith, por outro lado, também exhibe alguns curiosos paradoxos. Por um lado, se é verdade que os autores ligados à corrente estruturalista/pós-estruturalista — Stam e Pearce — utilizam-se da moldura contextualista para atacar o cognitivismo, também Smith, em sua réplica às acusações, não apenas se esforça por respeitar os principais pressupostos do contextualismo, como aponta a teoria da recepção e o cognitivismo como respostas alternativas ao paradigma cinepsicanalítico textualista. Ao mesmo tempo, porém, embora o respeito apresentado para com o contextualismo, Smith dirige-lhe uma série de críticas que reproduzem, em grande medida, as denúncias típicas da reação textualista aos estudos culturalistas de audiência.

Especificamente com referência às acusações de despolitização e descontextualização ao cognitivismo, o que nos parece possível sugerir, de fato, é que a corrente não refuta ou desconhece nem o político-ideológico como objeto de investigação, nem o contexto de recepção como categoria metodológica. A prática investigativa cognitivista, porém, termina por centralizar suas preocupações sobre o texto fílmico e privilegiar os temas em que as questões políticas e ideológicas não se fazem presentes — assim desconsiderando as instâncias sócio-históricas mencionadas por Stam. Como chave de compreensão para esta (apenas) aparente contradição, poder-se-ia sustentar que, embora sob o ponto de vista teórico e epistemológico os aspectos contextuais e político-ideológicos certamente sejam reconhecidos pelos cognitivistas, sob o ponto de vista metodológico e temático tendem, o mais das vezes, a ser marginalizados em sua reflexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALLEN, Richard; SMITH, Murray. *Film theory and philosophy*. Oxford, Clarendon Press, 1997.
- BORDWELL, David. "Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory." In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 3-36.
- _____. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- _____. *Narration in the fiction film*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- CARROLL, Noël. *Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory*. New York, Columbia University Press, 1988.
- _____. "Prospects for film theory: a personal assessment." In: BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Eds.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- PEARCE, Lynne. "Review of *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*, by Murray Smith". *Screen*, v. 37, n. 4, p. 415-418, Winter 1996.
- MAYNE, Judith. *Cinema and spectatorship*. London: Routledge, 1993.
- MASCARELLO, Fernando. "A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico." *Novos Olhares – Revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos*. São Paulo, ano 4, n. 8, p. 13-28, 2º semestre de 2001.
- _____. *Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista*. Tese (Doutorado em Estética do Audiovisual) – ECA, USP. São Paulo, 2004.
- _____. *Viva Glauber, viva Hollywood: por uma teoria plural do espectador cinematográfico*. Diss. (Mestrado em Comunicação Social) – FAMECOS, PUCRS. Porto Alegre, 1999.
- SMITH, Murray. "(Dis)engaging Characters: A Response to Lynne Pearce's Review." *Screen*, v. 40, n. 3, p. 358-62, Autumn 1999. Versão ampliada on-line. Disponível em: <<http://www.kent.ac.uk/sdfva/Staff%20Writing/MSS%20Pearce.htm>>. Acesso em: 24.10.2003.

STACEY, Jackie. *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London and New York, Routledge, 1994.

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden, Mass. and London, Blackwell, 2000.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, Papyrus, 2003.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

NOTAS

1. Para um mapeamento crítico, desde o ponto de vista da espectralidade, dos *corpora* teóricos do modernismo político, da *screen-theory* (etapa anglo-americana da teorização modernista-política) e dos trabalhos de inspiração culturalista em teoria do cinema (a que propomos denominar “estudos contextualistas da espectralidade cinematográfica”), ver, respectivamente, Mascarello 1999, 2001 e 2004.

Da letra à imagem em movimento

MANSFIELD PARK E PALÁCIO DAS ILUSÕES: UMA VISÃO CONTEMPORÂNEA DE JANE AUSTEN

GENILDA AZERÊDO – UFPB

De modo geral, a fortuna crítica sobre *Mansfield Park*, romance de Jane Austen publicado em 1814, um ano após a publicação de *Orgulho e Preconceito*, tende a considerá-lo bastante diferente dos outros romances de Austen. Se a comparação for feita, por exemplo, com *Orgulho e Preconceito*, a conclusão mais comum é que se este é um romance leve, recheado de comédia e humor, *Mansfield Park* é um romance pesado, denso, permeado de lições moralistas, principalmente devido à temática religiosa de que se ocupa grande parte da narrativa. Há vários momentos no romance em que os personagens conversam sobre religião, emitindo opiniões que vão desde a consideração da função individual e social da religião a uma total indiferença ao tema.

Se a comparação for feita em termos de caracterização da heroína, as diferenças também parecem ser bastante substanciais: se Elizabeth Bennet (*Orgulho e Preconceito*) é cheia de energia e vigor físico, algo que é ilustrado por suas freqüentes caminhadas e participação em danças, e possui o poder da comunicação, além de vivacidade e senso de humor, Fanny Price é fisicamente fraca, debilitada, acometida quase que freqüentemente por dores de cabeça e indisposições, além de ser bastante calada e reservada; se Emma (*Emma*) é artilosa em suas tramas e irônica em suas observações, Fanny é sempre literal, direta, sincera, solidária; e isso, quando não está em silêncio, apenas observando; se Catherine Morland (*Northanger Abbey*) é *naïve* e limitada em suas experiências de leituras literárias, aplicando tudo que lê nos livros ao mundo real, e sofrendo as conseqüências de suas errôneas conclusões, Fanny (guiada sobretudo pelas sugestões de Edmund) faz

