

# Cultura ~~Cri-ti-ca~~

revista culturală de aproape-sp. n° 4  
- 2<sup>o</sup> semestrul de 2008

ISSN 1981-0911

# Cinema



## Editorial

### Pela emancipação da Sétima Arte

Chegamos ao quarto número da revista *Cultura Crítica*. Lembramos que a revista, em outros números, já tratou da poesia, da música e do teatro. Agora, enfrentamos a arte da indústria – o cinema. Portanto, produto do capitalismo, mais precisamente do fim do século XIX e início do século XX.

Os colaboradores desta edição têm um desafio maior, pois escrevem sobre uma manifestação cultural relativamente recente. Não que não se tenha estudado amplamente o fenômeno. Não faltam publicações especializadas, principalmente na França, Estados Unidos e Inglaterra.

No artigo "Chaplin Club e a crítica de cinema", de Constança Hertz, vemos que, entre 1928 e 1931, se publicou, no Brasil, um jornal voltado a discutir o cinema. A autora se refere também à revista *Cinearte*, de 1926, cujos diretores eram cineastas.

A presença do cinema entre nós influenciou enormemente a literatura. É o que provam os escritores mais avançados do Modernismo.

Serviu para expandir a cultura visual para o interior dos estados, com abertura de salas de projeção em cada cidadezinha, principalmente nos estados mais desenvolvidos economicamente, como São Paulo, Rio de Janeiro etc. Vimos diminuir esse fenômeno com o advento da televisão.

Por ser uma criação da indústria e por expressar o desenvolvimento do capitalismo, o cinema, desde cedo, foi motivo de críticas e divergências ideológicas. A constituição da linguagem cinematográfica não esteve isenta de conflito.

É de comum acordo, entre os historiadores, que o norte-americano Griffith deu o grande salto na estruturação básica da linguagem do cinema, superando a teatralização inicial. O cinema, dali em diante, ganhou vida própria, com possibilidade de criação artística e elaboração do pensamento por imagens.

Coincidentemente, a gigantesca indústria cinematográfica se implantou nos Estados Unidos, avançando em largos passos entre as duas guerras mundiais. Por força das corporações, o cinema passou a ser sinônimo de Hollywood. Implicou a fusão do capital financeiro com a indústria de artes e diversões. O cinema como veículo ideológico ganhou uma dimensão extraordinária.

Evidentemente, o percurso da cinematografia não se ateve aos Estados Unidos. A França foi igualmente precursora. Méliès está na raiz da nova linguagem. Despertou o interesse do jovem russo Eisenstein.

Na Rússia, o cinema coincidiu com a Revolução Proletária. Veio a imprimir uma marca de originalidade. Apesar de a indústria cinematográfica ter alcançado, neste país, um desenvolvimento considerável, para cineastas como Vertov e Eisenstein a técnica e a arte cinematográficas não se prenderam ao processo comercial. Expressaram as transformações sociais.

Esses dois cineastas distintos e divergentes marcaram uma tendência revolucionária neste âmbito. Com Vertov, o cinema ganhou como reportagem. O cine-verdade e o cine-olho obrigaram ao cineasta dar tratamento específico à linguagem do movimento. Mas foi Eisenstein que impulsionou a sintaxe da linguagem cinematográfica. Estabeleceu novas relações entre os planos e permitiu a expressão particular dessa forma artística.

Eisenstein, em contraposição à concepção vertoviana de cine-verdade, fixou um ponto de vista crítico e militante do cinema, sem descaracterizar a natureza cinematográfica dessa nova linguagem. Vertov manifesta essa visão no texto *Sobre a questão de uma aproximação materialista da forma*. "Não nos é necessário um cine-olho, mas um cine-punho. O cinema soviético deve rachar cabeças! E não é pelo olhar reunido de milhões de olhos que nós lutaremos contra o mundo burguês – plantar-nos-ão logo a seguir milhões de lâmpões sob esses milhões de olhos! Rachar cabeças com um cine-punho, nelas penetrar até à vitória final, e agora, diante da ameaça de contaminação da revolução pelo espírito cotidiano e pequeno-burguês, rachar, mais que nunca! Viva o cinema-punho!" Essa forma de manifesto testemunha a luta apaixonada que se deu em torno de um cinema vinculado às transformações.

Mas a ascensão de Stalin sufocou o processo de construção do cinema independente. O realismo socialista impôs o dirigismo. Eisenstein foi golpeado não por uma nova etapa de avanço do cinema, mas pelo poder do Estado operário burocratizado. Observamos que o bloqueio a essa tendência favoreceu a dependência do cinema à indústria cinematográfica.

Hoje, o controle das corporações, completamente submeridas ao capital financeiro, exige a luta pela emancipação dessa grande arte. Há que transformá-la em propriedade coletiva. O que se passou na Rússia de 1917, momento de um cinema vivo, terá de ser retomado, sob novas bases.

Esperamos que esse número da Revista *Cultura Crítica* ajude a reflexão sobre o cinema.

*Erson Martins de Oliveira*

A revista Cultura Crítica é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2 mil exemplares.

#### **DIRETORIA DA APROPUC**

**presidente:** Priscilla Cornalbas  
**vice-presidente:** Sandra Gagliardi Sanchez  
**1<sup>o</sup> secretário:** Erson Martins de Oliveira  
**2<sup>o</sup> secretária:** Maria Beatriz Costa Abramides  
**1<sup>o</sup> tesoureira:** Victória Claire Weischtordt  
**2<sup>a</sup> tesoureiro:** Carlos Alberto Shimote Martins  
**Suplentes:** Hamilton Octavio de Souza e Ivan Rodrigues Martin

#### **EDITOR GERAL**

Erson Martins de Oliveira

#### **CONSELHO EDITORIAL**

Carlos Alberto Shimote  
Erson Martins de Oliveira  
Victória Claire Weischtordt

#### **EQUIPE DA REVISTA**

##### **EDITOR**

Ricardo Melani (MTPS 26.740)

##### **PREPARAÇÃO**

Gabriel Kolyniak

##### **PROJETO GRÁFICO, ILUSTRAÇÕES E CAPA**

Ricardo Melani

##### **FOTOS**

Divulgação

APROPUC-SP - Rua Bartira, 407 - CEP 05009-000 - Perdizes

Fones: 3872-2685, 3865-4914, 3670-8209 [apropuc@uol.com.br](mailto:apropuc@uol.com.br) • [www.apropucsp.org.br](http://www.apropucsp.org.br)

# Sumário

## Depoimento

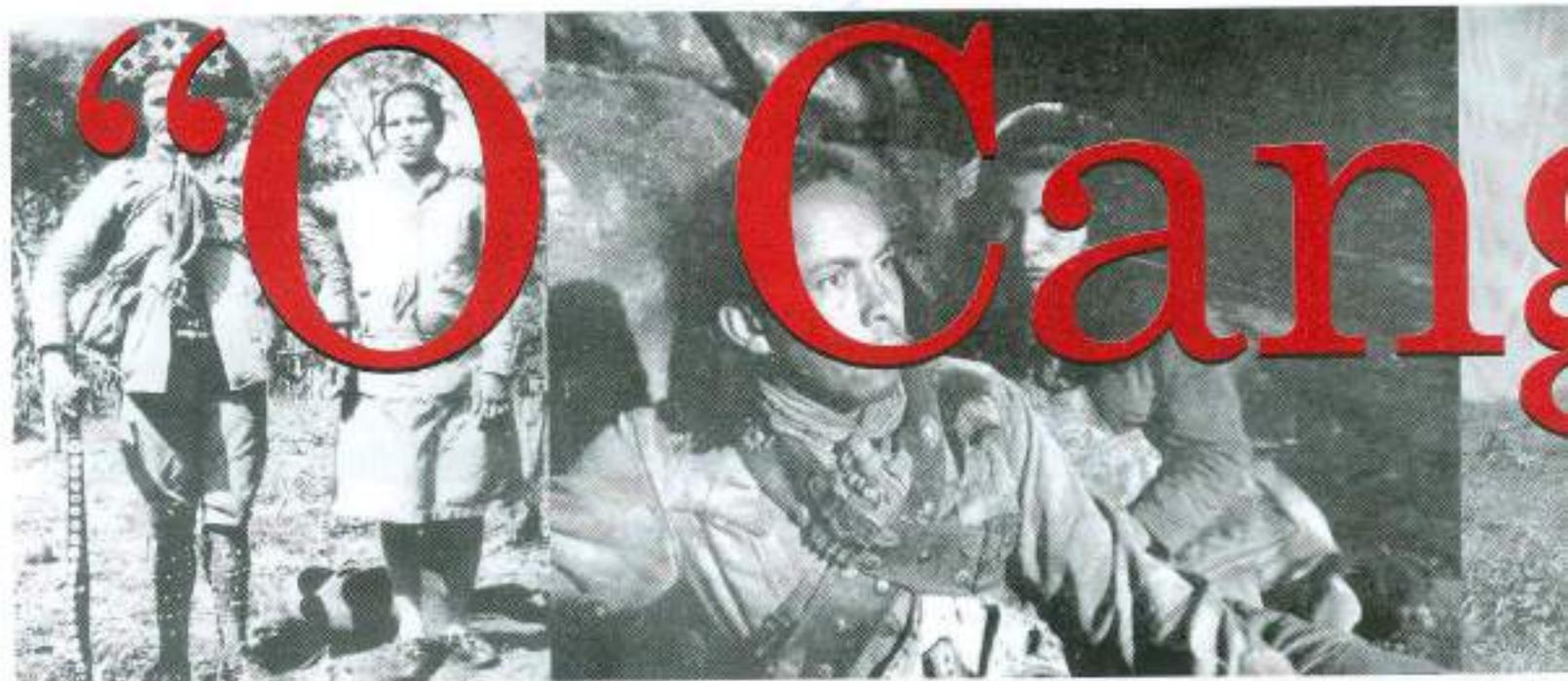
- ▷ "O Cangaceiro", 50 anos ..... 4  
*Galileu Garcia*

## Ensaio sobre cinema

- ▷ Indagações em torno de Eduardo Coutinho  
e seu diálogo com a tradição moderna ..... 6  
*Ismail Xavier*
- ▷ Chaplin Club e crítica de cinema no Brasil ..... 15  
*Constança Hertz*
- ▷ O neo-realismo no Brasil:  
uma breve análise do filme *Iracema - Uma Transa Amazônica* ..... 20  
*Jorge Rogério Pequin*
- ▷ Cinema e confrontos sociais ..... 24  
*Mauro Luiz Peron*
- ▷ Cinema, educação e cidadania ..... 31  
*Edgard de Assis Carvalho*
- ▷ A narrativa cômica no cinema ..... 37  
*Edmilson Felipe*
- ▷ Do cinema mudo ao falado; reeducando sentidos ..... 46  
*Maria Antonieta Matinez Antonacci*
- ▷ O telefilme em questão ..... 60  
*Anselmo Vasconcellos*
- ▷ O legado do mestre do suspense ..... 62  
*Gustavo Tortelli*
- ▷ O novo senhor Hollywood ..... 66  
*Renata Primavera*

## Ensaio sobre filmes

- ▷ Matrix e caverna de imagens ..... 68  
*Ricardo Melani*
- ▷ Terra e liberdade; o resgate de um testemunho silenciado ..... 78  
*Ivan Rodrigues Martin*
- ▷ A hora da estrela: x estrela bailarina:  
figuras e segredos do *Zaratustra* de Nietzsche ..... 84  
*Ângela Zamora Cilento de Rezende*
- ▷ A violência em torno de *Carandiru* ..... 90  
*Verônica Ferreira Dias*
- ▷ Do papel à película: *Lavoura Arcaica* e sua versão cinematográfica ..... 96  
*Marina Rodriguez*
- ▷ Uma reflexão sobre o filme *Cidade de Deus* ..... 102  
*Paula Faro*
- ▷ "A sua missão é revelar a minha missão":  
entre a narrativa documental e o filme de ficção ..... 106  
*Paula Faro*
- ▷ Imagens de "Stalker" ..... 109  
*Gabriel Kolymak*



*Galileu Garcia* - Cinesta -foi assistente de direção do filme *O Cangaceiro*

**L**ima Barreto está no céu, Franco Zampari, também. Alberto Cavalcanti discute com os dois e com o montador Oswald Haffenrichter, que ele trouxe ao Brasil, sobre os rumos do cinema brasileiro. Chick Fowle está ao lado deles. Alguém pergunta por Carybé, Glauber informa que ele foi ao setor baiano visitar o Jorjamado.

Barreto lamenta que ninguém se lembra que, há meio século, *O Cangaceiro* ganhou para o Brasil seu primeiro prêmio internacional como *o melhor filme de aventuras, com menção especial para a música*.

Ouvindo falar em música, Gabriel Migliori pergunta porque o seu nome nem foi citado em Cannes. Ninguém sabia.

*Começa um flashback:*

Há cinquenta anos, quase à meia-noite, estávamos todos de plantão no *Nick Bar*, aguardando, pelo radinho *Spica*, que uma boa notícia chegasse do festival francês. O que chegou foi um telefonema da Vanja Orico, nossa amiga, a protagonista feminina do nosso filme. Ela estava no Festival de Cannes, e nos avisou que o filme só ganhou aquele prêmio.

Essa notícia seria um baque se a equipe que estava no *Nick* (eu fui o assistente do *Cangaceiro* e por duas vezes fora

chamado pelo nome no filme) não estivesse acostumada a levar cacetadas no lombo.

Para explicar melhor, novo *flashback*:

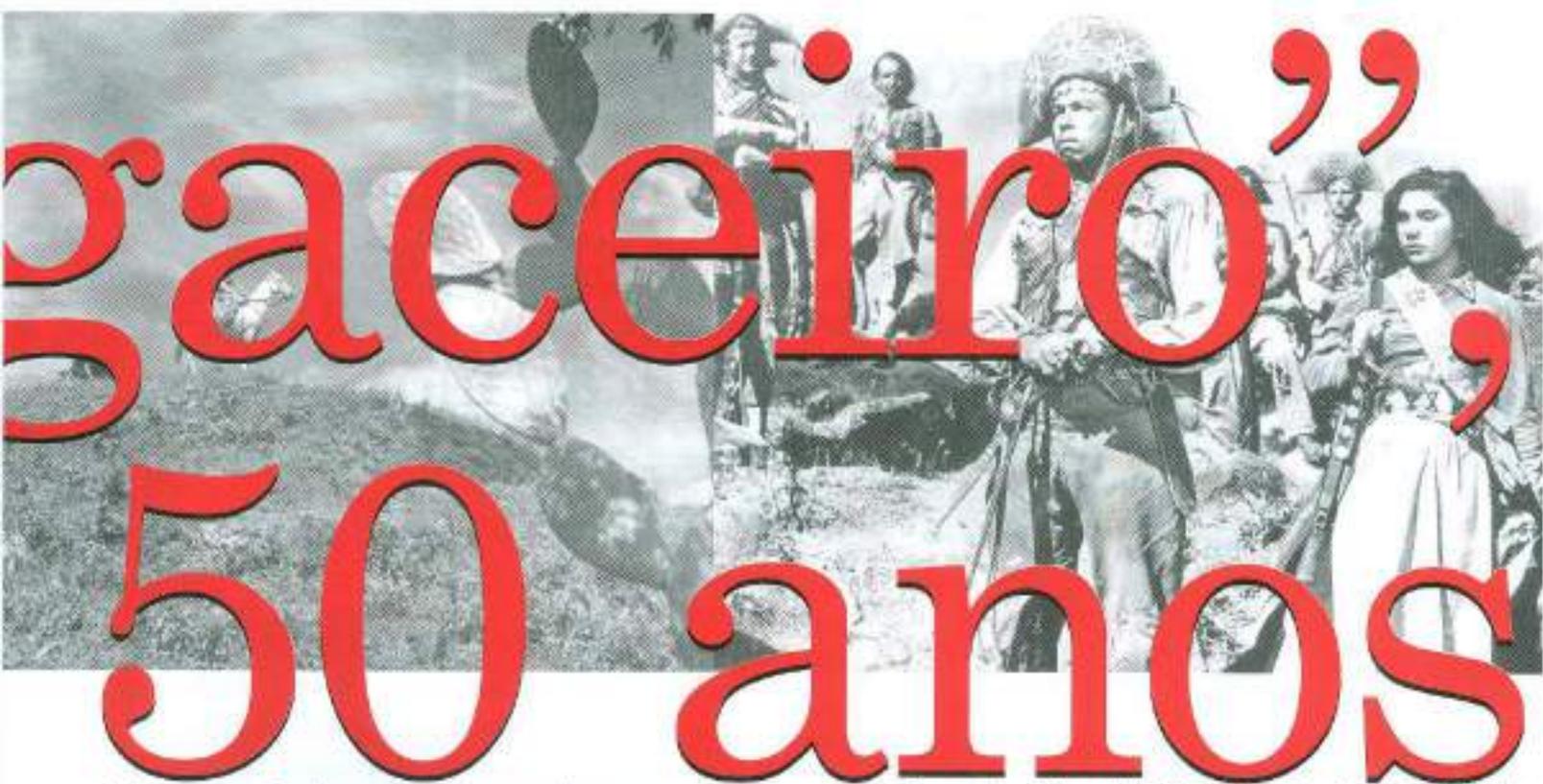
A filmagem de *O Cangaceiro* começou uma semana depois de chegarmos à locação. O sucesso do filme começou logo que os primeiros copíões foram projetados nos estúdios de São Bernardo. A primeira platéia: montadores e projetionistas. Eles vibraram com o material e espalharam a novidade.

Nas mostras seguintes, a sala de projeção começou a ser invadida pelos operários do estúdio e pelo pessoal de outras equipes. Finalmente, também por todo o povão dos estúdios da Vera Cruz. O começo do trabalho diário nos estúdios se deu depois da projeção dos *rushes* do nosso filme.

*Agora, o flash-forward:*

O filme foi acabado e começou a finalização. A Columbia Pictures, que distribuía as produções da Vera Cruz, pediu um final diferente, porque a censura americana não admitia que o vilão ficasse vivo e o mocinho morresse. Assim foi feito.

Pronto, *O Cangaceiro* teve incontáveis projeções, e era, a cada vez, visto por públicos mais empolgados. A nossa visão simplória predizia que, enfim, a Vera Cruz



# O Cangaceiro

## 50 anos

iria se ressarcir dos prejuízos, graças à nova produção.

Puro e ledó engano.

Farejando um campeão mundial de rendas, a Columbia Pictures, por meio do gerente brasileiro, deu o golpe certo: cobrou da Vera Cruz o dinheiro que ela já fornecera como adiantamentos de renda. Pressionado, Franco Zampari entregou sua galinha de ovos de ouro, *O Cangaceiro*. A distribuidora barganhou a dívida da Vera Cruz, que correspondia ao custo de produção desse novo filme da produtora.

A entrega dos direitos sobre o filme dirigido por Lima Barreto quitou os "avancos de renda", e *O Cangaceiro* correu o mundo como propriedade da Columbia. E foi um dos maiores *cabeças-de-lote* da distribuidora. Cabeça-de-lote é assim: se um cinema quiser exibir um campeão de renda, tem de contratar mais vinte ou vinte e cinco títulos.

Estreado em Paris, *O Cangaceiro* permaneceu em cartaz durante seis meses no cinema lançador, tal o sucesso. A capital francesa foi tomada pela "mode cangacerrô". No verão, as alpercatas nordestinas imperaram, e os embornais cangaceiros substituíram as bolsas elegantes das mulheres. Sem falar no sucesso da trilha sonora do maestro Migliori e das músicas, que, por meses e meses, foram os *hits* mais

ouvidos pelo público. *Mulê Rendeira*, *Lua Bonita* e *Meu Pião* foram campeões de venda e audiência na França.

Corre a informação de que a Columbia faturou de cem a duzentos milhões de dólares no mundo inteiro, um feito de *blockbuster* para a época. A Vera Cruz, o Lima Barreto, sua equipe e o sofrido cinema brasileiro ficaram chupando os dedos. Se Franco Zampari não tivesse tomado a decisão com um punhal no pescoço e ficasse com *O Cangaceiro*, várias coisas aconteceriam: com a renda do mercado internacional, a Vera Cruz devolveria tranqüilamente os "avancos de renda" à Columbia e sairia do fundo do poço, quitando suas dívidas totais *pelo menos dez vezes*.

Sua história seria outra. A do cinema paulista e do cinema brasileiro, também. E Lima Barreto não teria morrido num asilo de velhos indigentes.

Enfim, resta-nos comemorar o cinquentenário do primeiro prêmio internacional do cinema brasileiro recebido por *O Cangaceiro*, como bons patriotas.

Franco Zampari, Lima Barreto, Chick Fowle, Carybé e Oswald Haffenrichter que estais no céu, olhai por nós e pelo cinema brasileiro, iluminai nossos produtores e realizadores para que fiquem espertos, de olhos abertos, e, ao negociarem seus filmes, vejam bem com quem estão lidando, amém. ☞

Indagações em torno de

# EDUARDO COUTINHO

e seu diálogo com a tradição moderna\*

*Ismail Xavier*

Professor da ECA-USP\*\*



No documentário contemporâneo, temos visto uma variedade de caminhos para a construção da "personagem". Esta é entendida em um largo espectro, pois pode ser um sujeito presente ao longo de um filme que nele se concentra - como o caso de Sandro em *Ônibus 174*, de José Padilha, de Nelson Freire, no filme de João Salles, e de Paulinho da Viola, no filme de Isabel Jaguaribe. Pode também ser uma pessoa entrevistada (ou que conversa com o cineasta), antes desconhecida, cuja presença na tela é mais efêmera, às vezes reduzida a uma única cena. Dependendo do método e dos materiais mobilizados pelo cineasta, nem tudo o que se mostra de uma personagem se reduz a entrevistas. Estas são for-

mas particulares de o sujeito entrar em cena, compor a sua imagem, atuar; mas ele pode também ser filmado "em ação", em pleno exercício de uma atividade que o caracteriza na sociedade, ou fazendo outra coisa qualquer. Pode ainda ser objeto de outros relatos, quando nos é dada uma imagem indireta, mediada por outros discursos. É o que acontece com Paulinho da Viola, mas não propriamente com Nelson Freire, em relação a quem se evita o discurso crítico, o depoimento de fãs, tudo o que redundaria em comentário explícito sobre a personalidade do músico. Por sua vez, Sandro é construído como uma personagem clássica no relato de *Ônibus 174*, numa montagem paralela que alterna a cena decisiva, definidora de um destino, com o retrospecto construído pelo "mosaico de depoimentos". Porém, não temos sua entrevista, a menos que se tome o que ele diz quando se assoma para fora da janela do ônibus como uma espécie de coletiva de imprensa, no calor da hora e segundo sua estratégia. De qualquer modo, nos três casos há um contexto para as situações de entrevista, a qual tem função variável, notadamente em *Ônibus 174*, pois nem todos os entrevistados são personagens no mesmo sentido. Tudo muda conforme a posição de cada um no jogo e sua relação com "assunto" (protagonista, observador teórico, porta voz da "opinião pública", testemunha-fonte de dados) - há uma hierarquia, como nos filmes de ficção

\* Texto publicado na Revista CINEMAIS n. 36.

\*\* Autor, entre outros livros, de "Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues" (CosacNailly, 2003).



que, por sua vez, não excluem entrevistas, depoimentos, desde *Cidadão Kane*.

O que me interessa a esse respeito é o caso extremo em que a entrevista (ou a conversa, como prefere Coutinho) é a forma dramática exclusiva, e a presença das personagens não está acoplada a um antes e depois, nem a uma interação continuada com outras figuras de seu entorno. Define-se então uma identidade radical entre a construção de personagem e a conversa, outros recursos sendo descartados, como é o caso de Coutinho. No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico.

O documentário de Coutinho, como forma dramática, se faz desse enfrentamento entre sujeito e cineasta observados pelo aparato, situação em que se espera que a postura afirmativa, a empatia e o engajamento na situação superem as forças reativas, travas de várias ordens. Em diferentes tons e estilos, cada conversa se dá de acordo com aquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e teatro, de auten-

*No centro de seu método, está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio...*

ticidade e exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro, dualidade que está bem resumida na fala de Alessandra, a garota de programa de *Edifício Master*, exemplo notável de intuição do que está implicado no efeito-câmera. Ela diz "eu sou a mentirosa verdadeira", depois de uma sedutora performance em que explicou como se pode mentir quando se fala a verdade ou ser verdadeiro quando se mente.

Forma atual de inversão do paradoxo do comediante (Diderot) intuída por uma jovem inteligente? Reconhecimento definitivo do documentário como um jogo de cena?

As perguntas procedem, mas há algo mais, sem dúvida. A dualidade presente na situação não é desconhecida dos cineastas. Coutinho, em particular, sabe como poucos trabalhar de acordo com essa premissa para compor um cenário de empatia e inclusão que se apoia numa *filosofia do encontro* que não é difícil formular em teoria, mas cuja realização é rara. Ela exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta programar), o talento e a experiência que permitam compor a cena apta a fazer com que aconteça o que não seria possível sem a presença da câmera. O conhecido efeito catalisador do olhar do cinema na gestação da fala inesperada deve chegar à sua potência máxima, de modo a compensar a assimetria dos poderes. Assimetria que o cineasta deve trabalhar sem a ilusão de subtraí-la, pois ela está lá, mesmo que seu objetivo não seja o de extrair do entrevistado o que julga

*Em Coutinho, a duração é generosa, pois ele busca atenuar o efeito dos fatores que condicionam a atuação da "personagem", pois todas precisam de tempo*

*para se pôr em cena, conseguir criar as condições para que o momento se adense e seja expressivo, com surpresas e acasos, revelações nos pormenores,*

útil para uma causa. De um modo ou de outro, as tensões permanecem, por maior que seja a disposição para a escuta, porque, afinal, há a montagem, o agenciamento, o contexto; e há a *mise-en-scène* (um espaço, uma cenografia, um enquadramento, um "clima", uma disposição dos corpos que condiciona o registro da fala). Tomemos dois exemplos. No caso de Alessandra, o plano é mais fechado, sem nada de muito "marcado" à sua volta, enquanto o senhor Henrique, também de *Edifício Master*, cuja entrevista é mais demorada, pode se mover e nos mostrar mais do seu espaço: uma imagem de Cristo na parede, a modéstia do mobiliário escasso, o aparelho de som de onde vai sair a voz redentora de Frank Sinatra. Ou seja, cada qual recebe o que o cineasta julga melhor como efeito de produção de sentido na imagem que dá conotação às falas; ora é a força do rosto, ora do gesto, ora do ambiente, tudo dependendo da duração dos planos. Em Coutinho, a duração é generosa, pois ele busca atenuar o efeito dos fatores que condicionam a atuação da "personagem", pois todas precisam de tempo para se pôr em cena, conseguir criar as condições para que o momento se adense e seja expressivo, com surpresas e acasos, revelações nos pormenores, seja a felicidade de uma palavra, o drama de uma hesitação ou um gesto extraordinário feito por mãos seguras (como o de Dona Teresa, em *Santo Forte*). A duração é a condição para que se possa compor um olhar e uma escuta capazes de satisfazer as demandas de uma descrição fenomenológica, com uma abertura para o acontecimento e

uma compreensão não escorada em categorias pré-definidas, atenta ao que permite ao entrevistado pontuar o processo, o ritmo da cena (de novo, como Dona Teresa).

Não usei por acaso esse vocabulário de feição existencial-humanista, bem típico dos anos de 1960. Acredito que vale uma indagação (que apenas esboço) sobre as afinidades entre esta observação da fala e do gesto do entrevistado e algo que nos faz lembrar a concepção que se tinha da personagem no cinema moderno de ficção, a par do que já se observou sobre sua relação com a tradição do documentário. O cinema recente de Eduardo Coutinho pode ser visto como um modo de enfrentar questões trazidas por aquela experiência da ficção, agora radicalizada em outra forma. Há em comum com ela esse movimento de ruptura com a linearidade da experiência (ou do argumento) como uma suposta base de qualquer produção de sentido, linearidade que inscreveria cada momento vivido numa lógica determinada, de modo a fazer com que a manifestação e o conhecimento de uma personalidade (digamos, a verdade de um sujeito) fizesse necessária uma concatenação, um engajamento em momentos sucessivos de ação aptos a compor uma história de vida a que teríamos acesso por meio, por exemplo, de narrativas clássicas. O cinema moderno liberou a personagem dessa grade de ações e motivos, dessa lógica natural, psicológica, social. Recusou uma forma de representação que, pela sua natureza, criava a expectativa de que tanto a estória (ação, espaço, tempo) quanto seus agentes em conflito (as personagens) seriam organicamente

*seja a felicidade de uma palavra, o drama de uma hesitação ou um gesto extraordinário feito por mãos seguras...*



compostos, coerentes e mais próximos de um tipo ideal do que indivíduos, sendo tratados de acordo com uma certa economia, regras de coerência interna e verossimilhança.

Na ficção clássica, o importante é aparentar verdade, pela coerência interna das relações, e não buscar o "verdadeiro" no sentido do fato realmente acontecido. A representação da lógica do mundo envolve a focalização do que pode acontecer e que seria mais típico a uma certa ordem de coisas; não a exposição do que empiricamente acontece em certo local e hora, fato que pode ser improvável, extraordinário, e que, embora ocorrido, não representaria a ordem do mundo porque não seria característico. Em suma, a ficção clássica abre um campo do possível onde estão articulados os traços pertinentes essenciais à descrição de um mundo, campo em que o dado chave na definição de uma personagem é sua ação. Embora ela possa ser motivo de um retrato falado, de uma descrição externa minuciosa de seu perfil psicológico, ela só existe, para valer, no drama clássico a partir da decisão que toma, da sua ação progressiva até o desenlace que sela o seu destino (os manuais dizem: o final é a moral da estória). Para o cinema moderno, isso não é verdade, é uma convenção a recusar. Tanto os filmes quanto a crítica a eles afinada ressaltaram que o ponto decisivo é a "poesia" que se levantava no caminho, a força de cada episódio, o que há de revelador em cada instante de vida (onde podem emergir os dados que escapam à racionalidade da concatenação), dentro do que pode ser uma série descontínua, até arbitrária, de experiênci-

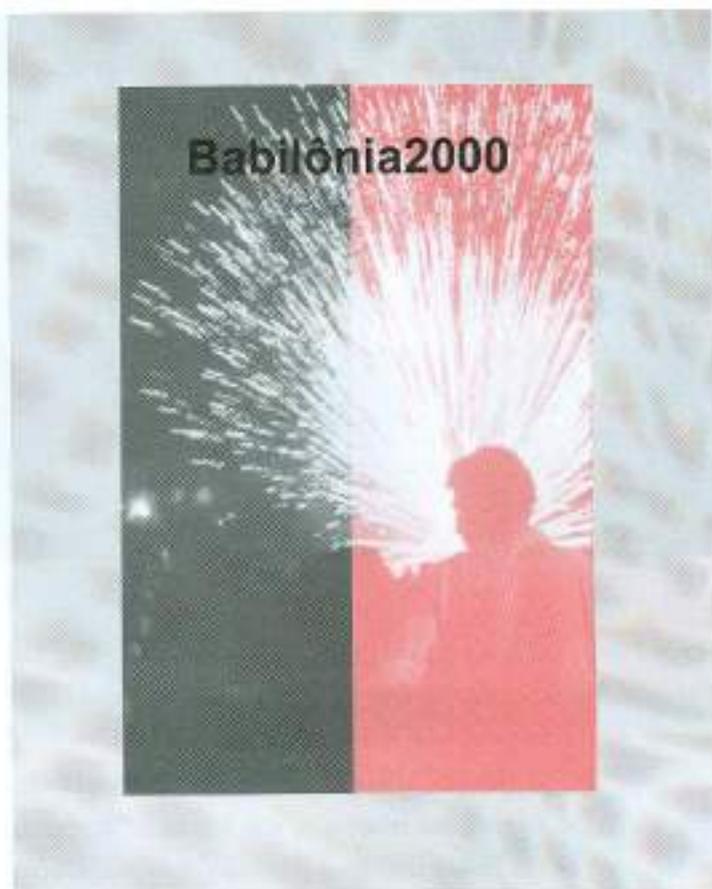
as. Em consonância, o que se fez foi explorar o esgarçamento da narrativa, a perambulação, os impasses, a impotência da ação, ativando uma sensibilidade ao fragmento, ao que se esboça, mas não termina. Consagrando o instante, como diria o poeta a respeito de seu ofício.

A personagem clássica de ficção, porque um ser lapidado segundo princípios de coerência, modelos de ação e um certo senso comum psicológico, tem o seu teste (competição e risco, vitória ou derrota) no terreno da relação com os outros, enquanto age e volta a agir, não havendo participação de agentes externos à diegese. A personagem moderna pode ser mais errática, não se define inteira no seu destino, pois o desenlace nem sempre é consequência lógica de premissas contidas nas ações já vividas; há lugar para a incoerência, a opacidade de motivos, a sucessão mais aberta em que há a brecha para que algo inusitado ocorra. É um campo de discontinuidades, do mesmo tipo do que ocorre, por exemplo, na sucessão dos momentos em que se dá a conversa entre sujeito e cineasta no documentário, desde que este se atenha à entrevista como forma. Neste caso, a composição da cena e sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir no encontro a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama se decide em outro eixo: o da exclusiva

interação do sujeito com cineasta e aparato - única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados. Tudo se concentra nessa performance, nesse aqui-agora, pois não há pares com quem interagir (sim, há a variante da entrevista com casais, ou grupos, em que se dá esta interação intra-social diante da câmera, o que, sem dúvida, muda as regras do jogo). Esta atuação, embora balizada pela situação criada pelo cineasta, não segue um *script* fechado, o que, embora relevante, está longe de indicar uma liberdade absoluta, pois continuam presentes as pressões do verossímil, a questão da aparência de verdade. A tendência é a de o entrevistado compor sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor (o cineasta e a "opinião pública" que a câmera representa). Tal ação é, às vezes, um mero automatismo - vigorosamente combatido por Coutinho -, às vezes um dado significativo da postura do sujeito que sabe ser necessário não confirmar o esperado, mas ironizá-lo, manifestando sem demora o desejo de combater estereótipos, denunciar o preconceito do mundo sobre certa comunidade (lembramos o filme *Babilônia 2000*, em várias passagens marcado por esta atitude dos entrevistados, cientes de que há uma imagem a combater).

De qualquer modo, já ficou evidente no cinema de Coutinho um conjunto de vitórias sobre essa pressão do verossímil e da opinião pública, em ocorrências que podem ser erráticas, em lances que podem ser improváveis, os mais incaracterísticos e inusitados. Lances que ganham seu efeito pela relação entre o inesperado e a sanção do real (do aqui-agora em que câmera, cineasta e sujeito em foco estão implicados). Do ponto de vista da verdade de cada um, seja o que for que se diga, seja o que for que resulte como imagem, ninguém precisará confirmar expectativas ou desmentir-se em outra cena, em outra ação. Como observei, o sentido da ação da personagem, neste tipo de documentário, não está na relação com os seus pares numa trama, mas na exclusiva força de sua oralidade quando em interação com o cineasta e o aparato técnico.

Ao minimizar o contexto e os recursos narrativos, o documentário procura se otimizar como *forma dramática* feita deste embate decisivo que traz ao centro a fala, ressalvada a dimensão de relato tácito (caminho de investigação) insinuada na descontinuidade que separa as entrevistas. Muito de nosso interesse se apóia neste drama, na "agonia" do entrevistado,

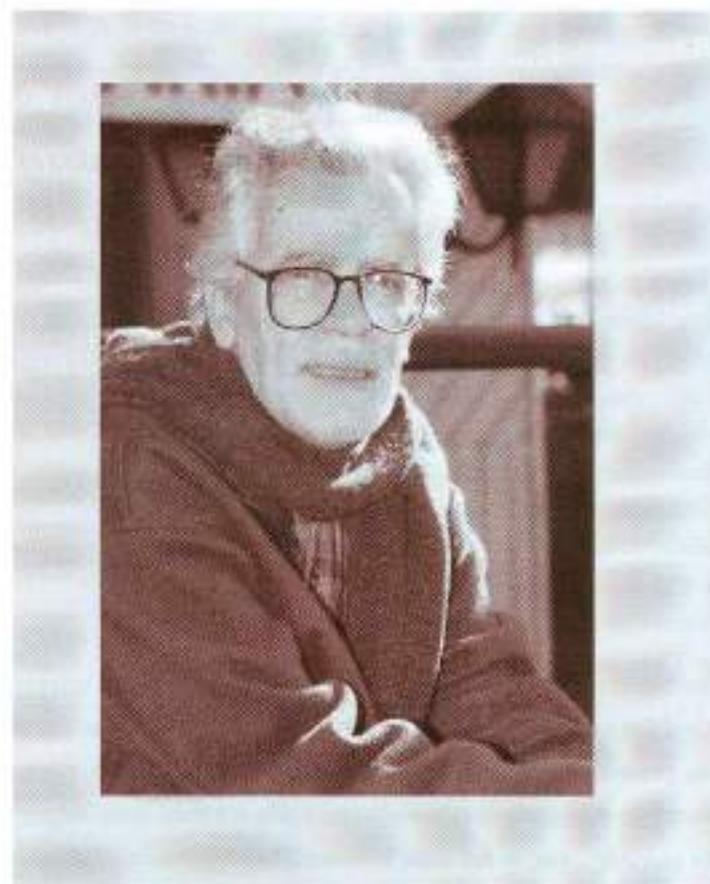


não no sentido de sofrimento, mas no de competição, desafio, ao encarar o efeito-câmera. Se o que se quer ressaltar é a força do instante, a espessura própria de um momento de vida, melhor que se faça a câmera participar desta situação (não por mera idéia de autenticidade, honestidade para com o espectador, mas para não se perder o que a câmera pode abrir à percepção, o que pode se produzir de acontecimento nessa situação). Eis um procedimento que a "ficção moderna" incorporou na relação entre o ator e a câmera, favorecendo o que, no clássico, seria da ordem do "acidente", do "irracional", buscando a irrupção de "algo" (inconsciente?) que trairia a verdade do sujeito, para além de sua representação pelo discurso. Enfim, algo que, a seu modo, o documentário tem estado a buscar, apoiado na performance diante da câmera assumida como ação na esfera do contingente, do que ocorre e pode desafiar uma rede de noções e saberes.