uso da literatura para crescimento intelectual: “Ele [Edmund] sabia que ela era inteligente, que tinha tanto uma apreensão rápida quanto bom senso, e uma inclinação para a leitura que, se adequadamente direcionada, se constituiria numa educação em si mesma”¹. Fanny pode lembrar, em determinados aspectos, alguns traços de Elinor (*Razão e Sensibilidade*) e Anne Elliot (*Persuasão*), principalmente no que diz respeito às suas naturezas introspectivas e estóicas, aparentemente impassíveis ante a dor e o sofrimento. Mas a grande diferença é que, enquanto Fanny *aprende a ser*, Elinor e Anne já se nos apresentam como protagonistas prontas, formadas, vividas. Talvez este, na verdade, seja o grande diferencial de *Mansfield Park*, ao menos no que diz respeito às personagens centrais: Fanny é a mais jovem das heroínas de Austen, tendo apenas nove anos quando a narrativa inicia, algo que faz deste romance uma verdadeira narrativa de formação. O desenrolar da história coincide com o desabrochar de Fanny para a vida, para as relações sociais, para o sentimento amoroso.

Uma das questões cruciais em *Mansfield Park* diz respeito ao contraste entre o verdadeiro e o aparente: o amor e a *performance* do amor; a sinceridade e a aparência de sinceridade; a linguagem eloqüente enquanto expressão da “verdade”, e o silêncio, a contenção, os elementos não-verbais, tais como gestos, olhares e pausas que sabem interpretar o mais profundo real. *Mansfield Park* é um romance que alerta a todos (é, nesse sentido, ele tem uma função didática) sobre a chegada definitiva da modernidade, com seus valores materialistas e comportamento e atitude vulgares — em fala da própria narrativa, “o verdadeiro aforismo de Londres é que tudo deve ser obtido com dinheiro” (p. 59) — e a conseqüente perda de determinados princípios que regem o ser enquanto sujeito individual e social, tais como respeito, prudência, contenção, honestidade, enfim, discernimento para julgar entre o certo e o errado. Porém, a grande questão, principalmente para o leitor desatento ou apressado, é que é exatamente todo o mundo aparente, representado pelos Crawfords e suas vivências da metrópole londrina, que nos atrai de imediato, porque se nos apresenta como reluzente, como cheio de vida, de magnetismo, como excitante, como pulsante de elemento vital. No entanto, aos poucos, como é comum em Jane Austen, percebemos que tudo não passa de aparência, superficialidade, transitoriedade, *performance*.

Seguindo uma linha diferente daquela das críticas negativas que o ro-

mance recebeu, devido ao que se considerou o tom moralista que o permeia, Edward Said desenvolve uma leitura crítica de *Mansfield Park* que resgata uma face de Jane Austen duramente criticada por certa vertente da crítica literária, para quem a autora era considerada alienada dos problemas políticos de uma Grã-Bretanha colonizadora e imperialista. Para muitos desses críticos, Jane Austen privilegiava o doméstico em detrimento do público, e conseqüentemente o universo da casa e da mulher em detrimento do mundo político e masculino. Mas esta observação crítica talvez não constituísse problema algum, caso não se atribuísse julgamento de valor ao recorte supostamente feito pela autora — o problema é que o doméstico e o feminino eram geralmente vistos, pelos críticos, como experiências menores, insignificantes, particulares e estreitas demais.

O texto de Said, intitulado *Jane Austen and Empire* (“Jane Austen e o Império”), se concentra principalmente na geografia do romance: primeiro, uma geografia topográfica, de localização literal, situando os lugares no mapa; depois, uma geografia que podemos denominar política e cultural, porque configurada de modo indissociável dos papéis que determinados personagens possuem na narrativa, como é o caso de Fanny e do senhor Thomas, o tio que a adota como “filha”.

Diferentemente de outros críticos, que fazem a análise do romance considerando a oposição entre Mansfield Park (a propriedade rural e casa dos Bertrams, onde Fanny vem morar no início da história) e Londres (a metrópole, de onde vêm os modernos Crawfords), ou entre a pobreza de Portsmouth (onde Fanny mora com sua família) e o refinamento de Mansfield Park, Edward Said considera a relação entre Mansfield Park e Antigua, nas Índias Ocidentais (Caribe, América Central), onde o senhor Thomas possui uma propriedade (que Said chama ironicamente de “jardim colonial”). Para Said, este é o romance de Austen em que há uma inter-relação bastante estreita entre o mundo doméstico e o poder internacional: “O que assegura a tranqüilidade doméstica e a harmonia atrativa de um lugar [Mansfield Park] é a produtividade e a disciplina regulada do outro [Antigua]”².

É relevante salientar que este sub-enredo (que suscita aspectos ligados à colonização e exploração de escravos) aparece no enredo maior de *Mansfield Park* de forma lacônica, através de *flashes* de informações, sem quase nenhum detalhe. Sabe-se que a propriedade em Antigua atravessa

problemas financeiros, o que exige a ida do senhor Thomas até lá para verificar de perto a sua propriedade. Para Said, deve tratar-se de uma propriedade que vive do cultivo de cana-de-açúcar, mantida com mão-de-obra escrava. E, segundo Said, ainda que determinadas informações não sejam fornecidas, é exatamente esta contenção narrativa que torna ainda mais relevante a relação que o romance sugere entre o enredo desenvolvido em *Mansfield Park* — em que Fanny, aquisição lucrativa para os Bertrams, vive uma vida que se assemelha à de um escravo — e aquele apenas pincelado das plantações de açúcar e da oficial (porque explícita) escravidão na propriedade em Antigua. Said coloca a questão nos seguintes termos:

“Antigua e a viagem do senhor Thomas para lá têm uma função definitiva em *Mansfield Park*; ainda que incidental e mencionada de passagem, é absolutamente crucial para a ação. Como devemos avaliar as poucas referências de Austen a Antigua, e o que fazer com elas para interpretá-las? (p. 89).

Não apenas no que diz respeito a este sub-enredo a narrativa do romance constitui um desafio. Saber ler e saber interpretar, em termos metalingüísticos, são questões significativas em todo romance de Austen. Em *Northanger Abbey*, por exemplo, há toda uma paródia do romance sentimental e gótico e do perigo de se ler e interpretar inadequadamente. Em *Emma*, nos deparamos com vários jogos lingüísticos, charadas e *sketches*, que possibilitam a interpretação de eventos importantes numa determinada perspectiva. Em *Mansfield Park*, a encenação da peça *Lover's Vows* (*Promessas/Votos de Amante*), do alemão Kotzebue, constitui oportunidade para que os personagens do romance encarnem outros personagens (os da peça) e, assim o fazendo, revelem de si atitudes e comportamentos até então apenas insinuados. Em sua análise de *Mansfield Park*, Marilyn Butler afirma que ao encenar a peça, os personagens estão “expressando seus sentimentos reais. A impropriedade [da peça] reside no fato de que eles não estão *representando*, mas utilizando uma forma indireta de materializar desejos que são ilícitos, e que deveriam ser contidos”³. Mas *leitura e interpretação*, em Austen, vão muito além dos textos literais. Suas narrativas sempre oferecem ao leitor a oportunidade de refletir e de se posicionar diante dos dilemas emocionais e morais vividos pelos personagens e das

escolhas que fazem, algo que decorre da marca temática e estilística da autora. Com bem diz Virgínia Woolf:

“Jane Austen é (...) mestra em mostrar uma emoção muito mais profunda do que aparenta à primeira vista, na superfície. Ela nos estimula a preencher o que não está lá. O que ela oferece é, aparentemente, uma bobagem, mas no fundo constitui algo que se expande na mente do leitor, dotando, da mais duradoura forma de vida, cenas que são aparentemente triviais”⁴.

Talvez seja exatamente esse aspecto, o de sempre apresentar os personagens ao leitor vivendo uma questão conflituosa e dilemática, e de exigir de ambos (personagem e leitor) uma compreensão adequada da situação e um posicionamento crítico a respeito desta situação que torna os romances de Austen tão atrativos para o espectador contemporâneo. Do mesmo modo, a adaptação de suas obras (a exemplo de adaptações de modo geral) também pode constituir material atraente para o seu leitor, uma vez que possibilita a análise dos aspectos que foram enfatizados e tornados visíveis na adaptação fílmica, bem como as transformações empreendidas (cortes, adições, substituições) de modo a acomodar sua narrativa às expectativas do leitor-espectador do nosso século.

Tal é o caso, por exemplo, da adaptação do romance *Mansfield Park*, com roteiro e direção da canadense Patrícia Rozema, que recebeu no Brasil o título de *Palácio das Ilusões* (1999) — na verdade, a adaptação mais recente de Austen, depois das seis adaptações realizadas de obras da autora entre 1995 e 1996. Antes, *Mansfield Park* já havia sido adaptado pela BBC, em 1983 (roteiro de Ken Taylor; direção de David Giles) e servido de inspiração para uma adaptação livre que recebeu o título de *Metropolitan* (1990), de Whit Stillman. Em texto escrito sobre Jane Austen e adaptações de suas obras, Carol M. Dole previa que “de todos os romances completos de Austen, *Mansfield Park* parece ser aquele que menos renderia uma adaptação fílmica agradável e divertida”; e sua justificativa para tal hipótese é ancorada no que ela considera o tom sombrio do romance e sua heroína sem charme, sem atrativo⁵. Sua previsão, felizmente, não se concretizou. *Palácio das Ilusões* é uma adaptação não só “agradável e divertida”, mas

bastante intrigante e reveladora de determinados aspectos envolvidos no processo mesmo de adaptação fílmica.

O primeiro aspecto a salientar é que Patrícia Rozema não se utiliza apenas do romance *Mansfield Park*, mas também faz uso de frases de outros romances de Austen, bem como de material autobiográfico, tais como cartas e diários da autora. A cena de abertura do filme enfatiza delicadas texturas, papel, tinta e manuscritos, aludindo não apenas à relação de Fanny com a literatura, mas fazendo vir à tona todo o universo literário de Austen, escritora que escreveu sobretudo sobre a mulher, a importância do afeto verdadeiro e o papel do casamento (principalmente no que concerne à mulher) — e tudo isto imbricado em dilemas morais e sociais. Vozes são justapostas à cena de abertura e, a seguir, nos deparamos com Fanny ainda criança, na cama, contando uma história à irmã mais nova, Susy (no romance, Fanny tem uma relação estreita e íntima com o irmão William; esta mudança faz com que *Palácio das Ilusões* se alinhe com outras adaptações de Austen, a exemplo de *Razão e Sensibilidade* e *Orgulho e Preconceito*, em que duas irmãs possuem relação bastante estreita). A forma como o filme inicia já é sintomática da intenção da diretora e roteirista de transcender os limites do romance, de modo a incorporar aspectos ligados à criatividade e produção literárias. Tal introdução de Fanny enquanto leitora e contadora de histórias constitui uma marca da personagem no filme. Mais que isso: através das sugestões de Edmund, Fanny, já adulta, será não apenas uma leitora ávida (num dos diálogos do filme, Edmund diz a seu pai que “Fanny tem uma mente voraz, tão grande quanto a de qualquer homem”), mas continuará contando histórias, primeiro, histórias reais, vivenciadas por aqueles que estão à sua volta, através das cartas enviadas à irmã, e depois através da produção de textos ficcionais. Um dos textos que ela escreve, intitulado “The History of England – by a partial and ignorant historian”, constitui título de uma narrativa que a própria Jane Austen escreveu em sua *juvenilia*. Isso mostra que o filme de Rozema transforma Fanny de mera personagem-leitora a narradora-escritora, sugerindo não só uma relação clara entre Fanny e a própria Jane Austen, mas dotando-a de um poder que a personagem do romance não possui. Em diversos momentos do filme, Fanny olha diretamente para o espectador e profere observações espirituosas e irônicas, tais como, “o casamento é de fato um negócio estratégico”, ou “enlouqueça o quanto quiser, mas não desmaie”. Esta estra-