No entanto, trata-se de um "contingente" que não se pode tomar como lugar do espontâneo, da ação autônoma, absorvida em si mesma, mas como atuação para um

interlocutor e dois olhares (o do cineasta e o que refiro como efeito-câmera, gerador de performances). Arma-se a cena como momento de vida, passagem efêmera, pela sua duração e abertura, mas o olhar do aparato e a moldura do processo marcam uma dualidade clara: trata-se de um encontro que, num extremo, chegaria à ontologia de Bazin, caminharía na direção da revelação do mundo (o "ser em situação" se revela em sua autenticidade); em outro, seria puro teatro. Na prática, há sempre essa dualidade constitutiva, e a questão, para Coutinho, é a de saber trabalhar com ela, apostando na espessura da relação intersubjetiva (entre ele e o escolhido), sem esquecer esta marca de ambiguidade, pois tudo se dá no seio da operação do dispositivo (af, ninguém é inocente, embora a assimetria da situação confira ao cineasta maior autoridade e "culpa").

Da parte do entrevistado, há um desejo de apropriação da cena, tomar o momento da filmagem como afirmação de si em consonância com a situação dialógica procurada. Compor um estilo, um modo de estar e de se comunicar. O espaço é demarcado, mas se abre para um campo de falas possíveis muito peculiar, pois a entrevista é fala pública (para o olhar da câmera). Como tal, sua esfera não é a do depoimento em tribunal, nem a do interrogatório de polícia; há um quê de confessional, mas que nada tem a ver com a cobrança de instituições de controle do Estado. É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma "personagem", no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública). O cineasta não é o pai, nem o patrão, como bem lembra, em *Edifício Master*, a moça tímida que tem dificuldade em encarar o cineasta. Embora um estranho, ele é uma visita esperada - elegeu o sujeito e a porta para uma indagação. Visita que traz consigo a premissa da confiança, o senso partilhado de um "nós" que dê lastro ao movimento da troca. Há nesse caráter público, para além do que é vetor intersubjetivo que só envolve os sujeitos em presença, a observância de um decoro, de parte a parte, numa tonalidade que afasta a escuta do cineasta da escuta psicanalítica, embora muitos de nós tenham reiterado essa metáfora referida ao poder (psico)analítico da câmera de cinema desde o início do século XX. Tal poder catalisador da confiança é um pilar do documentário - sinal de sua força, mas não de sua



"objetividade" ou neutralidade, tampouco da idéia de que tudo nesse âmbito é terapia.

O sujeito fala para dois interlocutores: olha e reconhece o diretor (figura que sanciona um sentido de confiança possível), mas sabe da câmera e se exhibe, queira ou não. Face à câmera, se vê ator em cena, cumprindo a regra clássica de auto-absorção dos que atuam e não devem reconhecer outros olhares que não os de quem está literalmente presente no seu espaço (e também atua no jogo). Monta-se um dispositivo curioso pelo qual a conversa (a troca entre o sujeito e o cineasta) se confessa como filmagem (mostra a câmera e outras coisas mais), mas a atitude do entrevistado tende a obedecer à regra teatral clássica da quarta parede. Quase sempre, as câmeras estão lá e registram tudo em nome da captação do real; mas os sujeitos em foco atuam como se ela não existisse, de olho no cineasta e equipe, nos que estão de corpo presente.

Um bom exemplo disso é o da cena com o senhor Henrique, de *Edifício Master*, personagem que o cineasta encontra no terreno da auto-exclusão, onde a solidão já se fez

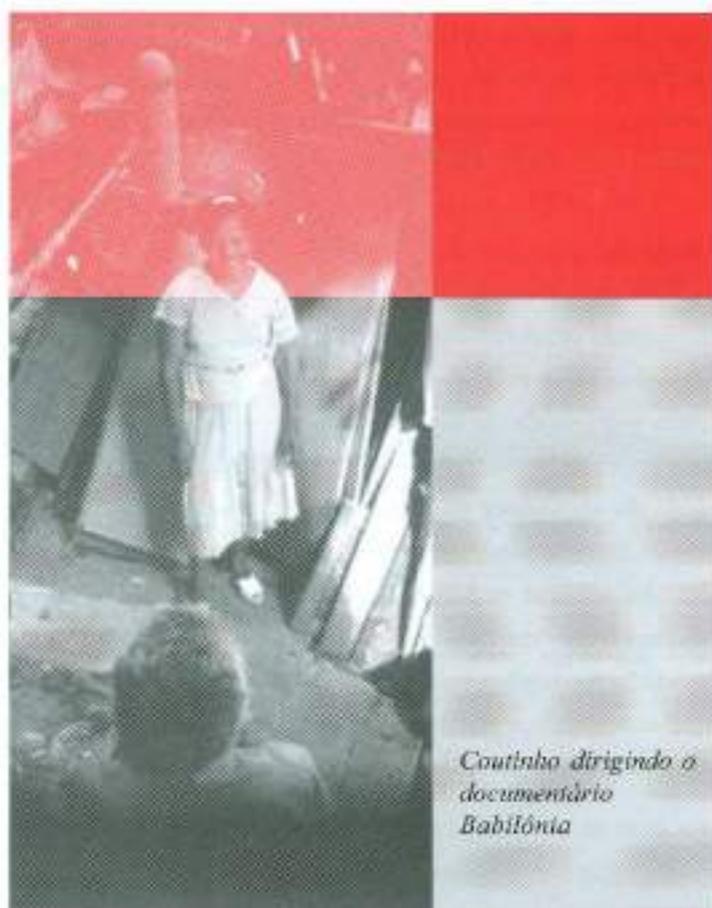
*Ao não se conformar com os clichês da fragmentação, da crise do sujeito e da massificação consentida, seu horizonte é um movimento contrário, de afirmação, de encontro com narradores, figuras capazes de falar sobre a experiência, expor um imaginário, figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico, não propriamente figuras da alienação e da fragmentação, não-sujeitos.*

sistema e montou seu ritual na identificação com um célebre hino dos ressentidos - "I did it my way". O Sr. Henrique coroa sua presença no filme com a performance em que vale o dueto com Frank Sinatra; lá está a câmera a pôr em foco uma "segunda unidade" que se faz mais invasiva diante da catarse lacrimosa, compondo bem de perto uma imagem que não veremos exatamente daquele ponto de vista, pois a cena de *Edifício Master* requer esta combinação de insistência (na duração) e recuo (na modulação do que há de invasivo no olhar). E requer que o Sr. Henrique viva a sua catarse como um ator que ignora a câmera, elegendo o cineasta como mediador (é para ele que olha e é com ele que conversa). Restaria perguntar o que está implicado nessa postura dos sujeitos ao respeitar a "quarta parede", embora, em princípio, não estejam no teatro. Eles podem ser instruídos nessa direção ou agir assim de forma espontânea, talvez por uma dificuldade de olhar o aparelho de frente, ou seja, o "público", o interlocutor virtual, não visível<sup>1</sup>.

Mostrar o Sr. Henrique e, ao mesmo tempo, a segunda câmera que o focaliza mais de perto é uma forma de explicitar a regra do jogo, colocar os dados da representação ao alcance do olhar; advertir que a empatia tem seus limites e coordenadas. É afirmar as premissas de uma ética que está na contra-mão daquilo que nos cerca de manipulação na esfera das imagens na rotina da mídia. O cineasta evita a interpelação que constrange, se faz presente na forma do recuo, da expectativa, deixa espaço e tempo, uma certa liberdade para o sujeito. Em

suma, sua virtude é saber criar um vazio, digamos de tipo socrático, para fazer emergir a auto-exposição e, na melhor das hipóteses, um conhecimento de si produzido pela troca em que, mesmo efêmero, se define esse "nós", uma partilha de experiência projetada no plano desejado em que o envolvimento deve ir fundo sem nunca chegar a ser obscuro, pois é público.

Há uma nova inflexão face ao que seria uma herança do cinema moderno em sua relação com a experiência fragmentária, singular. A ficção dos anos de 1960-70 trabalhou as experiências de crise do sujeito conferindo mais espaço para personagens admitidas como mais complexas, porque mais sensíveis à perda de valores e às desumanizações implicadas em certo tipo de desenvolvimento técnico-industrial-urbano. Enfim, deu atenção aos dotados de marcas singulares de percepção e, especialmente, dos inclinados à reflexão, contrapostos a uma suposta massa de sujeitos comuns que estariam condenados à pobreza de experiência, já que enredados nas malhas do universo convencional, dos clichês da mídia, das formas de raciocinar que têm afinidade com o preconceito, com a ideologia não refletida. O "comum" interessava? Sim, pelo que, nele, se manifestava como o que havia de geral. Sabemos que o movimento de Coutinho é na direção contrária da massificação, uma forma de humanismo que se quer em estado prático no contato com quem é, em geral, visto como convencional, desinteressante, enquadrado em fórmulas (religiosas, ideológicas, consumistas,



*Coutinho dirigindo o  
documentário  
Babilônia*

paroquiais); figuras que ele põe em situação para surpreender, quebrar tais pressupostos. Ou seja, seu cinema recente - notadamente *Edifício Master* - se faz para evidenciar que as pessoas são mais do que aparentam e não menos, e podem atrair um interesse insuspeitado pelo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura<sup>2</sup>.

Claro que há indagações a fazer nesta direção, pois o conjunto escolhido tem certo efeito porque ajustado a tal objetivo. Seria ingênuo imaginar que a amostra poderia ser qualquer, devendo o espectador ser prudente em seu afã de tornar o que vê "representativo". Não é este o objetivo, visto que há uma insistência de Coutinho na questão da singularidade. Neste sentido, *Edifício Master* inaugura um movimento de consulta que se afasta daquele usual contato que elege as classes populares, comunidades marcadas por uma forte personalidade de grupo (ligado pela religião, o espaço de moradia, a classe social). Trata-se agora do mergulho no que se definia em Arnaldo Jabor como o terreno da "opinião pú-

blica", observada a partir de uma ótica específica, com ênfase para a uniformidade, a partilha do medo e do conservadorismo. Se há, em Coutinho, uma recusa das posturas apriorísticas que lembra aquela tônica do "dar voz" ao outro, típica dos anos de 1960-70, a sua investigação empírica tem outros pressupostos, pois não se atém a perguntar o que pensa o sujeito a respeito de certo tema de relevância para a discussão política. Ao não se conformar com os clichês da fragmentação, da crise do sujeito e da massificação consentida, seu horizonte é um movimento contrário, de afirmação, de encontro com narradores, figuras capazes de falar sobre a experiência, expor um imaginário, figuras que, curiosamente, buscam ser personagens no sentido clássico, não propriamente figuras da alienação e da fragmentação, não-sujeitos. O que resulta desta tensão entre convite à abertura e um possível abrigar-se na convenção é muito variável, e a leitura de cada cena é sujeita à controvérsia<sup>3</sup>. De qualquer modo, o diálogo capaz de ensejar a reposição do sujeito deve começar pelo convite à fala, por mais que aí se reitere o impulso das pessoas a se projetarem no que julgam ser as expectativas do olhar público a elas dirigido. O anseio delas é montar uma biografia que faça sentido, alinhavando um passado (resumido), explicando-se de forma a despertar interesse, expondo-se de forma sedutora (mesmo que timidamente), buscando aproveitar a chance para mostrar desenvoltura ou sinceramente confessar desorientação ("eu não sei"), como o faz a última entrevistada de *Edifício Master*.

O movimento do documentário atual se liga à tradição do moderno, mas muitas de suas personagens querem ser "clássicas", compostas - eis um ponto notável de tensão. Ponto a que Coutinho responde com o gesto contracorrente de radicalizar o estatuto da palavra no cinema, numa inversão de tudo o que foi valor estético nas teorias defensoras de sua especificidade. A valorização da oralidade é o modo de combater os seus próprios limites nas situações usuais do cinema e da TV; é o modo de combater a situação de assimetria na divisão dos poderes. Mobiliza com paciência o que é prerrogativa de todos - não tem pressa, não tem ansiedade de concatenação. Uma vez tomadas as providências, não se faz depositário da ilusão de falas plenas a todo instante, pois muito dos filmes se faz como exposição do que há de

inacabado na auto-construção da personagem esboçada na entrevista, com sua fala dividida entre o espontâneo, o deslize e o esforço consciente de coerência, de moldagem de um estilo. Os filmes de Coutinho não são uma pletora de falas expressivas, um mundo de comunicação plena; são a exposição de um movimento nesta direção que depende do que, como afirmei, a combinação de método e de acaso permitam.

Vale o princípio de que as pessoas são interessantes quando se libertam do estereótipo, recuperam na conversa um sentido de auto-construção que tem sua dimensão estética. No limite, o cinema de Coutinho tem como horizonte um apresentar-se do sujeito como foco de um estilo (no sentido shakespeariano de auto-conformação, não no sentido de adoção de fetiches da moda). Não se trata mais da fé no natural, no absolutamente espontâneo, na verdade já dada sobre quem quer que seja. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelas quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo<sup>4</sup>. Nessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados

pelo efeito-câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou na invenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência desta visita do cineasta a seu mundo.

Nesse sentido, o interesse do cineasta não se atém à visada exclusiva do sujeito como vetor de transformação, ator político cujo drama se definiria no desdobramento de sua ação no mundo (e não na hora da entrevista), palco de um destino de vitória ou derrota. A política, em seu trabalho, está concentrada num modo de filmar a conversa com qualquer pessoa, não importando seus vetores. O ponto decisivo está na qualidade do aqui-agora da filmagem, na atenção a esse fazer-se sujeito (ou imagem) diante da câmera, ponto de afirmação de um diálogo que se põe na contracorrente da mídia, pois o cineasta busca em todos o que o tempo está a lhes sabotar: a condição de sujeito, mesmo que se saiba ser talvez impossível que esta se exerça plenamente nos termos da auto-formação e do auto-cultivo tal como postos pela tradição humanista. ☞

## Notas

1 O exemplo de uma outra forma de se comportar vem de *O prisioneiro da grade de ferro*, de Paulo Sacramento, onde os presos olham e falam para a câmera, além de manuseá-la, definindo o seu olhar, apropriando-se, enfim, do aparato - ainda com molduras de controle, pois não chegam à montagem.

2 Nesta direção, ver Consuelo Lins, "Coutinho encontra as fissuras do *Edifício Master*". *Síntese*, São Paulo, n° 9, ano IV, agosto de 2002. pp.30-32.

3 Embora haja quase um consenso quanto ao que de bem sucedido há no cinema de Coutinho nesse fazer emergir o singular (o campo de um imaginário pessoal na instância da conversa com o cineasta), um exemplo de debate é o artigo de Francisco Elinaldo Teixeira, "Erucação do documentário: o problema de 'dar a voz ao outro'", in *Estudos Sociais de Cinema - Ano III*, org. por Mariarosaria Fabris e João Guilherme Barone Reis e Silva (Porto Alegre, Editora Sulina, 2003), que traz uma crítica incisiva aos pressupostos da leitura mais corrente do cineasta, não sem ressaltar que o cinema de Coutinho apresenta instâncias em que realiza uma operação dialógica mais consistente, tal como o autor a concebe em seu texto, recuperando as formulações de Pasolini e Deleuze.

4 Para um exame do espírito lúdico e da incidência do humor na adversidade, ver Consuelo Lins, "Rindo de quê? O humor no documentário de Eduardo Coutinho", in *Estudos Sociais de Cinema - Ano III*, org. por Mariarosaria Fabris e João Guilherme Barone Reis e Silva (Porto Alegre, Editora Sulina, 2003).

# Chaplin Club e crítica de cinema no Brasil

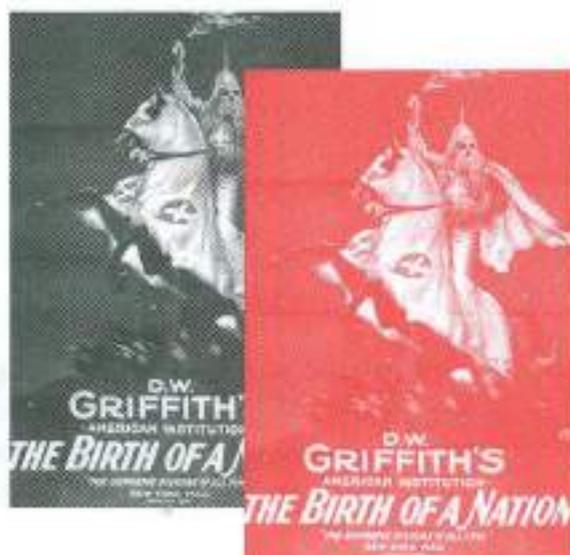
Constança Hertz

Doutora em Teoria Literária pela UFRJ

Em fins do século XIX, a invenção cinematográfica não passava despercebida no Brasil. Pelo contrário, causava grande fascínio. Ainda não se iniciara o século XX e ocorriam as primeiras experiências com produção de filmes. Entre 1908 e 1911, houve condições favoráveis e foram realizadas algumas obras cinematográficas. No entanto, apenas na década de 1920 voltou a haver uma produção significativa por aqui<sup>1</sup>.

No início da história do cinema brasileiro, era comum que se desconsiderasse a produção nacional<sup>2</sup>. Entre 1905 e 1912, o cinema francês dominou o mercado internacional<sup>3</sup>. Entretanto, durante a I Guerra Mundial, os Estados Unidos se afirmaram como potência cinematográfica. Era forte a produção alemã, todavia os filmes da Alemanha faziam propaganda de guerra, o que impedia que fossem bem recebidos fora de seu território nacional. Em países como a França, poderosa antes da Guerra, e também na Itália, a produção cinematográfica local perdia força, por ter sido fortemente afetada pelo conflito europeu<sup>4</sup>.

Após 1918, o cinema americano continuou a ultrapassar fronteiras e a se fortalecer no mercado internacional, mas o cinema europeu também chegava às salas brasileiras, embora fosse considerado inferior ao cinema americano<sup>5</sup>. Em contraste com uma Europa que sofria profundos abalos com a Guerra, o poder econômico dos Estados Unidos favorecia investimentos cinematográficos<sup>6</sup>. Ainda antes da Guerra, nos Estados Unidos, entre 1909 e 1910, o longa-metragem foi criado. No cinema americano do início do século XX, predominava o melodrama e Griffith, em 1908 e 1909, realizava filmes que seguiam esse gênero<sup>7</sup>. Além dos limites



Reprodução de cartaz do filme *O Nascimento de uma Nação*, dirigido por Griffith.

territoriais americanos, preponderava o interesse por filmes narrativos<sup>8</sup>. Griffith teve imensa importância para a história do cinema e *Intolerância* (1916), embora não tenha tido o mesmo sucesso de público de *O nascimento de uma nação* (1914), é conhecido como um filme de grande força inovadora pela forma com que utilizou a montagem, que associava diferentes dimensões espaciais e temporais<sup>9</sup>.