tégia de narrativa fílmica utilizada por Rozema — em que Fanny não apenas narra, mas se dirige de modo explícito ao espectador — perpassa quase todo o filme e torna-se mais visível na seqüência final, quando a voz de Fanny, em *off*, narra os acontecimentos finais da história: quem casou com quem, quem se separou, quem sofreu, quem foi feliz. À medida que suas constatações são feitas, as imagens correspondentes são mostradas e congeladas momentaneamente, enquanto a voz-*off* diz: “E tudo poderia ter acontecido de outro modo, mas não foi”. Trata-se, com efeito, de uma estratégia que transcende a narrativa desse filme específico não só por questionar a construção ficcional, mas por comentar, de forma irônica, acerca da arbitrariedade de construções narrativas de um modo geral (inclusive esta do filme), principalmente no que diz respeito ao processo de adaptação. Mais que isso: neste momento específico, o filme de Rozema, ao mesmo tempo em que inova em termos de linguagem fílmica (discurso), ao explicitar a ficcionalização, mostra os limites impostos pelas amarras da fábula.

A transformação radical de Fanny, que de personagem-heroína no romance passa a também narradora-escritora no filme, tem um outro efeito em relação à utilização da ironia, aspecto já considerado por John Caughie em “Small Pleasures: Adaptation and the Past in British Film and Television”. O comentário de Caughie se refere à adaptação de *Orgulho e Preconceito*, mas se aplica também, e de modo ainda mais contundente, a esta adaptação de *Mansfield Park*: ao transferir a ironia da voz narrativa para a própria Fanny, Rozema dota Fanny de um conhecimento social e histórico de sua situação, e da situação de outros personagens, que no romance é partilhado secretamente por narrador e leitor, que detêm um conhecimento narrativo superior ao dos personagens⁶. A mudança de foco torna-se ainda mais incisiva (e irônica!) na adaptação de *Mansfield Park*, devido à natureza reservada e aquiescente (para não dizer submissa) de Fanny. Na verdade, a Fanny de Austen é quase irreconhecível, em determinados momentos, em *Palácio das Ilusões*: esta Fanny é segura, destemida, confiante; esta Fanny do filme se define, ela própria, como “a wild beast” [um animal selvagem/indomado].

Ou seja, a forma como Dole se referiu a Fanny — uma heroína sem charme e sem atrativo — não encontra respaldo algum nessa adaptação de Rozema. Poderíamos inclusive dizer que sua caracterização (guardadas as devidas diferenças) se alinha bem mais com a de Elizabeth Bennet ou Emma, do que com a de Elinor ou Anne Elliot. A verdade é que esta adaptação, de

modo geral, se coaduna com outras adaptações de Austen, sobretudo aquelas da década de noventa, tais como *Razão e Sensibilidade* (Ang Lee/Emma Thompson) e *Orgulho e Preconceito* (Simon Langton/Andrew Davies), de um lado, e, de forma menos explícita, *Emma* (Diamuid Lawrence/Andrew Davies) e *Persuasão* (Roger Mitchell), de outro. Estas são adaptações que procuram ao mesmo tempo preservar o tom irônico e satírico de Austen, bem como aproveitar as tramas românticas e amorosas, de modo a atrair a atenção do espectador contemporâneo que não conhece a autora. Nessa tentativa de conciliação, algumas marcas e alguns exageros são perceptíveis: por exemplo, cenas de sensualidade, em que personagens tomam banho, ou trocam de roupa, e até mesmo cenas de sexo (como acontece em *Palácio das Ilusões*), tentam informar, de modo explícito, o espectador sobre ímpetos e desejos sexuais — recursos completamente deslocados do contexto pré-vitoriano de Austen. Tudo isso mostra o grau de interferência do olhar contemporâneo nessas narrativas e as manobras de *adaptação* efetuadas de modo que o filme possa atrair o leitor de Austen e produzir um espectador para Austen. Segundo Troost and Greenfield, algumas das preocupações centrais nos enredos de Austen — sexo, relações amorosas e dinheiro — são também questões centrais em nossa era; assim sendo, dizem as autoras, tais adaptações são talvez mais sintomáticas “do nosso próprio momento, do que das narrativas de Austen”. A conclusão destas críticas é que, “ao assistir a estas adaptações, assistimos a nós mesmos”⁷.

Não é à toa que a questão da opressão e escravidão — ainda remanescente não só em países pobres e regiões miseráveis, mas decorrente, de modo geral, de princípios econômicos que incentivam lucros em contextos cada vez mais globalizados — ganha visibilidade no filme de Rozema logo no início da narrativa. Em sua ida a Mansfield Park, Fanny, ainda menina, ouve gritos vindos de uma embarcação que transporta escravos. Tempos depois, na narrativa, Fanny, já adulta, tenta argumentar com seu tio (interpretado no filme pelo dramaturgo Harold Pinter) sobre a necessidade do fim da escravidão — escravidão cuja história de violência e dor é representada em *sketches*, desenhos-registros produzidos por seu primo, Tom. E, a propósito da festa que é organizada pela família Bertram, para apresentar Fanny aos possíveis interessados (leia-se, Henry Crawford) como candidata a esposa, Fanny dispara, “não me venderão como a um escravo”.