O primeiro cineclube brasileiro, *Chaplin Club*, que existiu no Rio de Janeiro entre 1928 e 1931, publicou o jornal *O fan* entre 1928 e 1930 e, com o distanciamento de algumas décadas em relação a este momento crucial da história do cinema, demonstrava total consciência disso:



Cena do filme *Intolerância*, de Griffith.

*Os participantes do Chaplin Club, sempre com sua característica seriedade, estudavam a história do cinema. Sabiam que as técnicas narrativas cinematográficas puderam se desenvolver a partir dos importantes filmes de Griffith.*

Num passado muito distante, dois orientadores, Ince e Griffith, que não chegaram até a concepção do cinema-arte, mas que o despiram de todas as terríveis heranças do teatro e do romance, dois faróis que deram à Europa a luz bastante para o desvio de um caminho errado e a indicação de um novo caminho.

(...)

A invasão do cinema pelo lirismo das epopéias do oeste ou pelos grandes dramas de almas de Griffith, marca realmente uma época e é o primeiro passo para a descoberta futura de um meio novo para exprimir as grandes realidades da vida.<sup>10</sup>

Os participantes do *Chaplin Club*, sempre com sua característica seriedade, estudavam a história do cinema. Sabiam que as técnicas narrativas cinematográficas puderam se desenvolver a partir dos importantes filmes de Griffith. Octavio de Faria, um dos membros mais ativos do grupo e o que mais publicou artigos no jornal oficial do cineclub, sugeriu, em 1929, que a história do cinema americano, como escreveu em seu artigo "A incompreensão americana", deveria ser revista, mesmo que não se identificasse tanto com a maioria dos filmes americanos, por estar mais preocupado com os "filmes de arte". Mas, de fato, foi com Griffith que a narrativa cinematográfica se iniciou, enquanto o autor buscava uma forma própria de expressão, como aponta Faria no *Chaplin Club*, e distanciava-se das "terríveis heranças do teatro e do romance", embora estas heranças não viessem a se confirmar tão terríveis assim, como parecia a Octavio de Fa-

ria no momento em que o cinema precisava ainda afirmar sua autonomia como uma possibilidade estética e não apenas como uma conquista tecnológica.

No início da história do cinema, a experimentação foi muito importante, já que a busca por uma linguagem própria e por um modo de narrar era premente. O cinema encontrava bastante repercussão, já conquistara um público considerável e, segundo Ben Singer, não era de se espantar que as vanguardas modernistas se interessassem pelo cinema, pois este, desde seu início, foi visto como "um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas"<sup>11</sup>. A partir do final da década de 1910, já havia espaço para um cinema independente e experimental. Entre 1918 e 1933, o cinema teve ao menos três movimentos de vanguarda – o impressionismo francês (1918-1929), o expressionismo alemão (1920-1933) e a escola soviética de montagem (1925-1933)<sup>12</sup>. As tendências estéticas que marcaram a primeira metade do século XX voltaram-se para o cinema, que deixou de ser visto como uma descoberta científica, e passou a ser compreendido como um rico manancial para novas possibilidades formais e narrativas.

Como consequência da força de todo o aparato que envolvia o cinema, surgiram as primeiras publicações a ele dedicadas. Nos Estados Unidos, em 1911, publicava-se pela primeira vez "The motion picture story magazine", uma revista dedicada aos fãs de cinema<sup>13</sup>. No país que faria, ao final da I Guerra Mundial, em 1918, os maiores investimentos na indústria cinematográfica, a imprensa voltava-se para o uni-

“...o cinema também despertou grande interesse e algumas publicações que o abordavam assumiam uma importância crescente. Em 1926, surgia no Rio de Janeiro a revista *Cinearte* (1926-1942).”

verso que havia ao redor do cinema, com o sucesso de seus artistas, em função de possuir um público cada vez maior. Na França, que dominou o mercado cinematográfico entre 1905 e 1912<sup>14</sup>, surgiram os primeiros movimentos para que se exercitasse uma reflexão mais profunda sobre o cinema.

Mario Verdone, teórico italiano, afirma que Ricciotto Canudo iniciou a crítica cinematográfica<sup>15</sup>. Embora fosse italiano, Canudo vivia na França, e foi lá que escreveu seus ensaios, publicados já em 1911 em periódicos franceses. Havia todo um ambiente favorável, pois, na década de 1910, na França, havia grupos entusiasmados pela linguagem cinematográfica, e iniciava-se, a partir deste país, a tradição dos cineclubes. Ao longo da mesma década, os ensaios sobre cinema ultrapassaram os limites territoriais franceses e alcançaram leitores de outros países<sup>16</sup>. O grande desafio do cinema, em seu início, era distanciar-se da linguagem teatral e também da literatura<sup>17</sup>. A reflexão sobre o cinema tornava-se muito importante por apontar possibilidades estéticas e formais que terminavam por colaborar com as experimentações que eram realizadas em alguns filmes da época.

A vanguarda do cinema impressionista francês, com os cineastas Jean Epstein, Abel Gance e Jean Renoir, dentre outros, reconhecia um importante precursor em Ricciotto

Canudo, que, além de seus ensaios sobre o cinema, foi também fundador de um cineclubes<sup>18</sup>. O cineclubes foi um espaço muito importante, nessa etapa da história do cinema, por permitir que fossem assistidos filmes de arte, já que não havia salas de projeção dedicadas a filmes que não fizessem parte do circuito comercial<sup>19</sup>. Os ensaios de Canudo, na França, e os muitos cineclubes da década de 1910 – o de Canudo chamava-se “Club des amis du septième art” – inauguraram a tendência para que, não apenas na França, se criassem espaços para a reflexão sobre o cinema e para a experimentação em obras cinematográficas<sup>20</sup>.

Em período um pouco posterior ao início da crítica cinematográfica na Europa, no cenário carioca do início da década de 1920, o cinema também despertou grande interesse e algumas publicações que o abordavam assumiam uma importância crescente. Em 1926, surgia no Rio de Janeiro a revista *Cinearte* (1926-1942)<sup>21</sup>, com comentários sobre os filmes em cartaz e com muitas informações sobre os artistas de cinema. *Cinearte* foi um desdobramento de *Para Todos...*, revista dirigida por Álvaro Moreyra e Mário Behring, que teve grande circulação e na qual havia espaço para muitas das premissas do modernismo.

Álvaro Moreyra esteve ligado à Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Em 1927, o jornalista e escritor criou o Teatro de Brinquedo, grupo amador que pretendia experimentar a linguagem dramática e que foi freqüentado pelo singular cineasta de *Limite* (1931), Mário Peixoto, e, possivelmente, também por Octavio de Faria. A importância deste grupo parece ter sido a de buscar exercitar no teatro – e, desse modo, divulgar – o que realizavam as vanguardas daquele período. Em *Para Todos...*, Álvaro Moreyra teve também a oportunidade de divulgar a experimentação que fazia com seu ousado grupo teatral, conduzido por ele e por sua mulher, Eugênia Moreyra. Além disso, teve, com o Teatro de Brinquedo, a possibilidade de abordar questões estéticas e formais do movimento modernista que, ao longo da década de 1920, se consolidou no Brasil. As discussões estéticas, de modo geral, pareciam ser prementes então.

*Cinearte* era uma revista dedicada exclusivamente ao cinema, e teve Mário Behring e o cineasta Adhemar Gonzaga

como diretores<sup>22</sup>. Essa revista ainda não trazia análises ou críticas cinematográficas, era integralmente voltada para o público, seu objetivo maior era informar, e não havia espaço para a abordagem da teoria do cinema. Em seu editorial, em março de 1926, quando ganhou autonomia ao deixar de ser apenas uma seção de *Para Todos...*, afirmava-se a falta de pretensão em julgar filmes<sup>23</sup>. No entanto, de suas páginas é possível depreender a crônica de uma época, com seus costumes, salas de cinema, as transformações do espaço público do Rio de Janeiro, com o surgimento da Cinelândia, e também a recepção dos filmes e a importância do cinema naquele período. No que se refere à ideologia, parece ter estado bastante próxima das propostas modernistas feitas a partir da Semana de 1922, com a preocupação de fortalecer uma produção nacional de cinema, com um forte entusiasmo nacionalista. Em *Cinearte*, houve sempre um imenso esforço para estimular a produção de filmes nacionais. Este foi, certamente, um de seus grandes méritos, além do fato de ter assumido vital importância para a obra de um cineasta tão importante para a história do cinema brasileiro quanto Humberto Mauro<sup>24</sup>.

A crítica de cinema, no Brasil, iria ocorrer pela primeira vez em 1928, assim como a discussão de importantes aspectos da teoria cinematográfica. Sem qualquer preocupação com o público, embora quisessem divulgar, com certeza, suas posições e a teoria cinematográfica, jamais fizeram concessões, inclusive pela total falta de compromissos com mercados consumidores desse momento pioneiro da teoria cinematográfica no Brasil. O que importava, para o grupo pioneiro que existiu no Rio de Janeiro, era o debate ao redor do cinema, absolutamente teórico, sem abordagens ideológicas, mas sim estéticas e teóricas.

Em 1928, o cineclube *Chaplin Club* publicou os primeiros números de seu jornal, *O Fan*, e tinha por objetivo registrar as reflexões e os debates sobre a linguagem cinematográfica que aconteciam nos encontros do grupo. Esse grupo possui uma posição muito importante na história da crítica cinematográfica brasileira. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, ao tratar do mesmo período que abordamos, uma

"[crítica cinematográfica propriamente dita] só era praticada no Brasil pelo grupo do *Chaplin Club*"<sup>25</sup>. Em geral, as publicações voltadas para o cinema, naquela época, faziam divulgação, acima de qualquer coisa, e *Cinearte*, que foi de fato muito significativa, incluiu-se nesse processo.

O grupo carioca do *Chaplin Club*, como afirma Salles Gomes, foi pioneiro, pois exerceu, pela primeira vez no Brasil, a crítica cinematográfica, como já dissemos, sem quaisquer vínculos com aspectos comerciais da produção e da exibição de filmes. Para os membros do cineclube, a crítica sobre cinema era algo muito sério, que exigia método e rigor, fato bastante incomum no Brasil da época, já que muitas vezes o cinema não era considerado digno de ser analisado em profundidade, por ser visto como uma invenção tecnológica que não poderia existir de modo independente do teatro, da literatura e das artes plásticas.

Preocupados com a estética cinematográfica e sua relação com as outras formas de arte, Octavio de Faria e Plínio Süssekind Rocha, com os outros membros do *Chaplin Club*, buscavam estar atualizados com o que se publicava a respeito na Europa e nos Estados Unidos. Nos encontros do grupo, na fase final do cineclube, empenhavam-se em assistir à produção da época, com especial interesse pelo cinema expressionista alemão, pelos filmes americanos de King Vidor e Griffith, e também pelo cinema soviético – e, embora naquele momento não tivessem acesso direto a este, reconheciam sua importância a partir do que liam nas publicações internacionais, e admiravam bastante os artigos de Eisenstein, completos ou não, publicados em periódicos europeus e americanos. Absolutamente voltados para questões estéticas, abertos a tudo o que se referia ao cinema, os participantes do *Chaplin Club* inauguraram a crítica cinematográfica no Brasil. Pouco conhecidos, com discussões voltadas especificamente àquele momento cinematográfico entre as décadas de 1928 e 1930, com o surgimento do cinema sonoro, o grupo carioca ousou fazendo algo novo no Brasil, com a ousadia dos que se voltam para algo totalmente novo, do qual pouco se sabe, como o cinema – silencioso ou sonoro – e as iniciantes crítica e teoria cinematográficas. 

- 1 GOMES, P. E. Salles (1974), p. 305.
- 2 *Ibid.*, p. 302.
- 3 Cf. BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. p. 69.
- 4 *Ibid.*, 2002. p. 45.
- 5 GOMES, P. E. Salles. 1974. pp.355-356.
- 6 BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. p. 44-45.
- 7 SINGER, B. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular." In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. R. (org.). 2004. p. 114.
- 8 BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. p. 45.
- 9 *Ibid.*, 2002. pp. 123-124.
- 10 FARIA, O. de. "A incompreensão americana". In: *O fan*, Rio de Janeiro, 1929.
- 11 SINGER, B. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular." In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. R. (org.). 2004. p. 115.
- 12 Cf. BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. pp. 133-134.
- 13 *Ibid.*, 2002. p. 82.
- 14 *Ibid.*, 2002. p. 69.
- 15 VERDONE, M. 1954. p.19.
- 16 Cf. BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. pp. 134-135.
- 17 *Ibid.*, 2002. p. 143.
- 18 VERDONE, M. Abril, 1954. p. 20.
- 19 BORDWELL, D. e THOMPSON, K. 2002. p. 134.
- 20 *Ibid.*, 2002. p. 134.
- 21 Examinamos, na Biblioteca Nacional, números de *Cinearte* publicados entre 1928 e 1930.
- 22 GOMES, P. E. Salles 1974. p. 295.
- 23 *Cinearte*. Março/ 1926.
- 24 GOMES, P. E. Salles (1974). pp. 118-119.
- 25 *Ibid.* (1974). p. 277.

BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *Storia del cinema e del film*. Trad. Alberto Farina e Riccardo Centola. Vol. 1. Milão: Ed. Il Castoro, 2002.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FARIA, Octavio. "A teoria cinematográfica de Pudovkin". In: "O fan", nº 5. Rio de Janeiro, 1929.

\_\_\_\_\_. "Eisenstein e o cinema do futuro". In: "O fan", nº 7. Rio de Janeiro, 1930.

\_\_\_\_\_. "O cinema europeu e a atualidade". In: "O fan", nº 5. Rio de Janeiro, 1929.

\_\_\_\_\_. "A incompreensão americana". In: "O fan", nº 4. Rio de Janeiro, 1929.

\_\_\_\_\_. "O cenário e o futuro do cinema". In: "O fan", nº 1,2 e 3. Rio de Janeiro, 1928.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Humberto Mauro. Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MELLO, Saulo Pereira de. "O Fan, o Chaplin Club & Limite". In: *O percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, número 5, 1997. p.58-68.

RESENDE, Beatriz. "Parceiros do imaginário: cinema e literatura no Brasil". In: *Letterature D'America - Rivista Trimestrale*. Ano XIV, n. 57-58. Roma, 1994.

VERDONE, Mario. *Gina e Corra: cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Bianco e Nero, 1967.

\_\_\_\_\_. *Il futurismo*. Roma: Newton Compton, 1994.

\_\_\_\_\_. "Origini della critica cinematografica in Italia". In: *Rivista del cinematografo*. Roma, maio de 1954.

\_\_\_\_\_. "Pionieri della produzione e della critica cinematografica". In: *Rivista del cinematografo*. Roma, fevereiro de 1954. 14-15 pp.

\_\_\_\_\_. "Ricciotto Canudo". In: *Rivista del cinematografo*. Roma, abril de 1954.

\_\_\_\_\_. "Scrittori italiani e teorie del film". In: *Rivista del cinematografo*. Roma, julho- agosto de 1954.

# O Neo-Realismo no Brasil

Uma breve análise do filme **Iracema**: Uma Transa Amazônica

*Jorge Rogério Pequin*

Graduando em Ciências Sociais pela PUC-SP e membro do Grupo de Estudos de Cinema Pele-Película

## BREVE HISTÓRICO DO NEO-REALISMO

*Roma Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945) é um marco inicial do neo-realismo, movimento de renascimento cinematográfico italiano nos anos que se seguiram à segunda guerra mundial. Esse filme foi realizado logo após a libertação de Roma. Porém, as primeiras crônicas oriundas desses dias são *O Coração Manda* (Alessandro Blasetti), *A Culpa dos Pais* (Vittorio De Sica), *Gente Del Pó* (Michelangelo Antonioni) e *Obsessão* (Luchino Visconti), todas de 1943. Os diretores, cada um a sua maneira, afrontavam a ideologia e a estética do cinema fascista. “Ladrões de Bicicleta” (Vittorio De Sica, 1948) marcou o apogeu do movimento neo-realista.

Para Zavattini, citado por Deleuze, o neo-realismo é a arte do encontro, ou seja, encontros efêmeros, fragmentados, interrompidos, fracassados. O que o define é a ascensão de situações puramente óticas e sonoras, que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo<sup>1</sup>.

Para Deleuze,

o real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações. (DELEUZE, 2005, p. 9).

Na mesma obra, o autor ainda afirma:

O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade. (DELEUZE, 2005, p. 18).



O neo-realismo significa essencialmente um cinema feito sem grandes recursos financeiros e técnicos, mas por quem entende de cinema e ama fazer cinema como mais um instrumento de libertação das passividades da pessoa humana, fazendo com que ela interaja num coletivo transformador (não afirmo que outras escolas cinematográficas sejam um péssimo modo ou que não sabem fazer cinema; há muitas



Ladrões de Bicicleta marcou o apogeu do movimento neo-realista.

qualidades técnicas e artísticas em outras cinematografias). É um cinema polifônico, sem ser panfletário e partidário. Toma partido do ser humano como um todo, respeitando sua individualidade e sua consciência.

Mencionemos algumas características do neo-realismo:

- A descoberta da paisagem italiana e o gosto pelos ambientes naturais, ou seja, filmagens fora do estúdio.
- O emprego dos dialetos em alguns filmes.
- O valor do documentário de filmes.
- O uso de atores e atrizes não profissionais.
- O gosto pela crônica do dia-a-dia e pelos sentimentos dos humildes.
- Por fim, um enfoque humanista.

Na década de 1950, o movimento neo-realista entrou em crise. As produções deixaram de ser populares, fracassando nas bilheterias. O registro da realidade atual do povo italiano começou a perder força, além de haver se configurado uma reorganização dos grandes estúdios, no qual o *star-system* voltou a ser prática no cinema italiano. Além desses fatores, pesou para o declínio do gênero o advento de filmes mais pessoais e existenciais por parte de diretores que eram engajados no movimento neo-realista como, por exemplo, Vittorio De Sica e Federico Fellini.

Porém, seus ideais permaneceriam vivos nos trabalhos de cineastas como Pier Paolo Pasolini, Ettore Scola e Irmãos Taviani, entre outros. A postura ética do neo-realismo foi um dos elementos deflagradores da nova cinematografia latino-americana, representada por diretores como Birri, Glauber

Rocha, Solanas, García Espinosa, Sanjinés e Alea, entre outros, assim como a Nouvelle Vague, o Novo Cinema Alemão, o Cinema Iraniano na década de 1990 etc.