A encenação da peça *Lover's Vows* é responsável por mostrar (de modo

mais explícito) traços relevantes da personalidade de determinados personagens: o interesse de Mary em Edmund (um interesse que tanto Fanny quanto o leitor sabem ser meramente material e financeiro, e não baseado em sentimento); a inconstância e volubilidade de Henry (que diz amar Fanny, mas se aproveita de Maria); a relação homossexual amorosa entre Tom e Yates. É como se a encenação da peça oferecesse a essas personagens uma oportunidade de ser o que elas já são, só que sem censura, sem freios, sem os limites que a vida real lhes impõe. Fanny Price, no romance e no filme, é a personagem que se mantém fiel ao seu afeto por Edmund (mesmo sem esperança de materializá-lo) e aos princípios que ela reconhece como corretos. Fanny não toma parte na encenação da peça talvez porque não soubesse ser outra, ou talvez porque não soubesse ser ela mesma, sem restrição (como acontece com os outros personagens). Como sempre, em Austen, é o equilíbrio entre razão e sensibilidade que deve prevalecer. O filme de Rozema parece estar atento a esse equilíbrio e, até certo ponto, consegue, de modo inovador, reconstruí-lo em termos fílmicos.

NOTAS

1. AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Harmondsworth, Penguin, 1994. pp. 20-21. Notas subsequentes serão dadas no corpo do texto.
2. SAID, Edward. "Jane Austen and Empire." In: *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994. p. 87. Notas subsequentes serão dadas no corpo do texto.
3. BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford, Clarendon Press, 1999. p. 232.
4. WOOLF, Virginia. "Jane Austen." In: *Women and Writing*. London, The Women's Press, 1998. p. 114.
5. DOLE, Carol M. "Austen, Class and the American Market." In: TROOST, Linda & GREENFIELD, Sayre (eds.). *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998. p. 64.
6. CAUGHIE, John. "Small Pleasures: Adaptation and the Past in British Film and Television." In: CORSEUIL, Anelise (ed.). *Ilha do Desterro: Film, Literature and History*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1997. p. 45.
7. TROOST, Linda & GREENFIELD, Sayre. "Introduction: Watching Ourselves Watching." In: TROOST, Linda & GREENFIELD, Sayre. (eds.). *Jane Austen in Hollywood*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1998. p. 11.

AS FIGURAS MASCULINA E FEMININA NA CONSTRUÇÃO DO DESPREZO EM GODARD

JOSÉ LUIZ AIDAR PRADO – PUC-SP
MOIRA TOLEDO D. G. CIRELLO – PUC-SP

Este trabalho examina a personagem feminina Camille como um centro de força em *O desprezo*, de Godard. Esse movimento é pensado dentro do objetivo maior de analisar a construção da paixão *desprezo* no filme, sob os aspectos diegéticos e enunciativos. A partir do encontro do roteirista Paul Javal (Michel Piccoli) com o produtor norte-americano Jerry Prokosch (Jack Pallance), que filma na Itália a *Odisséia*, a esposa Camille Javal (Brigitte Bardot) começa a afastar-se do marido e acaba finalmente por desprezá-lo, afirmando que ele não é um homem. Embora *O desprezo* não seja por muitos considerado entre os melhores filmes de Godard, apresenta interesse, entre outros aspectos, na força da personagem feminina como um centro de deslocamento e de afastamento de um certo modo de relação da potência masculina com o mundo do dinheiro e do poder (afinal, que significa ser um homem?), modo este figurativizado, em desdobramento, na construção da epopéia cinematográfica hollywoodiana. O filme privilegia o ponto de vista de Camille, a partir da erupção do desprezo em estado bruto, na imagerie de BB (olhares e gestos), em contraposição à falastrice explicativa do Javal literário.

Le mépris é um filme de 1963 de Jean-Luc Godard, baseado em um livro de Alberto Moravia, de 1954. Os principais atores são: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Giorgia Moll, Fritz Lang e o próprio Godard. Sigamos algumas pontuações de Michel Marie para situar o contexto do filme. O início dos anos 1960 constituem a crise dos grandes estúdios de Hollywood. Como diz Michel Marie (idem:12):

“Os cineastas da geração dos anos 50, que o crítico Godard venerava particularmente, perdem toda a originalidade criadora nas epopéias cosmopolitas que não podem controlar: é o caso de Anthony Mann com *O Cid* (1960) e *A queda do império romano* (1964); de Nicholas Ray com *O rei dos reis* (1961) e *Os 55 dias de Pequim* (1963) e mais ainda de Joseph L. Mankiewicz em luta com Walter Wanger e Darryl F. Zanuck (e diante dos caprichos da estrela Elizabeth Taylor) para dirigir a filmagem de *Cleópatra* (1963), filme de orçamento colossal que leva a Fox à falência. Os veteranos de Hollywood, aqueles que começaram sua carreira com Griffith e Chaplin e aos quais o cineasta de *Le mépris* presta homenagem em seu filme por meio de cartazes afixados em Cinecittà, estão no crepúsculo de sua carreira. Os guias espirituais de Godard, Roberto Rossellini e Jean Renoir, desviam-se da indústria do cinema-espetáculo para a escritura televisual”.