Alguns exemplos da influência neo-realista no mundo:

- "Os Esquecidos" (Luís Buñuel)
- "Através das Oliveiras" (Abbas Kiarostami)
- "O Balão Branco" (Jafar Panahi)
- "O Ciclista" (Tran Ahn Hung)
- "Do Outro Lado da Lei" (Pablo Trapero)

#### O NEO-REALISMO NO BRASIL

O neo-realismo no Brasil tem suas raízes em "Moleque Tião" (1943), dirigido por José Carlos Burle e roteiro de Alinor Azevedo; "Agulha no Palheiro" (1952), dirigido e roteirizado por Alex Viány; e "Amei Um Bicheiro" (1952), dirigido por Jorge Ileri e roteirizado por Paulo Wanderley. O primeiro filme brasileiro considerado propriamente como neo-realista, porém, foi "Rio 40 Graus" (1954), de Nelson Pereira dos Santos.

... Nelson Pereira dos Santos realizou, em Rio 40 Graus, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado... Suas idéias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole... mostrou aos jovens uma nova perspectiva para o cinema brasileiro... O filme era revolucionário para o cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção... pegando gente na rua e entrando em cenários naturais... a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não ne-

cessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. (ROCHA, 2003, p. 105-106).

O cinema neo-realista brasileiro não tinha dinheiro para suas produções, porém, tinha liberdade criativa, sem sofrer imposições da indústria. É um cinema de autor, pois significa um cinema antiindústria, com postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista.<sup>1</sup> (XAVIER, 2003, P. 18).

Cinema de autor significa, para Hennebelle, produção independente, libertação dos esquemas temáticos e estéticos impostos por Hollywood, assim como a predominância da inspiração e do estilo do artista.<sup>2</sup>

O neo-realismo é uma atitude moral do artista em direção ao drama e aos dilemas sociais do povo brasileiro. Não é apenas um fato estético de cinema (pois a simplicidade não deixa a obra se tornar grandiosa). Por isso, produções da Vera Cruz e da chanchada carioca não eram sucesso da crítica (a chanchada era sim sucesso de público), com raríssimas exceções (vide o filme "O Cangaceiro", de Lima Barreto e "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte, como exemplos bem-sucedidos). Retravam a realidade brasileira bastante estereotipada e exótica, entre outros aspectos. Tinham como objetivos principais entreter e divertir o público, sem fazê-lo refletir sobre o que está assistindo.

O neo-realismo foi uma influência decisiva para a formação teórica e prática do Cinema Novo no Brasil, principalmente por diretores como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, entre outros. Outros exemplos de filmes brasileiros considerados neo-realistas são "Rio Zona Norte" (1957), de Nelson Pereira dos Santos, "O Grande Momento" (1957), de Roberto Santos, "Vidas Secas" (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e "Iracema – Uma Transa Amazônica" (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna.

No Cinema Novo, o povo pobre era o personagem principal (vaqueiros, operários, favelados etc.). O Cinema Novo exigia dos diretores e artistas que se engajassem na luta pelas transformações sociais com suas obras, "como instrumento dessas transformações, atribuindo-se-lhe, a ele, artista, cineasta, a excessiva missão de ajudar na determinação dos destinos políticos do país".<sup>3</sup>

**Deus e o Diabo na Terra do Sol**  
*é considerado por muitos o*  
*filme mais importante do*  
*Cinema Novo.*



Embora o povo pobre fosse a personagem principal, os filmes eram inacessíveis ou incompreensíveis para esta camada da população, e o Cinema Novo acabava destinado apenas aos intelectuais, classe média ou entendidos em cinema, o que configurou uma das suas grandes contradições.

O fim do Cinema Novo se deu por diferentes fatores, entre os quais podemos citar, como exemplos, a censura do regime militar sobre as obras com forte conteúdo político, a falta de distribuição e exibição comercial, o fato de que a própria classe intelectual e a elite brasileira não valorizavam um cinema autoral brasileiro, preferindo muitas vezes filmes norte-americanos e europeus, e ainda o da ascensão do cinema marginal e das pornochanchadas a partir de 1969. Porém, seus ideais permaneceram vivos, mesmo adaptados, em filmes como "Os Fuzis" (1964), de Ruy Guerra, "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964), de Glauber Rocha (o precursor e, para muitos, o filme mais importante para o movimento Cinema Novo), "Terra em Transe" (1967), de Glauber Rocha, "A Lira do Delírio" (1973), de Walter Lima Júnior, "O Amuleto de Ogum" (1976), de Nelson Pereira dos Santos, "Bye Bye Brasil" (1980), de Cacá Diegues, "Pixote – A Lei do Mais Fraco" (1980), de Héctor Babenco, "Eles Não Usam Black Tie" (1981), de Leon Hirszman, "Sargento Getúlio" (1983), de Hermano Penna, e "A Hora da Estrela" (1986), de Suzana Amaral, entre outros exemplos.

#### **O FILME "IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA"**

O filme genuinamente neo-realista, para Mariarosaria Fabris, é "Rio 40 Graus". Porém, acrescento o filme "Iracema – Uma Transa Amazônica" como um filme também genuinamente neo-realista, mesmo que muitos não concordem.

"Iracema – Uma Transa Amazônica", rodado em 1974 com recursos da TV alemã, foi a vítima mais notória da censura em obras cinematográficas nos anos de 1970, "ao desvendar, através da trajetória de decadência, física, moral, exis-

tencial, de uma índia-e-prostituta, o submundo que se formou às margens de um dos mitos do denominado milagre brasileiro, a Transamazônica,<sup>3</sup> onde a degradação da mulher prostituída é feita de forma quase documental, com pouquíssimos recursos financeiros, materiais, uma equipe mínima (um ator profissional, Paulo César Pereio, e participação especial da atriz profissional Conceição Senna, que também colaborou na preparação do elenco todos/as amadores, com roteiro e argumento de Orlando Senna, Jorge Bodanzky e Hermanno Penna, Produção e Desenho de Produção de Orlando Senna, Música, Fotografia e Edição (colaboração de Eva Grundman, da equipe de TV alemã) de Jorge Bodanzky, Assistência de Câmera de Francisco Carneiro). Nessas condições, o filme foi feito em pouco tempo (vinte dias). O governo brasileiro, por meio de suas embaixadas, fazia de tudo para que o filme não passasse em festivais de cinema internacionais e só fosse liberado oficialmente em cinemas brasileiros (porém, bem antes da liberação, já havia cópias do filme sendo exibidas ao público em circuitos de cineclubes pelo Brasil afora) em 1981, após ser premiado no Festival de Cinema de Brasília.

Em 1968, na sua volta ao Brasil, além de participar de filmes e documentários, Bodanzky partiu para a Amazônia com o objetivo de fotografar a região para a revista "Realidade". A construção da Transamazônica, os problemas fundiários da região, o desmatamento, as queimadas, e o aumento da miséria e da prostituição foram alguns fatos registrados durante a viagem. Foi observando o cotidiano da beira de estrada que ele decidiu retratar as diversas formas de violência presentes no local por meio do romance entre um motorista

de caminhão do Sul do país, crente no sonho do Brasil Grande, e uma jovem prostituta de origem indígena.<sup>6</sup>

O filme, visto hoje, é um retrato das mazelas sociais do Brasil que ainda permanecem, em pleno século XXI. Algumas cenas mostram isso: a queimada e devastação da Amazônia, o comerciante explorando o pai da personagem Iracema (interpretada por Edna de Cássia) num boteco a margem do rio, a venda de trabalhadores(as) escravos(as) por um "gato" para um fazendeiro dos confins da Amazônia; a personagem Iracema (que não se reconhece como indígena e representa uma jovem sem perspectiva de um futuro melhor) sendo levada à força por policiais, não se sabe para onde, e pedindo esmola para o caminhoneiro interpretado por Paulo César Pereio (que interage com todos os figurantes na estrada e nos bares, que por sinal, são moradores do local na improvisação das cenas) que se recusa a dar, entre outros aspectos. Não é um roteiro com o esquema "começo-meio-fim", típico da indústria cultural cinematográfica. É um roteiro com várias histórias que abrangem a realidade do Brasil Grande sonhado pelo Governo Militar para a Amazônia a partir de 1964. Isso é um modelo de cinema neo-realista brasileiro.

#### CONCLUSÃO

O neo-realismo não veio como uma imposição de um modelo de fazer cinema, mas como uma opção que ganhou espaço no subdesenvolvido cinema brasileiro. As idéias do neo-realismo italiano foram transformadas por nossos ideais e realidades, resultando em filmes marcantes que só o cinema brasileiro poderia criar. Isso mostra que o neo-realismo é adaptável a diferentes realidades, sem danos para a essência da sua proposta. 

1 DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2005, p. 10.

2 XAVIER, Ismail. In ROCHA, Glauber. Prefácio. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

3 HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 130.

4 BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O Cinema à Margem. 1960-1980*. Coleção Krisis. Campinas: Papirus, 1983. P. 59.

5 BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O Cinema à Margem. 1960-1980*. Coleção Krisis. Campinas: Papirus, 1983, p. 53.

6 Entrevista para Ana Paula Conde, da Revista Eletrônica Trópico. [www.uol.com.br/tropico](http://www.uol.com.br/tropico).

BODANZKY, Jorge e SENNA, Orlando. *"Iracema – Uma Transa Amazônica" DVD*. São Paulo, Videofilmes, 2005.

BORGES, Luiz Carlos Ribeiro. *O Cinema à Margem. 1960-1980*. Coleção Krisis. Campinas, Papirus, 1983.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

HENNEBELLE, Guy. *Os Cinemas Nacionais Contra Hollywood*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

# Cinema e confrontos sociais

Prof. Dr. Mauro Luiz Peron  
Professor do Departamento de Geografia da PUC-SP\*

A necessidade de uma sempre presente avaliação do lugar do Cinema na cultura contemporânea é reafirmada pelo processo de constituição da prática cinematográfica, com a simultânea e decisiva importância de sua penetração hoje, bem como pelas reflexões em torno de seu estatuto em diferentes contextos, expressões de arcabouços teóricos e estéticos particularmente complexos.

A reflexão sobre o alcance de alguns dos momentos mais significativos do Cinema envolve uma atenção aos vínculos entre o Cinema e os contextos nos quais atua. Por esse motivo, o objetivo deste artigo é levantar algumas questões referentes ao discurso cinematográfico, de modo a examinar a autoridade do Cinema como modo de conhecimento, exemplificando o tratamento dispensado pela linguagem cinematográfica aos confrontos sociais.

A constituição do Cinema, no final do século XIX, tanto como um invento estritamente tecnológico quanto como uma possibilidade estética, significou uma experiência em patamares diversos. Estimulou um debate sobre seu potencial em várias frentes, o que implicou a re colocação do vínculo entre o espectador e a "natureza" da imagem.

A fruição da imagem cinematográfica, expressão da natureza do *movimento*, um mundo "real" que se desenvolveria na superabundância escalar da tela - quadro sensorio ampliado posteriormente pelo advento da fala -, veste o pensamento com a imagem de uma complexidade extraordinária, porque recoloca os termos pelos quais o olhar vê.

De fato, a nova e espantosa imagem, quadro pleno de movimento, põe, justamente por isso, um universo na tela como uma notável verossimilhança alcançada. Um trabalho de reflexão fundamental foi realizado por Christian Metz, que investiga os termos pelos quais o movimento da imagem cinematográfica avança (METZ, 1968).

Se for considerada, por exemplo, a representação naturalista de Hollywood do início do século XX, tal orientação narrativa já indica o sentido político que a plasticidade revela, pois pretende uma "montagem invisível" (XAVIER, 2005: 41), incorporando uma tendência de adesão plena do espectador ao universo filmico.

Mas qual é o alcance de todo o aparato cinematográfico, em diferentes contextos? Quais, as possíveis orientações estéticas e narrativas, que o Cinema apresenta? Como o Cinema, afinal, deve *servir* ao olhar? E a *qual* olhar?

Estamos no campo de discussão do processo narrativo que o Cinema elabora, forjado num universo de mediações contextuais particularmente amplas, as quais assumem direções distintas e, não raro, muito divergentes. Ato de narrar que significa a ostentação ou a ocultação da versão que tal olhar assume, o universo da narrativa filmica está exposto como uma ordem estética e, por isso, *política*.

O documentário intitulado "Hollywood Censurada: filmes, moralidade e o Código", com direção de David Espar, procura desvendar como uma onda de "moralidade" se abateu sobre a produção dos grandes estúdios de Hollywood

\* Doutor em Cinema pelo Instituto de Artes do Departamento de Mídias da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas.

durante os anos de 1930 do século passado, resultado de uma "autocensura" imposta em Hollywood, culminando na elaboração do "Código de Produção", instituído em 1934. De acordo com as informações expostas no documentário, o "Código" teve a defesa incondicional de Joseph Breen(1), qualificado como um "moralista ferrenho". A narração assim esboça o peso de suas ações:

Nos vinte anos seguintes, Breen controlaria o tipo de história que Hollywood poderia contar, a linguagem que Hollywood poderia usar e o sexo e violência que Hollywood poderia mostrar. Para várias pessoas a era Breen foi a era de ouro de Hollywood, para outras foi uma época sufocante em que a liberdade criativa dava lugar a uma visão moral singular.

Segundo o depoimento do historiador de Cinema Thomas Doherty, no mesmo documentário:

Joseph Breen não queria só cortar os diálogos ou apagar imagens. Ele queria que os filmes imbuíssem os americanos de uma visão profundamente católica da vida, segundo a qual os virtuosos são recompensados e os culpados punidos. Havia maldade no mundo, mas, no fim, devia ser vencida por homens de bem.



Hollywood Censurada:  
filmes, moralidade e o  
Código, de David  
Espur.

Tal incorporação da imagem como expressão de todo um corpo moral é a expressão de uma forte ordenação política de grande impacto, considerando que, já naquele contexto, a platéia de filmes era muito vasta. O que temos é uma reavaliação do caráter da imagem cinematográfica, pois a perspectiva a partir da qual ela é produzida forja os termos de orientação moral e política que a imagem deve ter, procurando, portanto, influenciar na maneira de se a produzir. Essa

busca por um poder de definição do Cinema procura apontar, igualmente, um ordenamento estético. A imagem cinematográfica, portanto, é recolocada no terreno de um debate que tensiona "moral" e "política" no plano do processo de feitura do Cinema, um campo de reflexão essencial para a avaliação do alcance do Cinema como força tensionante.

É muito significativo como, durante momentos econômicos e políticos críticos, o Estado, por exemplo, aciona o Cinema como uma linguagem decisiva na construção de um discurso cuja pedra de toque é a unidade nacional. Nos anos de 1930, a Alemanha nazista tinha em Leni Riefenstahl a cineasta eleita do *führer*, uma elaboração da imagem a partir de e para um projeto *nacional* (2). A obra "O Triunfo da Vontade", de 1935, é uma das mais notáveis expressões do alcance do discurso cinematográfico, num contexto no qual a recuperação econômica da Alemanha implicava numa ostensiva força-tarefa política, articulada pelo Ministro da Propaganda de Hitler, Josef Goebbels. Manvell e Fraenkel, em relação à obra de Riefenstahl, afirmam que:

"Triunfo da Vontade" permanece uma forma de curiosidade espetacular, uma fonte de material para o estudo de Hitler e da organização dos encontros do partido, um fenômeno social e psicológico refletindo toda a ingenuidade emocional com a qual o povo alemão respondeu à ditadura nacionalista de Hitler durante seus estágios iniciais. (MANVELL-FRAENKEL, 1971: 96).



Leni Riefenstahl nas  
filmagens de "O Triunfo da  
Vontade" (1935). In:  
Phaidon Press Limited,  
The Movie Book, 1999.  
pp.512 (pp.377).

O filme de Leni Riefenstahl é um extraordinário material sobre o domínio da montagem visual e sonora e da angulação de câmera, expondo um meticuloso senso estético sobre o ca-

râter não simplesmente plástico da imagem, mas o seu sentido eminentemente verossímil. Mais que isso: a verdade do povo alemão, nesse contexto, deveria ser a imagem que a tela cinematográfica estava propondo. Marc Ferro afirma que

Os nazistas foram a única força reinante do século XX cuja imaginação, em sua maior parte, derivou do mundo da imagem (FERRO, 2000: 193).

O crescimento da produção de documentários nos últimos anos, não apenas voltados para a temática da Segunda Guerra Mundial, mas para temas os mais variados, constitui uma fonte de investigação particularmente rica, uma vez que o resgate de imagens de arquivo e sua inserção em narrativas que as retomam para um novo contexto, para um novo plano de reflexão, faz de tais narrativas momentos estéticos importantes, porque reorienta a imagem "original", trazendo tais arquivos para um novo patamar do olhar. A série "A Retrospectiva do Século", que pretende cobrir o período de 1900 a 1999, produzida por BBC/WGBH, é ilustrativa de um recorte de diferentes eventos, em contextos diferenciados, aplicando entre as imagens de arquivo os depoimentos daqueles que viveram os mesmos eventos, trazendo à luz a re colocação das imagens originais (3). Um dado importante é que o título original, "Peoples' Century", ilustra mais do que o título em português aquilo que a série pretende sublinhar: a experiência do "povo" frente aos conflitos, exposto por meio dos testemunhos daqueles que viveram os eventos tratados em cada programa. Os temas cobrem basicamente momentos considerados cruciais na história das sociedades, como os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, a



3

Série "A Retrospectiva do Século", produzida por BBC/WGBH.



4

Série "A Cor da Guerra", produzida por TWI/Carlton Television.

Revolução Russa, os desdobramentos do Tratado de Versalhes, a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, a ascensão do nazismo, a Segunda Guerra Mundial, o industrialismo no final dos anos de 1940. O exame desse tipo de documentários, sobretudo no que diz respeito à estrutura narrativa que cruza depoimentos, imagens de arquivo, narração e trilha sonora, significa a consideração de como os arquivos originais dos eventos são reorientados para se tornarem uma nova textura imagética, porque situados a partir e no interior de uma nova orientação narrativa. O aspecto central que atravessa esses materiais é de como o múltiplo olhar sobre os "mesmos eventos" vem a lhes redesenhar, versando a superfície cinematográfica como *arena de valor*.

É muito sugestivo o título de uma outra série sobre a Segunda Guerra Mundial: "A Cor da Guerra", produzida por TWI/Carlton Television (4). O argumento apresentado logo na abertura de cada programa é a legitimidade pretendida, sobretudo pelo uso de materiais produzidos originalmente em cores. Logo na abertura, surge um texto intercalado por amostras das imagens que serão exibidas ao longo do programa. Vejamos um trecho do texto de abertura:

A Segunda Guerra Mundial tem sido vista como uma guerra em preto e branco.

Até agora.

Agora, pela primeira vez você verá a Segunda Guerra Mundial em cores.

As imagens são originais.

A cor é real.

Você ouvirá as cartas e os diários daqueles que viveram e morreram nesta guerra.

Notável investida narrativa, o discurso explicita a que veio, propondo ao olhar espectral uma preparação para ver a "verdade", pois o espectador passará a estar diante das cores "reais", associação que parece ser mais do que convincente, pois muito mais do que a verossimilhança, é "o próprio mundo" que se desenrolaria diante dos olhos, num mergulho "literal" no tempo, com o acréscimo de uma "verdade suplementar", disposta mediante a "audição" das cartas e dos diários daqueles que participaram dos eventos, uma "presentificação" que agora o Cinema resgataria "com fidelidade".