O filme de Godard coloca em questão a filmagem de uma epopéia. Como construir em 1963 um filme a partir da *Odisséia* de Homero? Cada personagem fala sua língua e é preciso a figura de uma tradutora — Francesca (Giorgia Moll) que tenta tornar inteligíveis ao outro a posição de cada interlocutor e suas pretensões de validade: ela põe em contato as visões do produtor norte-americano Prokosch, do diretor alemão Fritz Lang, do roteirista francês Paul Javal, além dos italianos da filmagem da *Odisséia*. Essa dificuldade de entendimento não existe no livro de Moravia, introduzindo no filme o tema da difícil comunicação, e porque não dizer da incomunicabilidade entre essas figuras: o produtor que tem o capital para o filme-espetáculo quer o sucesso de público, o diretor que tem uma concepção alternativa de cinema e da *Odisséia* e o roteirista, que encarna o intelectual em crise e quer escrever para teatro, tem de fazer roteiros para sobreviver e pagar a casa escolhida por sua linda mulher Camille, uma ex-datilógrafa de 28 anos.

O filme pode ser dividido em três partes: a primeira, em Roma, incluindo a cena inicial de Paul e Camille na cama, as discussões em Cinecittà e a ida à vila romana; a segunda é a longa seqüência dentro do apartamento de Camille e Paul, terminando no cinema Silver Cine, e a terceira desenvolve-se em Capri.

1. Dividiremos, para fins didáticos, a primeira parte em dois momentos.

1.1. O primeiro mostra *Paul e Camille antes do desprezo*. Nessa primeira parte o amor entre Paul e Camille é apresentado como total e o olhar de Paul percorre cada parte do corpo de Camille, passando pelo espelho, enquanto ele vai respondendo às perguntas de Camille. É um estado inicial de equilíbrio entre as posições masculina e feminina do discurso. Entretanto, não se trata de uma simetria em que os dois sujeitos do percurso amoroso dizem juras um ao outro. Instaure-se um jogo em que é Camille quem faz as perguntas e Paul responde: “Você gosta de meu tornozelo? Sim”. Não é ele quem começa a declarar seu amor. De qualquer forma, essa “declaração” percorre, ponto por ponto, o corpo nu de Camille em três tempos: o vermelho, o amarelo, o azul. Esses filtros introduzem, para Godard, a transfiguração do real. Segundo o próprio Godard, os filtros coloridos buscam tornar a cena “outra coisa, para que ela tivesse um aspecto mais irreal, mais profundo, mais grave que simplesmente Brigitte Bardot sobre um leito”. (Godard in Marie, idem:20). Isso confere com a epígrafe sobre de Bazin no começo do filme: “O cinema substitui ao nosso olhar um mundo que se harmoniza com nossos desejos. *Le mépris* é a história desse mundo”.

1.2. Ainda na primeira parte, temos o tema da *morte do cinema clássico*. Nessa parte são apresentados os personagens, havendo a discussão sobre o mundo do cinema e o problema da adaptação da *Odisseia*. Do ponto de vista do percurso do desprezo é construída nessa parte a posição de sujeito de Paul frente às demais personagens: ele parece, ao contrário do romance de Moravia, estar mais submisso ao produtor. Na cena em que ele deixa a mulher ir no carro com Prokosch, ele a coloca num percurso em que Camille é oferecida ao produtor: a) porque Paul não se sente à vontade para dizer “não” a Prokosch; b) como quem exhibe um troféu e afirma: “você é poderoso, mas a bela mulher é minha”; c) como quem está certo da fidelidade da mulher e pode exibi-la sem perdê-la; d) como contrapartida esperada de Camille, num contrato nunca estabelecido com precisão, mas mergulhado num circuito pulsional mortal: ela faz o papel da “gostosa” do roteirista e ele trabalha naquilo em que não gosta para dar a ela o apartamento. Essas hipóteses podem ser combinadas. Camille resiste em ser colocada nessa posição, mas acaba aceitando e vai com Prokosch no carro. Isso

se repetirá no barco em Capri. Assim começa o percurso passional do desprezo. De início, essa paixão não é ainda o desprezo, mas o sentimento de ter sido abandonada. Ele parece reconhecer na atitude de Paul uma certa indiferença que a surpreende.

2. Segunda parte — *A degradação do casal*. Aí concentra-se a crise conjugal.

3. Terceira parte — *O destino trágico, sob o olhar dos deuses* (expressão de Marie). Nessa parte mudam os pares em Capri: Paul discute com Lang, Camille fica com Prokosh.

Godard suprime os trajetos das personagens entre os lugares, substituindo-os por rápidas imagens dos deuses, e faz ler *O desprezo* como uma *Odisséia* moderna, que o cinema hollywoodiano transforma em espetáculos colossais como nos filmes de Camerini e Coppola, ambos sobre a *Odisséia*. Para Marie, Godard “inscreve o destino das personagens sob a ameaça trágica, pronta a intervir a qualquer instante” (*idem*: 43). Não diríamos tanto. É como se o passado clássico observasse a modernidade nas figuras do *filme dentro do filme*. Em oposição a essas transições sincopadas, a estrutura interna “privilegia os longos planos sequenciais” (*idem*: 43).