Expressão narrativa robusta, esse exemplo evidencia os percursos do olhar que produz tais discursos, cuja intencionalidade, ao pretender trazer o "real" à tona, nada mais faz do que *reinventá-lo* de maneira primorosa.

A Guerra do Vietnã constitui outro exemplo recorrente nos documentários: em pleno conflito, Peter Davis filma "Corações e Mentas", lançado em 1974, voltando seu olhar tanto para o terreno próprio da guerra como para o seu entorno, apresentando especialmente as ações tanto de apoio quanto de contestação em relação à participação norte-americana no conflito asiático (5). Cruzando igualmente depoimentos com imagens das batalhas e dos momentos imediatamente posteriores aos enfrentamentos, a narrativa tanto confirma o que os depoimentos levantam, como fornece a "prova" da "inverdade" de determinadas falas, ao confrontá-las com imagens que contestam um juízo de valor que se pretende "justo".

Numa outra escritura e em outro contexto, mas com o foco igualmente voltado para a Guerra do Vietnã, em 1998 é lançado "Lamentamos Informar", com direção de Barbara



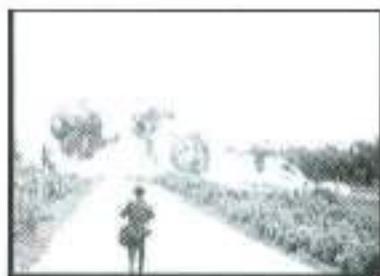
6  
"Lamentamos Informar" (1998), de Barbara Sonneborn.

Sonneborn, uma americana que perdeu o marido na guerra (6). O documentário é o resultado de sua decisão em entrevistar viúvas da guerra, tanto as norte-americanas quanto as vietnamitas, construindo um retrato do ponto de vista da perda que os dois lados, nestes termos, compartilham. A reconstrução da experiência da guerra, nos termos de um retrospecto de quem viveu a perda, ancora na imagem não apenas o universo emocional estrito, como poderia parecer num olhar imediato, mas a anotação do sentido *político* da dor.

A instituição do documentário, nos exemplos acima, já sugere como a orientação da imagem é a orientação de uma escolha. O debate sobre a pretensa "objetividade" de tais imagens tensiona os referenciais de "realidade" da imagem. Vivian Sobchack afirma o seguinte:

Mesmo a visão que inscreve sua ação como 'objetiva' é julgada, quanto à sua conveniência ética, no contexto do evento para o qual olha. (SOBCHACK, 2004: 147).

Nos marcos geopolíticos da Segunda Guerra Mundial, o Cinema de animação foi igualmente utilizado no esforço de guerra. O documentário "Os Desenhos Vão à Guerra", de 1995, com direção de Sharon K. Baker, resgata diferentes "peças" de animação, apresentando a clara orientação do governo norte-americano, na medida em que aciona muitas personagens conhecidas do grande público, no campo do Cinema de animação, convidando diretores já renomados na época para a construção de um discurso para a "nação" (7): tratava-se de exacerbar os ânimos contra o perigo das forças do eixo, deliberando uma estética cuja orientação moral deveria ampliar a exaltação por uma luta "justa", apresentando personagens cuja "nobre" missão era a de arrebanhar adesões



5  
"Corações e Mentas" (1974), de Peter Davis.



7  
"Os Desenhos Vão à Guerra"  
(1995), de Sharon K. Baker.

do espectador americano para o esforço de guerra. Ainda nessa mesma direção, a verve irônica tinha na caricatura (cuja semelhança com personagens "dignas" era apenas visual) o eixo de uma condenação que passava inclusive pelo riso provocado por uma personagem cuja maldade confirmada era sancionada no plano de uma ridicularização pressuposta.

O meticuloso trabalho de incorporação do Cinema como fonte narrativa é exemplificado, ainda, pelo zelo preciso com que as forças armadas norte-americanas prepararam os soldados para os registros das batalhas. O documentário "Filmando a Segunda Guerra" (2000) resgata esse processo, por meio de imagens de arquivo. Câmeras eram adquiridas para serem incorporadas nos treinamentos, de modo que os pelotões estivessem sempre munidos de soldados treinados especificamente para o registro das movimentações na guerra. Não estava em jogo apenas uma preparação técnica, pois o apuro das imagens revela igualmente, ainda hoje, uma vigorosa sensibilidade estética, na medida em que os cinegrafistas estavam preparados inclusive para o registro em câmera lenta de eventos cruciais: bombardeios e quedas de aviões, por exemplo, eram filmados com notável senso plásti-



8  
"Filmando a Segunda  
Guerra" (2000), de Richard  
Schickel.

co, ostentando no movimento lento uma astuta operação que minimizava a crueldade da guerra na medida mesma da criação de um senso por vezes heróico e, freqüentemente, espetacular do conflito (8).

Esse recorte do heroísmo, recorrente também em longas-metragens que faziam a apologia da "democracia" em contraste com as forças do eixo, tinha como contraponto outros filmes, nos quais o herói era matizado em suas fraquezas e contradições. Em "Um Barco e Nove Destinos", de 1944, portanto ainda na Segunda Guerra Mundial, com história baseada numa obra de John Steinbeck, Alfred Hitchcock constrói personagens que se debatem perante seus compromimentos morais (9). Sobreviventes de um navio afundado por um submarino alemão, salvam um alemão que é justamente um dos tripulantes do submarino. Passam então a viver o dilema entre eliminá-lo ou preservá-lo, num jogo de contradições que esboça uma narrativa que condena tanto o nazista quanto muitos dos outros sobreviventes, mas que simultaneamente ameniza a culpa de todos, inclusive compondo uma suavização da vilania do alemão resgatado. Mesmo na seqüência em que eliminam o soldado alemão, o gru-



9  
"Um Barco e Nove  
Destinos" (1943), de  
Alfred Hitchcock. In:  
Patrick Humphreys, **The  
Films of Alfred  
Hitchcock**, Greenwich,  
U.S.A., Bison Books,  
1986, pp.192 (pp.79).

po é mostrado sem nenhum heroísmo: a condenação do grupo é explícita, sublinhada novamente na seqüência seguinte, quando um deles apresenta um profundo sentimento de arrependimento.

Após a Segunda Guerra, ainda que muitos filmes continuassem a construir o heroísmo da personagem representante das forças "democráticas", sobretudo os filmes norte-americanos, "Os Deuses Vencidos", de 1958, com direção de Edward Dmytryk, baseado na obra de Irwin Shaw,



10

"Os Deuses Vencidos"  
(1958), de Edward  
Dmytryk.

recoloca o tema do heroísmo de modo a perfilar uma versão diferente (10). A personagem principal é um oficial alemão durante a guerra, interpretado por Marlon Brando, atormentado por um confronto entre sua reticência em aceitar plenamente os métodos nazistas e sua fidelidade à carreira militar, numa composição narrativa que sinaliza o desfecho trágico da guerra.

Se em termos de abordagem, o herói recebe tratamentos diferenciados, não menos importante é o construto estético das obras. É nesse terreno que o Neo-realismo Italiano forneceu uma chave original: os termos pelos quais a Itália foi sacudida pelos eventos da Segunda Guerra Mundial serão demonstrados pela adesão do diretor Roberto Rossellini, no filme que é considerado como o marco inicial do Neo-realismo Italiano – *Roma - Cidade Aberta*, de 1945, com roteiro desenvolvido pelo próprio Rossellini, Sergio Amidei, Alberto Consiglio, e ainda com a colaboração de Federico Fellini (11). O espírito de união contra as forças nazistas termina por unir comunistas e católicos, numa narrativa que, em condições técnicas precárias, desenvolve uma plasticidade ruidosa, porque em sua precariedade técnica faz emergir uma estética que pretende alcançar uma mais explícita "realidade". Tratava-se de desenvolver um Cinema a partir da utilização, via de regra, de atores não profissionais, de cenários sem iluminação artificial, evitando ainda filmagens em estúdios, colocando a "realidade" justamente no "plano do que o olho percebe". Mariarosaria Fabris aponta que havia uma luta coletiva como proposta do filme, uma união de forças antagônicas. No cinema norte-americano, por outro lado, havia uma preocu-



11

"Roma - Cidade Aberta"  
(1945), de Roberto  
Rossellini. In: Phaidon Press,  
**The Movie Book**, 1999,  
pp.512 (pp.387).

pação com a divulgação do *american way of life* (FABRIS, 1995).

Em 1948, no período que imediatamente sucedeu a Segunda Guerra, surge *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, outro marco do -Neo-realismo Italiano, com roteiro de Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci e Geraldo Guerrieri (12). Diferentemente de fazer evoluir o espírito da reconstrução de uma Itália devastada pela guerra, a narrativa elege um pessimismo agudo acerca das condições de sobrevivência da população, tomando claramente o partido das classes trabalhadoras, na figura de um homem que tem sua bicicleta roubada após finalmente conseguir empregó. O périplo do personagem com seu filho pela cidade em busca do instrumento de trabalho é um recurso central do roteiro, desvendando uma abordagem que se concentra na falta de perspectivas econômicas. Nessa situ-



12

"Ladrões de Bicicleta"  
(1948), de Vittorio de  
Sica. In: David  
Parkinson, **History of  
Film, Italy**, Thames and  
Hudson, 1997, pp.264  
(pp.153).

ação, qualquer possibilidade de salvação não é esboçada senão com a solidão concentrada na imagem final do pai e do filho irmanados na ruína, tendo apenas um ao outro como perspectiva de luta pela sobrevivência. Se a plasticidade prima por uma breve atmosfera de otimismo do pai frente ao novo emprego, quando a cidade é recortada por tons de luz que surgem discretamente entre os prédios e iluminam as ruas, estas imagens são gradualmente substituídas por uma crescente atmosfera de desesperança, estética que recorta no plano das ruas uma severidade brutal de luzes que encerram uma homogeneidade cinza, uma opressora ausência de perspectivas.

O que desenvolvemos a partir de alguns momentos das práticas cinematográficas, resgatando os contextos de seu desenvolvimento, indica a importância da avaliação sobre os rumos que o Cinema tem construído, de modo que seja recolocado o alcance do discurso cinematográfico como for-

ma de conhecimento, o que implica a consideração de aspectos políticos e estéticos que os discursos encerram. O estatuto da imagem cinematográfica, expressão de um olhar sobre os diferentes contextos dos confrontos sociais, encerra uma interrogação sobre o vínculo entre o Cinema e a "natureza" do conhecimento pretendido.

Como a investigação da narrativa cinematográfica é igualmente a construção de um discurso, de um discurso *sobre* o Cinema, deve ser recolocado na reflexão o cruzamento de discursos diversos, naquilo que explicitam ou ocultam, pois a imagem cinematográfica parece indicar uma arena de tensionamentos sociais, um campo que já indica a instituição do olhar que produz e do olhar que consome, um olhar espectral. A avaliação do cruzamento desses olhares pode ser decisiva, pois é nesse jogo de forças que podem figurar novas propostas narrativas e, por isso, novas respostas político-estéticas no Cinema. 

## Bibliografia

- FERRO, Marc. "Cinema and History – Marc Ferro in interview with Serge Daney and Ignacio Ramonet". In: WILSONN, David (editor), *Cahiers du Cinéma – 1973-1978*, New York/London, Oulledge, 2000, vol. 4, pp.191-196.
- HUMPHRIES, Patrick. *The Films of Alfred Hitchcock*, Greenwich, U.S.A., Bison Books, 1986, pp.192 (pp.79).
- MANVELL, Roger-FRAENKEL, Heinrich – *The German Cinema*, London, J. M. Dent & Sons Limited, 1971, pp.65-98.
- METZ, Christian. "A respeito da impressão de realidade no Cinema". In: METZ, Christian - *Essais sur la Signification au Cinema*, Paris, Editions Klincksieck, 1968 (trad. port. de Jean-Claude Bernadet, *A Significação no Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 2ª. Edição, 1ª. Reimpressão, 2004, pp.295), (pp.15-26).
- PARKINSON, David. *History of Film*, Italy, Thames and Hudson, 1997, pp.264 (pp.153).
- PHAIDON PRESS LIMITED, *The Movie Book*, 1999, pp.512 (pp.377; 387).
- SOBCHACK, Vivian. "Inscruvendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) – *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e Narratividade Ficcional*, São Paulo, SENAC, 2004, pp.325 (pp.147).
- XAVIER, Ismael - *O Discurso Cinematográfico – A Opacidade e a Transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2005, pp.207 (pp.41).

# Cinema, Educação e Cidadania

Edgard de Assis Carvalho

Professor Titular de Antropologia da PUC-SP



Grande Otelo.

*Nunca colaborei num filme; simplesmente limito-me a cruzar os braços e observo como os atores fazem todo o trabalho.* Federico Fellini

*O cinema opera uma espécie de ressurreição da visão primitiva do mundo, permite, tolera e inscreve o fantástico no real.* Edgar Morin

*O cinema é um agenciamento mágico de imagens-matéria.* Gilles Deleuze

*Eu procurava valorizar o diálogo e a interpretação, em busca de um tom adequado. Ele [Oscarito] era um excêntrico e eu, um comediante.* Grande Otelo

O conhecimento da realidade social contém três princípios: o dialógico, o recursivo e o hologramático. O primeiro instaura o sentimento da religação, o segundo institui o caráter não linear da causa sobre o efeito e, finalmente, o terceiro resgata a utopia de uma totalidade que nunca se reduz à mera soma das partes.

Complexos em sua essência, esses princípios articulam necessariamente saberes racionais e imaginários. Constituem um ponto de partida fundamental para explicar a magia do cinema e, é claro, do *star system*. Caverna simbólica na qual o homem se mostra como verdadeiramente é, despojado das amarras das instituições e do caráter prosaico do cotidiano, o imaginário cinematográfico fornece pistas para o entendimento da cultura contemporânea.

Em qualquer filme, *cult ou trash*, esse circuito se atualiza e se recria na seqüência da narrativa. Quando nos defrontamos com ela, comodamente sentados no escurinho da sala, acionamos um operador simbólico-cognitivo que impulsiona emoções incontidas, medos arcaicos, desejos inconfessáveis, ódios reprimidos jamais confessados à luz do dia.

Integrar essas expressões mítico-imaginárias na atividade da ciência, como linguagem ampliadora da cognição, implica considerá-las articuladas ao dispositivo racional-lógico-empírico, esse escaninho em que se movimentam e se digladiam as explicações ditas científicas, que não levam em conta as dimensões imaginárias do mundo, infelizmente consideradas irrelevantes para a objetividade da ciência.

Ao transpor para o cinema romances, fatos histórico-políticos, experiências extraterrenas e biografias, os roteiros nem sempre cumprem fielmente o conteúdo de realidade de uma obra, das vidas que nela transitam e dos fatos concretos que pretende relatar. Omitem e adicionam fatos, transmutam situações reais, invertem e esgarçam temporalidades, superpõem planos existenciais, ordenam restos culturais sem se importar com a linearidade da história e com a irreversibilidade do tempo.

Como se operasse com os mecanismos do pensamento selvagem, o cinema aproxima-se, sem medos, da intuição sensível, aberta, que sempre excede a dureza do conceito. Por isso, até hoje nos comovemos com Charles Chaplin, nos amedrontamos com Bela Lugosi, nos extasiamos com as braçadas aquáticas de Esther Williams, invejamos a sensualidade de Lauren Bacall, tentamos mimetizar os beijos românticos de Cary Grant, nos irritamos com a prótese transfiguradora de Nicole Kidman para retratar a angústia de Virginia Woolf.

Por mais que a mundialização da cultura imponha padrões demasiado homogêneos a quaisquer fenômenos da cultura, sentimentos incontroláveis brotam toda vez que nos deparamos com atores-ícones. Lauren Bacall nos extasia, Humphrey Bogart nos provoca inveja, Marilyn Monroe põe à prova nossos desejos sexuais. Há ocasiões nas quais o filme vai além da obra, outras em que fica aquém dela. O roteirista-tradutor omite e adiciona fatos, recria situações reais, inverte e transveste temporalidades, superpõe planos existenciais. Sem nenhum projeto prévio, rejunta restos da cultura que se encontram a seu dispor, mesmo que o roteiro final se incumba de pôr ordem na casa.

Mesmo que a mundialização da atividade cinematográfica se amplie, que contratos milionários das celebridades imponham diretrizes rígidas para o *casting*, que financiamentos estatais tentem, por vezes, condicionar a aprovação de um projeto a diretrizes ideológicas, que os grandes estúdios – Fox, Universal, Columbia – tenham sido absorvidos por grandes corporações financeiras, o filme em si, como narrativa imagética, nunca perde a aura de encantamento que o cerca.

Por mais que orçamentos bilionários cerquem as grandes produções midiáticas, cujo gosto e conteúdo podem ser questionados, o bom cinema ainda é feito com recursos me-



nores, e isso em todas as partes do mundo. O cinema iraniano é um bom exemplo disso, sem falar na recente safra brasileira, com destaque para *O Céu de Suely*, de Karim Aïmoiz, co-produção Brasil/França/Alemanha/Portugal, que revelou uma atriz superlativa, Hermília Guedes. Retrato do Brasil profundo, *O Céu* é uma antropologia do cotidiano que dificilmente será encontrada em livros, teses e simpósios científicos.

O cinema quebra o quadro espaço-temporal do cinematógrafo, capta objetos e situações inimagináveis, polemiza o dispositivo tecnocientífico, projeta cenários futuristas, cria utopias sociais que nenhum cientista é capaz de prever. Fábrica de sonhos, se incumba de objetivar na grande angular uma mitologia de duplos, fabricar um comércio de signos mediadores das relações entre indivíduo, sociedade e cosmo.

Portador de uma densa zona obscura antropocósmica que nunca será inteiramente desvendada, e é bom que não o seja, fornece pistas para a decifração de enigmas culturais com os quais convivemos desde que nos tornamos *homo sapiens sapiens demens*, ou seja, seres prosaicos, sistemáticos, regrados, instituídos, que vivem a ordenação da repetição e, simultaneamente, seres poéticos, descomedidos, lubrificos, desejanter, que experenciam a desordem da criatividade.



*O cinema constitui, portanto, patrimônio cósmico, e as estrelas que constituem seu panteão cintilam como astros de primeira grandeza.*

Fenômeno social total, o cinema é multidimensional, e aproxima-se da experiência da morte. Por isso, as vidas reais de atores e atrizes importam pouco. Permanecerão para sempre vivos em nossas mentes como indicadores inconscientes de condutas, afetos, descaminhos, decepções. São amórtais, simultaneamente vivos e mortos. Cosmicizados, emitem sinais a serem decodificados por todos, isso se for possível fazê-lo na vida e nas idéias.