As montagens curtas são exceções, diz Marie, mas cumprem um papel fundamental na construção do desprezo. Duas dessas montagens intervêm na seqüência 5, quando Paul chega, seguido de Francesca, no jardim da vila romana de Prokosch: “Elas são ambas estruturadas sobre dois breves momentos sem palavras e seguem ambas um plano que enquadra Camille com insistência. Essas séries de imagens correspondem bem ao ponto de vista da personagem nesse instante preciso do filme” (*idem*: 46). Sigamos Marie:

“Camille não fala, apenas se exprime por imagens, por percepções visuais tão precisas quanto rápidas. A *mise-en-scène* está inteiramente a serviço de seu olhar: ‘O tema de *Le mépris* não é o do roteirista que sofre do desprezo vindo de sua mulher, ele é igualmente e sobretudo aquele da mulher que despreza’ (Godard, Roteiro de *Le mépris*) (*idem*: 46). A terceira montagem curta intervêm no centro da seqüência do apartamento (8), em dez planos breves (110 a 119). A seqüência do apartamento é constituída por 32 planos, alternando tensão e

calmaria. A montagem curta intervém no momento em que Paul acaba de perguntar a Camille porque ela não quer fazer amor” (*idem*: 47).

Nesse momento ela tira parte do roupão e diz: “Muito bem, mas rápido”. Aí intervém a voz de Paul em *offe* depois a de Camille, alternadamente. Essa alternância das vozes é acompanhada de uma alternância de imagens do corpo nu e belo de Camille sobre tapetes. Outras alternâncias ocorrem ainda no filme, mas não as abordaremos. A personagem Camille, como disse o próprio Godard, não mostra no filme em que pensa e nos surpreendemos “quando ela abandona uma espécie de torpor passivo e age”, de modo imprevisível e inexplicável. “De fato, Camille não age senão três ou quatro vezes no filme.” Tais situações ocorrem quando: 1. Ela decide dormir na sala. 2. Quando ele a sacode pelos braços, logo depois da seqüência de alternância Paul-Camille, com o abajur ao fundo, ela se debate e vai *embora*, desce as escadas dizendo que o despreza e pega o táxi sem esperá-lo; mais tarde ela decide deixar Capri. 3. Ela se deixa beijar por Prokosch e corresponde. Isso provoca

“os três ou quatro saltos do filme, ao mesmo tempo em que constitui seu principal elemento motor. Contrariamente a seu marido, que age após uma série de raciocínios complicados, Camille age não psicologicamente, se assim podemos dizer, mas por instinto, uma espécie de instinto vital, como uma planta que tem necessidade de água para continuar a viver. O drama entre ela e Paul, seu marido, vem de que ela existe em um plano puramente vegetal, enquanto ele vive sobre um plano animal” (*Godard in Marie 66*).

Recusando a metáfora de Godard, mas tentando compreendê-lo, diríamos que Camille mantém uma relação sensível com o vivido, diversa da de Paul, aquela figurativizada na cena inicial: ela é direta, faz as perguntas e quer ser amada completamente, em cada parte de seu corpo. Ele diz amá-la totalmente, ternamente, mas é leviano com Francesca, abandona a mulher no carro com Prokosch para manter um contrato não transparente (eu me sacrifico escrevendo roteiros para comprar o apartamento, você é meu tro-

féu, pois, apesar de ser uma mera datilógrafa, é linda), culpando-a pela sua não realização profissional etc. Não diríamos que o dele é um “plano animal” e o dela é “vegetal”. O “vegetal” de Godard parece referir-se a uma relação amorosa mais direta, menos psicológica, negando inclusive as apropriações psicanalíticas da *Odisséia*. Diríamos que ela não é uma histérica, mas ele é um obsessivo: aí está um dos aspectos fortes do filme. O desprezo de Camille não se origina de mágoas antigas da mulher ou de seus caprichos não atendidos, mas se constrói por assim dizer a cada passo, a partir de ações pontuais de Paul, que a vão decepcionando. Primeiro: quando este a “oferece” a Prokosh, não se incomodando com sua ida no carro do produtor, em Cinecittà. Depois quando se atrasa, chegando quase que ao mesmo tempo que Francesca Vanini. Na seqüência do apartamento, o desinteresse pela peruca aliado a uma insistência em perguntar se ela iria a Capri e a uma violência física explicitada em três momentos (o tapa, depois dela dizer que ele é um asno, quando ele arranca a carteirinha do partido comunista de sua mão e quando, pouco antes de Camille dizer que o despreza, ele grita com ela e a sacode pelos ombros). Além disso, após o tapa, ele ainda fala de seu arrependimento por ter se casado com “uma datilógrafa de 28 anos”. Em que momentos ocorre a percepção imediata de Camille? Na série de *flashes* da montagem curta, de que já falamos. Aqui a escolha de BB foi fundamental: ela traz consigo, por assim dizer, sua aura mítica no cinema, e Godard age por reversão: ele parte da aura de estrela para construir uma Camille não psicológica, uma personagem baseada na presença em cena, caracterizando uma presentidade da ação, um jogo enigmático. Assim, Godard constrói a opacidade do personagem de Camille,

“que não se afirma senão sobre sensações imediatas e brutais. Assim, no momento mesmo da emergência do desprezo, em que bruscamente vemos aparecer em seu olhar a ruptura que se instaura na nova percepção que ela tem de Paul; ou sua indiferença quando Paul sustenta as teses de Prokosch na sala de cinema e mais tarde sua ironia ainda mais marcada quando esse se opõe a Prokosch na vila de Capri” (*idem*: 68).

Mas será que essa “emergência” do desprezo é imediata, como nos diz Marie? Pensamos que não. Recordemos novamente as cenas em que Camille

tem os *flashes* na vila romana. É pelo olhar e pela postura corporal que percebemos as mudanças de Camille, ou seja, é pelo *sensível* que ela constrói sua nova percepção negativa de Paul e não pelo inteligível. Mas é pelo inteligível que Paul tenta apropriar-se dessa mudança da mulher. É diretamente no corpo de Camille/BB que se inscreve essa nova percepção. Para que isso produza o efeito pretendido por Godard, a personagem jamais poderia ter um perfil psicológico, ou seja, uma personagem carente de psicanálise. Daí a dimensão quase mítica de uma *Penélope* moderna.

Camille é a mulher não-intelectualizada, com forte dimensão sensível. Essa afirmação deveria guiar nosso olhar de volta à cena inicial do filme, em que havíamos dito que a personagem Camille é que performativamente construía o contrato amoroso com suas questões. Mais que isso, ela dizia a Paul: preste a atenção em meu corpo, ame-o, porque eu sou meu corpo que percebe. Ela é por assim dizer não-cartesiana, enquanto Paul ainda permanece dividido pelos dramas mentais de um obsessivo: devo escrever para o teatro ou fazer roteiros para sustentar a minha mulher? Seu corpo, rigorosamente dentro dessa perspectiva, aparece quase sempre coberto, seus trajes quase não mudam, exceto no apartamento, quando ele se veste de grego... “Contrariamente a Paul, homem de cultura, mas de uma cultura que entrava sua relação com o real, pois ele não vive senão através de citações e referências, Camille pertence à ordem da natureza. Nesse sentido ela faz parte do universo de Homero, do mesmo modo que Lang” (*idem*: 71). Diz Marie: “Camille encarna a ordem da natureza não profanada pela cultura” (*idem*: 71). Tentemos re-enunciar o dito de Marie de outro modo, recusando na formulação a separação natureza-cultura, mas mantendo o sentido dessa encarnação: *Camille encarna uma perda, no mundo moderno, de uma relação de presença em relação ao mundo*. Ela quer ter o apartamento, mas não pensa ser necessário agir para tê-lo; e, ao longo da construção do seu desprezo, não pensa em ficar com Paul só para isso. A contabilidade que propõe Paul é externa ao universo de Camille e eles jamais conseguirão estabelecer um equilíbrio contábil proposto pelo contrato de Paul. O gozo feminino é outro. Paul parece não poder amá-la desse modo “total” pedido por Camille desde a primeira cena. Seu modo negociado é recusado completamente por Camille. De fato, Paul não a ama totalmente e ternamente. Não existe nada nela que não esteja inscrito em sua expressão, e a desconfiança do marido representa um rompimento em rela-

ção ao amor total explicitado na primeira cena. O amor de Paul é condicional: ele quer ficar com ela, mas acredita que só trabalha nos roteiros comerciais para satisfazer ao desejo de Camille de comprar o apartamento. Ela precisaria oferecer algo em troca desse sacrifício — mas jamais o fará. Ou, para radicalizar nossa leitura, ela se oferecerá ao destino, morrendo, mas recusando o contrato de Paul.

É preciso ressaltar que mesmo após os dois primeiros episódios, de Cinecittà e da casa de Prokosh, Camille ainda não está, por assim dizer, *fisicamente* (sensivelmente) rompida com Paul. Ela ainda mantém por instantes um olhar apaixonado, em especial quando se esconde atrás da porta para colocar a peruca negra; essa expectativa é frustrada pelo desinteresse de Paul e potencializada pela insistência do homem na ida dela a Capri. Por que ele insiste tanto com ela? Ele a obriga a assumir um contrato que ela não aceita: diga se devo fazer isso (escrever o roteiro por dinheiro) por você. Diga se devo me sacrificar por você. Estiquemos o raciocínio: ele precisa do pedido da mulher para se sacrificar. O desprezo de Camille dá uma resposta negativa a esse contrato e a radicalidade dessa ruptura é tal que destrói a imagem do parceiro amoroso.

O percurso do desprezo poderia assim ser sintetizado, após a cena inicial na cama, relativa ao amor “total”:

- a) Paul deixa Camille ir com Prokosch;
- b) Na vila de Prokosch, o olhar de Camille é de desconfiança com a demora de Paul;
- c) No apartamento, o olhar e a postura corporal de Camille oscilam. É este o espaço amoroso em que os dois circulam todo o tempo, escarafunchando todos os ambientes de visibilidade. Ocorre um deslocamento incessante dos corpos. Algo se perde na medida em que os corpos circulam, se agriem e as falas se tornam ásperas. O apartamento aparece na fala como aquilo que os afasta (para comprá-lo, Paul perdeu a si mesmo). O afastamento se dá *no* apartamento e *pelo* apartamento.
- d) Em Capri o desprezo, já enunciado no final da cena do apartamento, se consoma, se costura passo a passo, com estações de indiferença, ironia, repulsa, desdém, raiva, rancor, aversão e hostilidade. Paul cada vez mais coloca Camille numa postura de resposta ao contrato contabilizador, criando uma situação de impossibilidade de retorno ao amor “total” do começo do filme.

O desprezo é o resultado da composição de todos esses outros sentimentos de distanciamento que o empuxo insistente ao contrato contabilizador provoca; nesse ponto de culminação o amor total se interverte em desprezo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática, 1990.

_____. "Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos." *In: Cruzeiro Semiótico*, 11-12. Lisboa, Associação Portuguesa de Semiótica, 1989.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto, 1997.

_____. e PLATÃO F. *Lições de texto*. São Paulo, Ática, 1999.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, Papirus, 2003.

MARIE, M. *Le mépris*. Paris, Nathan, 1990.

MORAVIA, A. *O desprezo*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1984.

MOURÃO, M. D. e LEONE, E. *Cinema e montagem*. São Paulo, Ática, 1993.

VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, Papirus, 1994.

ORGANIZADORES:

Mariarosaria Fabris

Afrânio Mendes Catani

Wilton Garcia

Antonio Albino Canelas Rubim

Júlio César Lobo

SOCINE

Panorama
do saber

FAPESP