O cinema constitui, portanto, patrimônio cósmico, e as estrelas que constituem seu panteão cintilam como astros de primeira grandeza. Mortas como Marilyn Monroe, Joan Crawford, Bette Davis, vivas e atuantes como Madonna, Julianne Moore, Meryl Streep, e aposentadas, como Elizabeth Taylor e Claudia Cardinale, assemelham-se a "ídolos de carne e sangue", feliz expressão de Bernard Shaw, ao se referir a esses duplos inatingíveis que se encarnaram na realidade histórica do século XX, desde a noite de 28 de dezembro de 1885, quando os irmãos Lumière expuseram a incrédulos franceses as primeiras imagens de uma usina onírica cujos cenários imaginários nunca deixaram de ser fabricados.

Produto da cultura de massa e da sociedade tecnocrática moderna, constituído por um saber em mosaico, o *star system* sabe concentrar nas estrelas, homens e mulheres,

uma fascinação e um endeuamento que fogem ao controle consciente explícito, assim como manufaturar um guia para amores e ódios, um arquétipo que energiza forças arcaicas, ativa memórias que se pretendiam sepultadas, mobiliza atitudes sócio-culturais.

Se a vida vivida da maioria das estrelas-síntese costuma ser marcada por tragédias pessoais, êxtases anfetamínicos, desilusões amorosas, mortes inexplicadas, suicídios explícitos, esse é o preço a pagar pelos êxtases, gozos e desejos reais que produzem, que jamais serão apagados do imaginário social. Mudo de 1885 a 1930, falado depois dessa data, o cinema revela uma pluralidade de imagens e mitos que acaba por se petrificar numa temporalidade irreversível, signos de uma arqueologia da memória do mundo. Por isso, quem vai ao cinema acaba por viver no escurinho da sala uma segunda vida, acessar uma narrativa universal, certamente mais rica do que a banalidade que cerca o cotidiano prosaico, institucional, do qual se extrai a sobrevivência do dia-a-dia.

Ao comentar as possíveis diferenças entre Marilyn Monroe e Madonna, Edgar Morin identificou-as como produto de uma estranha síntese de erotismo, bondade, maldade, egoísmo, altruísmo, perversão e destregramento. O *acting* de ambas se assemelha, mesmo que diferenciado pela fala e

*Edgar Morin  
identificou Marilyn  
Monroe e Madonna  
como produto de uma  
estranha síntese de  
erotismo, bondade,  
maldade, egoísmo,  
altruísmo, perversão e  
desregramento.*



pelo canto. Uma morta, outra viva, continuam a expressar ambivalências e ambigüidades de toda ordem, sexuais inclusive, nunca assumidas por ambas em aparições públicas e relatos midiáticos. É exatamente isso que as torna em ícones de um sistema cultural portador de universalidade.

O segredo, o mistério e os não-ditos atiçam nossa curiosidade, mobilizam nossos desejos sobre esses ídolos que aprendemos a cultivar, desde a primeira vez que entramos numa sala de cinema. Queremos ser como eles e, ao mesmo tempo, nos afastamos deles, pois sabemos de antemão que a tela imaginária jamais se converterá na tela real em que se movem as ações cotidianas. É esse processo de identificação-diferenciação que o cinema nos proporciona.

Talvez por isso nunca questionemos a homossexualidade de Rock Hudson assumida apenas com a revelação da AIDS, em face dos tórridos beijos trocados com Doris Day. Pode-se dizer o mesmo do caso amoroso de Randolph Scott e Gary Cooper, das suspeitas viris de Cary Grant, dos assédios de Joan Crawford junto às mulheres, do clima homoerótico entre o gordo e o magro, Oliver Hardy e Stan Laurel, dos olhares cúmplices de soldados de uma Roma recriada em estúdio. A cena de Charlton Heston (Judá Ben-Hur) e Stephen Boyd (Messala), de mãos entrelaçadas para um brinde em *Ben-Hur*, de 1959, com direção de William Wyler, deu e ainda dá o que o que falar sobre o que realmente poderia ter ocorrido naquele encontro. Todo mundo especula sobre o

sentido oculto dessas relações, ninguém fala explicitamente sobre elas, por mais intensos, indiscretos e desavergonhados que sejam os rumores sobre a vida de carne e osso de atores, atrizes, figurinistas, roteiristas, diretores e produtores.

Mesmo em tempos de liberação sexual, as interrogações permanecem. Não conseguimos dissimular a curiosidade que nos invade, como se, a qualquer custo, desejássemos articular a vida real e a vida imaginária numa coisa só. O que aconteceu com *O segredo de Brokeback Mountain*, de 2005, dirigido por Ang Lee, é exemplo cabal desse processo. O filme explicita a homossexualidade de dois homens-vaqueiros que só conseguem vivenciá-la solitariamente nas montanhas, e não na cidade.

Ennis del Mar e Jack Twist – Heath Ledger e Jake Gyllenhaal – sentem na pele a repressão e o preconceito que emanam do cinismo da sociedade, e não apenas do velho oeste norte-americano. Casam-se, vivem o tormento de uma heterossexualidade que não os satisfaz. Buscam refúgio em encontros anônimos sem futuro ou se entregam a amores fortuitos com homens casados. Nunca se esquecem dos laços amorosos que os une e é esse o segredo que o filme desvenda aos poucos. Quando podem, voltam às montanhas. É lá que os afetos e o sexo se explicitam para valer.

É no silêncio recalcado que vivem sua desdita. A morte de um deles é o desfecho de vida desses "heróis machos", como foram equivocadamente chamados pelos críticos que

não conseguem disfarçar sua homofobia, mesmo quando analisam um filme. Se, no deserto do real, os protagonistas se declararam assumidamente heterossexuais, no filme dão livre curso ao desejo e ao erotismo da relação amorosa homossexual. Por isso, o filme mexe com o imaginário masculino, e com o feminino também: mistura papéis, embaralha desejos, acena com possibilidades identitárias, articula o jogo do uno e do múltiplo.

Assim como os personagens de cinema – e não apenas como *del Mar* e *Twist* –, como sujeitos históricos que somos, nunca vivemos uma democracia plena. Habitamos uma desvalida realidade em que forças indômitas e pulsões desenfreadas lutam tenazmente para se tornarem dominantes e atuantes, tendo como pano de fundo a repressão das normas culturais. Com esforço deliberado reagimos a elas para produzir reorganizações subjetivas, sócio-culturais, afetivas, amorosas. Por mais que sejam normatizadas e institucionalizadas, nossas atividades encontram-se sempre submersas em relações de ordem, desordem, interação e reorganização.

É nesse pano de fundo que a cultura, como práxis cognitiva geral, se movimenta e ganha expressão viva. Quando pensamos que tudo vai bem, algo sinaliza o perigo; quando supomos que o perigo foi superado, constatamos que foi ele que nos impulsionou para o estabelecimento de conexões renovadas. Num cotidiano pobre em significações cosmopolitas, estabelecemos um jogo-rito que combina uno e múltiplo, unidade e diversidade, particularidade e universalidade.

O cinema é obra aberta, inacabada, presta-se a múltiplas interpretações, uma hermenêutica do sentido, uma pluralidade instável e indeterminada que, a todo tempo, cria brechas e dissipações, que propiciam ao sujeito-vidente encarar de frente os paradoxos do tempo presente, para tentar, na medida do possível, regenerar sua própria existência, direcionando-a para a busca de novos níveis de significação, sejam eles individuais, sociais ou planetários.

Com o cinema, assumimos de vez que nossa dimensão existencial é simultaneamente rubricada pelo tempo e pelo espaço reais e imaginários, locais e universais. São essas as dimensões multidimensionais da criatividade que se encontram presentes não apenas em cineastas e atores, mas em escritores, poetas e em poucos homens de ciência. Somos

adivinhos do infinito, ilusionistas do real, que tentamos recuperar o tempo perdido, mesmo que essa missão seja custosa, por vezes desestimulante e desanimadora.

Há uma fotografia de Jorge Luiz Borges que ilustra bem o sentimento cotidiano que cerca qualquer cinéfilo. Na foto, que se encontra na biblioteca nacional de Buenos Aires, ele tenta adivinhar as letras de um livro que mantém grudado em seu rosto. Guardadas as devidas proporções, os frequentadores de uma sala de cinema também vêem mal, distorcem sentidos, narrativas e intencionalidades, formatam idéias novas, em resumo, roubam a linguagem de um autor ou a performance de um ator para convertê-las numa linguagem outra que, certamente, desloca e condensa o objetivo original do roteiro ou as nuances das interpretações.

Quando um roteiro é refilmado por outro diretor e atores, por mais que se procure identificar semelhanças, diferenças, veracidade ao texto original, nunca as encontraremos. As duas versões de *O talentoso Ripley*, famoso romance policial de Patricia Highsmith, feitas em 1960 – Alain Delon, Maurice Ronet, Marie Laforêt, Romy Schneider – e 1999 – Matt Damon, Jude Law, Gwyneth Paltrow, Cate Blanchett – dirigidas respectivamente por René Clement e Anthony Minghella, espelham sobremaneira as contradições do binômio adaptação-roteirização. Tudo se passa como se o quarteto de atores iludisse o espectador a todo tempo, num jogo de esconde-esconde que só se revela na cena final da morte.

Na primeira, temos um Ripley enigmático e oculto. Na segunda, a personagem assume explicitamente suas intenções sexuais e se revela determinado e ardiloso na cena da morte de Dickie, o amigo íntimo com quem mantém uma relação amorosa. No romance, o talento de Ripley reside claramente na manipulação que faz de sua vida afetiva, que envolve homens e mulheres. Cabe ao espectador interpretar a seu modo o mistério do argumento, identificar-se com uma ou outra personagem, como se estivesse diante de uma narrativa mítica incessantemente recriada por quem conta e ouve um determinado relato. Como os mitos sempre querem dizer a mesma coisa, como bem disse Claude Lévi-Strauss, filmes são, igualmente, operadores de significação, transmissores de mensagens abertas que deixam de lado relações de verdade, objetividade e fidelidade ao tempo histórico.

Filmes sempre aliam o poder afetivo ao poder da imagem-movimento. É no encadeamento dessa fusão, cujo processo é instável e descontínuo, que o cinema vai muito além das técnicas do discurso. É um dispositivo cognitivo que enriquece o espírito humano e agrega sentido renovado à vida. Morin sintetizou brilhantemente essa idéia ao enfatizar que o cinema desvenda estruturas da participação e estruturas da inteligência. "O cinema, com a sua linguagem de imagens, e só de imagens, converteu-se em pedagogia" (Morin, 1956).

Resta saber como essa *pedagogia* pode contribuir para o aperfeiçoamento das práticas educativas e para a construção de uma cidadania ativa, responsável e participativa. Um bom caminho seria incluir uma programação sistemática de filmes sintonizada a currículos regulares, cujo objetivo seria estimular a criatividade, religar saberes e promover a transversalidade do conhecimento. Sintonizado nessa perspectiva, o núcleo de estudos da complexidade, COMPLEXUS, criou um projeto que tem como meta estimular a reflexão de professores e alunos sem obrigações de créditos e avaliações. Trata-se de uma atividade livre, aberta a todos os setores e níveis e da universidade e de fora dela.

Criado em 2001, o Películas e Idéias conta com seis anos de vida. A cada ano elege-se um tema central, que se distribui em oito sessões, quatro no primeiro semestre, quatro no segundo. O tema de 2001 – *Gulas contemporâneas* – enfocou excessos alimentares, políticos, sexuais, consumistas; o de 2002 – *Hominescências* – centrou-se nos possíveis diferenciais de hominização da cultura e trabalhou com os sentidos de modo geral: visão, audição, paladar, intuição, propriocepção; o de 2003 – *Estranho, malvado, diabólico* – problematizou as facetas múltiplas da alteridade, do 11 de setembro aos bastidores da produção teatral e contradições da exclusão social.

Em 2004, com *Imaginários do tempo*, foram privilegiadas as noções de irreversibilidade e não-linearidade e as possibilidades, alternativas e utopias culturais delas decorrentes. Voltamos a 1984 e navegamos por vampiros, zonas mortas e tempos recuperados. Em 2005, e pela primeira vez, o tema geral foi uma pergunta: *De que riem os homens?* Embarcou-se no trem da vida, título de um dos filmes, e desembarcou-se no naufrágio do Titanic, nas chanchadas da Atlântida, nas sátiras alopradas de um professor universitário em crise com sua dupla personalidade.

Em 2006, foi retomado o espírito da tríade de 2003 com *Viagens, roteiros e destinos*. O objetivo aqui foi problematizar a metáfora da viagem como reserva cognitiva orientadora de ações e proposições. De desajustes sociais generalizados, foram percorridos os dilemas da alteridade, a força da tragédia, a procura do Graal e as ansiedades e efeitos transfiguradores da prática colonial. Para o ano que ora se inicia, 2007, o tema escolhido, *Segredos, paixões, maldades*, abre colaboração institucional com a Faculdade Belas Artes e junta duas instituições que apostam na construção de um conhecimento mais amplo e menos fragmentário.

Os integrantes do projeto são conscientes de que se situam na contra-corrente da fragmentação do saber, infelizmente ainda dominante no mundo acadêmico. O esforço dos organizadores<sup>1</sup> e de seus quarenta e quatro comentadores representa algo novo, instituinte, que acredita que a força das imagens pode redundar numa visão de mundo na qual a separação entre a cultura científica e a cultura das humanidades deixará de existir de uma vez por todas.

São Paulo, 31 de dezembro de 2006. 

## Nota

1 O projeto Películas e Idéias, vinculado ao núcleo de estudos da complexidade – COMPLEXUS – integrante da Faculdade/Programa de estudos pós-graduados em ciências sociais da PUCSP é coordenado por Edgar de Assis Carvalho, Edmilson Felipe, Sérgio Moretti e Beatriz Galvez.

## Bibliografia

Edgar Morin. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Minit, 1956.

# A narrativa cômica no cinema

Edmilson Felipe

Prof. Dr. do Departamento de Antropologia - PUC-SP

Texto  
impresso em  
tipos móveis,  
inventados  
por  
Gutenberg.

Os processos pelos quais a indústria cultural se desenvolve no mundo moderno provocam inúmeras discussões, e trazem como consequência diversas formas de remontar um modelo analítico que viabiliza a reflexão sobre os meios de comunicação e seus supostos desenvolvimentos. Essas discussões destacam o período em que se desenvolveram estes meios, bem como a transformação da cultura neste novo momento da história.

Se tomarmos como partida as transformações ocorridas na Europa nos séculos XVII e XVIII com as revoluções industrial e francesa, podemos estabelecer um elo que nos permite entender a dinâmica da informação que surge sob a égide da produção acelerada e que viabiliza o acesso das camadas populares à produção editorial francesa.

É o que nos mostra Jean-Yves Mollier, quando estuda a possibilidade do nascimento da cultura de massa na Belle Époque, pela expansão deste segmento da informação que se faz via livros escolares comercializados por baixos preços, e desencadeamento do romance policial, o que configura uma uniformização dos comportamentos e dos universos culturais<sup>1</sup>.

Embora não se tenha ainda uma expansão sólida das estruturas de difusão de massa e nem um consumo tão acentuado, o período compreendido entre 1890 e 1914 pode, na visão do autor, marcar uma revolução cultural silenciosa, pois aponta uma série de discussões que vão marcar a trajetória da cultura popular para um novo itinerário, cada vez mais acentuado pela produção serializada dos anos seguintes.

O protótipo dos meios de comunicação de massa, se assim podemos chamar, surgiu no século XV, com a invenção dos tipos móveis de imprensa por Gutemberg, o que viabilizou a reprodução dos primeiros jornais, romances de folhetim, o teatro de revista, a opereta, o cartaz.

O acesso a estes meios de comunicação de forma mais significativa por parte da população e a uniformização com relação à informação garantem uma incipiente e instigante discussão sobre como a cultura popular será representada - quais as novas manifestações, contrárias ou não à ordem vigente, que irão surgir neste novo cenário.

O importante é notar que se a comédia perdia um pouco sua representatividade nas notícias sérias dos jornais e nos romances que trata-

# alienação industrialização

*A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e cultura de massa...*

vam mais de casos particulares da vida cotidiana e em família, ganhava espaço nos cartazes, caricaturas e nos ensaios do teatro de revista, que eram formas de dar continuidade à crítica e ao posicionamento irônico em relação às convenções sociais.

Na caricatura, temos a distinção entre o cômico e o feio. A feiura sendo apresentada por meio das deformidades que, por um lado, podem ser ridículas, e, por outro, afastam-se completamente da comicidade.

As deformidades que se apresentavam tanto no corpo como nos rostos eram satirizadas nos cartazes e nas caricaturas como experiências que se tornavam visíveis por um simples toque artístico, redefinindo o código em face do que se apresentava.

Quando analisa a caricatura, Henri Bergson conduz a discussão reconhecendo a importância do exagero, mas este não é apenas o atributo que garante à atividade artística a valoração cômica.

A caricatura ganha um novo sentido quando relata ao público aquilo que se observa sobre um outro aspecto. As contorções e as deformidades definem todo o trabalho do desenhista, que se preocupa em mostrar o quanto esses fatores estão ligados à natureza em movimento.

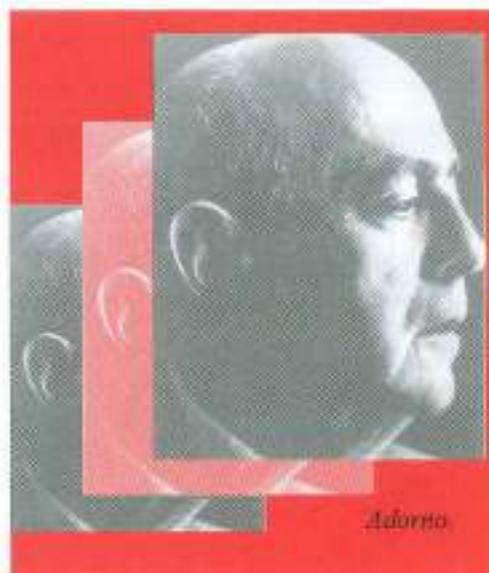
Para se tornar cômico, é preciso que o exagero não apareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza.<sup>1</sup>

Mas não podemos deixar de dizer que outros meios surgiram, inevitavelmente, com o advento da máquina e o desenvolvimento da indústria já na segunda metade do sécu-

lo XIX, e que a vida e o próprio conceito de cultura, sofreram mudanças que marcaram profundamente a nova condição societária, perpassando o cenário socioeconômico com o desenvolvimento de um mercado de bens e a recorrência de uma sociedade de consumo.

Dos mais recentes meios transmissores representantes deste novo momento na vida em sociedade, destacam-se o rádio, o cinema e, mais à frente, a televisão, num grau mais acentuado na recepção de informações, entretenimentos, ideologias e articuladores mais sensíveis entre a cultura popular que atravessa a massa e vice-versa.

A indústria cultural, os meios de comunicação de massa e cultura de massa passaram a ser os novos ingredientes do fenômeno da industrialização. Uma história que merece ser contada, pois qualquer estudo que se pretenda fazer sobre a dinâmica da cultura e as articulações entre o popular, de massa ou erudito, bem como suas possíveis exclusões conflituosas



Adorno

# ienaindustrializaçãoalie

*passaram a ser os novos ingredientes do fenômeno da industrialização.*

deve identificar as novas narrativas que surgem com as técnicas de produção e que servem como ponte de apoio para as manifestações de novas formas de vida.

O processo de industrialização resultou no destaque de debates cada vez mais acirrados sobre a configuração de uma sociedade presa a um mecanismo em que o papel dos meios de comunicação torna-se importante na proliferação e divulgação de uma determinada ideologia.

O pano de fundo desta afirmativa pode ser colhido nas reflexões de Adorno e Horkheimer, com maior ênfase no que diz respeito à massa de indivíduos que viveram sobre os percalços de um Iluminismo contrário, que se incumbiu de falsear a idéia de um mundo desprovido da possibilidade de identificar o indivíduo como agente ativo no processo cultural.

Neste período, o conceito de ideologia segue toda uma linha de raciocínio que se origina no marxismo e que tem como fundamento um sistema intrínseco que articula um falseamento do real, por meio de crenças ilusórias.

O caráter alienante que a indústria cultural aciona sobre o indivíduo impede, de acordo com as reflexões elaboradas pelos frankfurtianos, a elaboração de uma criticidade referente à forma de vida que se manifesta, bem como às práticas e experiências que adquirem em face do novo modelo de produção.

Entretanto, o conceito de ideologia não é próprio do marxismo, como nos mostra Raymond Williams, e o que se deve levar em consideração é o fato de que este conceito sofre uma transformação radical quando trata da separação entre particularidades próprias de uma determinada cultura e os

modelos econômicos mais abrangentes e determinantes da vida em sociedade.

A ideologia, termo criado por Destutt de Tracy, apresenta variantes para repensarmos a atividade humana, que num primeiro momento incumbiu-se de processar uma manifestação interna, que é a consciência, e, posteriormente, desenvolveu uma ação, ou seja, "a consciência é vista do início como parte do processo social material humano, e seus produtos em idéias são então parte desse processo, tanto quanto os próprios produtos materiais".<sup>3</sup>

A crítica feita por Williams ao pensamento marxista se deve a que, nele, o termo consciência não é constitutivo da atividade humana, não passa de um reflexo daquilo que ocorreu no processo social material e que, portanto, desconsiderou, por parte dos indivíduos, qualquer capacidade imaginativa anterior ao próprio processo.

O que essa versão do marxismo desconhece especialmente é que o "pensamento" e a "imaginação" são, desde o início, processos sociais (incluindo, é claro, aquela capacidade de "internalização" que é parte necessária de qualquer processo social entre indivíduos reais) e que só se tornam acessíveis de modos físicos e materiais que não são passíveis de argumentação em vozes, em sons feitos por instrumentos, em escrita manuscrita ou impressa, em pigmentos dispostos na tela ou em gesso, em mármore ou pedra talhada. Excluir esses processos sociais materiais do processo social material é o mesmo erro que reduzir todos os processos sociais materiais a meros meios técnicos para alguma outra "vida" abstrata.

Os processos pelos quais se desencadeou esta afirmativa são frutos de uma abordagem que trabalha uma reflexão

voltada para os estudos culturais, que concebem a cultura não apenas considerada como superestrutura, mas como língua, literatura, ideologia, força produtiva, ou seja, mecanismos constitutivos da formação real dos indivíduos e das sociedades.

A chave para pensar a cultura, nas palavras de Williams, serão as atribuições ou as mediações que devem ocorrer entre os termos até então separados da infra e superestrutura.

Se tomarmos como ponto de apoio a reflexão sobre arte, estética e desenvolvimento de idéias, temos a elaboração de uma nova configuração que passa por critérios de produção, entendidos não apenas como matéria-prima, que se transforma em mercadoria, na indústria e no capitalismo, mas como experiências que apontam um caráter reflexivo e se tornam vontades pessoais.

Trata-se, portanto, de uma compreensão da realidade que atribui ao conteúdo artístico forma e percepção crítica do mundo material que envolve a vida em sociedade.

*A consequência habitual da fórmula infra-estrutura-superestrutura, com suas interpretações especializadas e limitadas das forças produtivas e do processo de determinação, é uma descrição – por vezes, uma teoria – da arte e pensamento como “reflexo”.*<sup>5</sup>

O reflexo, para Williams, não é apenas a atribuição descritiva da realidade, tal como se apresenta no seu falseamento e no caráter ilusório de uma perspectiva ideológica.

A arte, portanto, pôde cindir os conceitos que lhe foram atribuídos. Por um lado, a representação do real, incorporada a uma tendência positivista, e por outro, a valoração herdada de um mecanismo que sempre a tratou como um mero objeto.

No cinema essa observação também foi possível, uma vez que sua aparição se dá em um momento crucial de transformações, que estabelecem particularidades nas diversas formas de se verificar os processos inovadores das metrópoles e as novas caracterizações da vida em sociedade.

Fruto de uma experiência que tem por objetivo inicial captar a realidade em movimento, esse empreendimento causa um certo impacto na vida das pessoas que, assustadas ainda com a possibilidade de presenciar um fato até então mostrado pelas fotografias, elaboram um novo aprendizado referente à forma inovadora em que o cotidiano é descrito.

---

*Novas percepções e sensibilidades desenvolvem-se através das telas e das películas que, mesmo sendo atributos da produção industrializada, estabelecem uma conexão entre espectador e filme.*

---

Para Walter Benjamin, uma nova experiência passa a compor a capacidade cognitiva dos indivíduos, criando a possibilidade de identificar nas imagens a própria continuidade da vida que se fundamenta na metrópole. Novas percepções e sensibilidades desenvolvem-se através das telas e das películas que, mesmo sendo atributos da produção industrializada, estabelecem uma conexão entre espectador e filme.

O fim da aura é, para Benjamin, o subproduto das técnicas modernas de reprodução que destruíram a distância, mas é também um fenômeno social e não somente ideológico: a obra não-aurática se funda justamente no novo tipo de percepção do homem moderno, voltado para a vida presente, para a proteção contra os riscos da cidade grande, para a vivência, para a proximidade.<sup>6</sup>

Trata-se de uma abordagem que redefine a autenticidade da obra de arte, pois o cinema surge como um elemento catártico por apresentar, por meio das técnicas de reprodutibilidade, uma nova condição de se retratar o real, tal como a fotografia.

Multiplicando os exemplares, substituem por um fenômeno de massa um acontecimento que só se produziu uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, conferem-lhe uma atualidade.<sup>7</sup>

Atribuir ao cinema apenas a característica do "reflexo", ou seja, a dependência dos indivíduos a uma certa e única conduta burocrática e ideologizante, vinda de cima para baixo, significa entender que o mundo moderno não viabilizou a criatividade e desferiu um golpe mortal na própria obra de arte.

Adorno compactua com esta idéia e entende ser a arte apenas mais um elemento voltado ao declínio, pois *na própria constituição de sua autonomia, que ratifica a posição social do espírito cindido segundo as regras da divisão do trabalho, não são apenas arte; surgem também como algo que lhe é estranho e se lhe opõe.*<sup>8</sup>

Com relação ao cinema, o autor enfatiza a pouca importância de se discutir se o filme é ou não obra de arte, pois esta reflexão deve levar em consideração o devir histórico, que determina o ponto crucial da questão. É a partir da configuração do cinema, suas técnicas de produção, que se apresenta o fator específico da negação de sua própria origem como arte.

Trata-se, portanto, de uma reflexão que nega qualquer aproximação do ser com o objeto estético, isto é, da obra que se diluiu nas massas e que nunca será resgatada como conteúdo imaginativo e deflagrador de novas experiências. Ao contrário, será tomada como mais um elemento degenerativo e falso da vida em sociedade. Entretanto, o debate apresentado por estes autores define particularidades extremamente importantes, no que diz respeito aos olhares que se lançam à história.

No pensamento de Adorno, temos uma história que se contou especificamente sobre os aspectos políticos e econômicos do materialismo histórico, tratando os objetos como fruto de uma padronização industrial que reificou a ordem da vida e a existência dos seres, sob a égide de uma ideologia intrínseca.

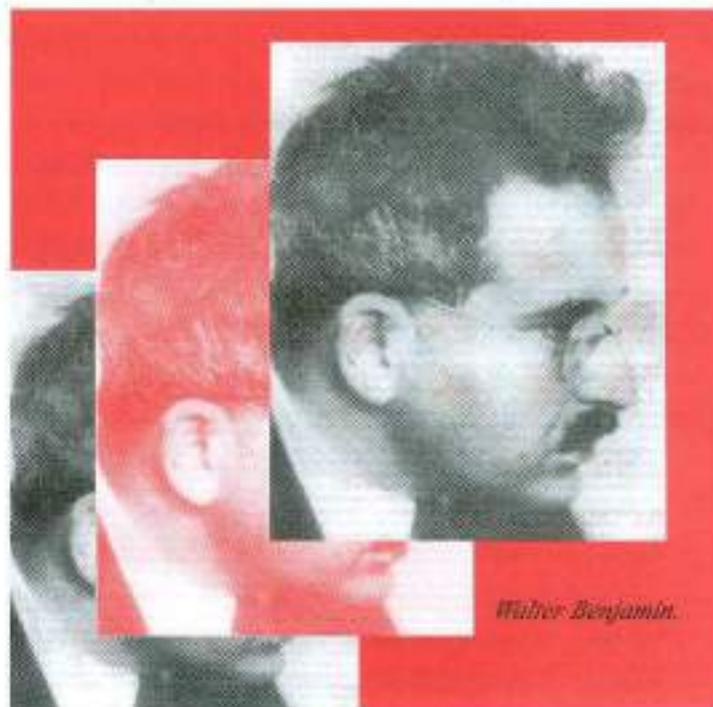
Para Benjamin, o caminho se faz, ou melhor, os caminhos se fazem e se desfazem nas discontinuidades do próprio devir histórico. Cada objeto - inclusive o filme ou a película - conta uma particularidade de um mundo que fora esquecido pelo discurso legitimado, mas o tempo e a memória não se dissolveram no passado até então territorializado. Trouxeram, sim, novas compreensões e inúmeros significados para a vida em sociedade.

Esses novos trajetos que se apresentam como incontáveis mediações devem ser seguidos com o intuito de se desvendarem os enigmas culturais tão emergentes no debate contemporâneo. Dentre eles, a comicidade se faz presente.

Se o marco de surgimento do cinema ocorre, como muitos apontam, em 1895, com a filmagem da chegada do trem na estação de Ciobat e a saída dos operários das usinas Lumière, podemos verificar que o registro desses fatos não são meras estratégias experimentais, mas também a intenção de documentar acontecimentos marcantes na sociedade em transformação. O cenário é, portanto, o próprio mundo num movimento impulsionado pela magia tecnológica.

As seqüências, os planos, os fragmentos imagéticos acionam a construção de uma novidade que redireciona o trajeto comum das pessoas. Sobre esse aspecto, nota-se a presença desse meio de comunicação atingindo um número cada vez maior de pessoas, que já o identificavam como um espetáculo popular, muito embora as primeiras filmagens seguissem uma tradição de registro do poder, em que alguns aspectos políticos de uma determinada classe eram passados aos demais pelos desfiles e grandes comemorações políticas.

Observa-se, então, uma diferenciação da atuação artística entre cinema e teatro; neste último, o ator apresenta uma ligação direta com o público e com isso pode, para além dos mecanismos utilizados no cinema, improvisar e estabele-



Walter Benjamin.

---

*É somente com as  
conseqüentes mudanças  
de pontos de vista, de  
ângulo e de escala –  
unificadas nas  
operações da  
montagem alternada e  
paralela – que o  
cinema se liberta  
do teatro e cria uma  
estrutura narrativa  
comparável  
(mas não idêntica) à  
do romance clássico.*

---

cer uma possibilidade de se adaptar ao longo da representação. Já no cinema existe um mecanismo de mediação que ocorre entre o ator e o conjunto de aparelhos; assim, num primeiro momento, percebe-se um certo distanciamento do espectador e, seqüencialmente, com a montagem do filme, é então viabilizada a identificação.

As características que o cinema apresenta, nas palavras de Benjamin, são importantes não pelo fato de o intérprete apresentar ao público um personagem diferente de si próprio; é antes o fato de se apresentar, ele próprio, ao aparelho, o que resulta na discussão sobre a aura, porque esta não suporta qualquer reprodução.<sup>9</sup> Ao comparar o desempenho do ator teatral com o cinematográfico, assume que no teatro, a aura de *Macbeth* é inseparável da aura do ator que desempenha esse papel, tal como a sente o público vivo. A filmagem em estúdio tem uma peculiaridade, a de substituir o público pela câmera. A aura dos intér-

pretes desaparece, necessariamente, e com ela a dos personagens que eles representam.<sup>10</sup>

Entretanto, o distanciamento do público apresentado pelo cinema, que para muitos críticos representou o desaparecimento da arte, traz algo de peculiar graças à reprodutibilidade técnica, ou seja, mesmo atuando em um estúdio diante de aparelhagens, o ator sabe que o público existe e que, embora distante, o filme que está sendo fabricado, assim como qualquer outra mercadoria, terá uma recepção.

Esse mercado que não vende apenas a sua força de trabalho, mas também a pele e os cabelos, o coração e os rins, no momento em que executa para o ator um trabalho determinado deixa de o imaginar, tal como sucede com qualquer objeto produzido, mas constrói a personalidade deste, e essa observação é o que possibilita, de forma mais abrangente, compreender o mundo da técnica, no qual o que está em jogo é a relação que emerge ante os novos processos produtivos.

Para o homem de hoje, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitivamente mais significativa, porque, se atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelhagem – e esta é a exigência legítima de qualquer obra de arte – só o consegue precisamente por usar aparelhos para penetrar, do modo mais intenso possível, no próprio coração do real.<sup>11</sup>

O fato de o cinema também começar a documentar a vida cotidiana e o fascínio das animações viabiliza uma certa popularidade que se estende ao longo dos anos, a ponto de se tornar um espetáculo popular;

Estendendo o espetáculo até a esfera do cotidiano o cinema levou o público a desfrutar o espetáculo de si mesmo.<sup>12</sup>

O público passa a se ver de uma maneira até então não experienciada, de forma que a dinâmica dos fatos mais comuns atravessa o imaginário e fundamenta a lógica de viver em sociedade.

Podemos falar da comicidade nascente na tela, ou seja, na representação cênica dos aspectos burlescos das camadas populares que se intensificam cada vez mais, por volta dos anos de 1920, nos Estados Unidos.

---

*...destacam-se também as  
temáticas que se  
fundamentam no chiste e  
na sátira, não como meios  
de preservar, mas sim de  
subverter a autoridade e o  
controle racial. Policiais,  
escolas, casamentos,  
maneiras de classe média e  
todas as instituições  
fundamentais da ordem  
eram mostradas como tolas  
e vazias, como seus  
personagens marginais.*

---

É importante levar em consideração o fato de que havia nos EUA uma potencialidade econômica para a produção de filmes, sustentada pelos *studio system* e o *star system*. O primeiro respondendo por uma sofisticada organização da produção e pelo aumento da produtividade; e o segundo, pela promoção e divulgação do produto em que as estrelas aparecem como o fator primordial na indústria do filme.<sup>13</sup>

A comédia que sofre influências do *vaudeville* e do *music hall* apresenta certa particularidade com relação aos outros gêneros no que diz respeito às formas de ser confeccionadas. As lutas, as tortas no rosto, as perseguições sonorizadas por tabuletas denominadas *slapstick* produzem efeitos importantes no teatro e no circo, mas do cinema, ainda incipiente, exigia-se uma atenção voltada às técnicas de montagem.

No filme mudo, o espaço e o tempo do plano concordavam sensivelmente com o espaço e o tempo da cena. O cinema

era um registro mecânico próximo ao teatro filmado. É somente com as conseqüentes mudanças de pontos de vista, de ângulo e de escala – ratificadas nas operações da montagem alternada e paralela – que o cinema se liberta do teatro e cria uma estrutura narrativa comparável (mas não idêntica) à do romance clássico.<sup>14</sup>

Antonio Costa afirma que o efeito cômico exige ritmos mais excitantes e situações exasperadas. A realização de uma *gag* de efeito irresistível exige uma execução perfeita. Uma cena dramática pode ser boa ou discreta (no andamento da narração pode funcionar muito bem, mesmo que tenha algum defeito); por sua vez, uma *gag* só pode ser perfeita, ou seja, deve atingir exatamente o alvo.

Para além dessas particularidades que se apresentam na comédia muda dos anos de 1920, destacam-se também as temáticas que se fundamentam no chiste e na sátira, não como meios de preservar, mas sim de subverter a autoridade e o controle racial. Policiais, escolas, casamentos, maneiras de classe média e todas as instituições fundamentais da ordem eram mostradas como tolas e vazias, como seus personagens marginais.<sup>15</sup>

André Bazin analisa a trajetória não muito acentuada da comédia na França e destaca um personagem fundamental para o cômico nos primeiros anos do século: Max Linder (1883-1925). Este comediante, segundo o autor, desenvolveu um estilo cuja influência será total nas comédias americanas, sobretudo sobre Mack Sennet, outro comediante de origem americana que contribuiu de forma significativa para a produção de filmes cômicos com seu estúdio Keystone. Destacam-se ainda Harold Lloyd, Harry Langdon, Buster Keaton, Laurel e Hardy e Charlie Chaplin.

Para Bazin, essa relação de personagens é fruto da herança do teatro clássico, em que a farsa – que já no século XVII se encontrava em vias de extinção – é fortemente transformada e especializada no circo e em certas formas de music-hall, precisamente onde os produtores de filmes burlescos, sobretudo em Hollywood, foram recrutar os seus atores. Mas a lógica do gênero e dos meios cinematográficos alargou imediatamente o repertório da sua técnica, permitindo os Max Linder, os Buster Keaton, os Laurel e Hardy e os Chaplin; entre 1905 e 1920 a farsa conheceu um brilho único da sua história.<sup>16</sup>

Diferentemente da comédia americana, a comédia na França, segundo Bazin, não se desenvolveu de forma significativa, guardando apenas algumas considerações a Raimu e Fernandel e algumas produções de Jacques Tati, com o personagem Sr. Hulot.<sup>17</sup>

Edgar Morin nos mostra que os produtores e atores comediantes caracterizaram o gênero e criaram os chamados heróis cômicos do cinema mudo, que naturalmente acionam o imaginário das massas e cada vez mais constituem a relação espectador-espetáculo. A estrela nasce, segundo o autor, de uma relação entre o ator que impõe sua personalidade aos seus heróis e vice-versa, e que tanto a estrela feminina quanto a masculina apresentam características ideais, seja na delicadeza dos traços ou na perfeição do corpo.

Já a estrela cômica apresenta uma outra característica extremamente diferente da estrela romântica, pois a identificação que se apresenta é de forma contrária aos já observados heróis comuns. Feias, tímidas, tagarelas, ridículas, essas estrelas tornam-se ídolos das multidões e, embora apresentem elementos contrários aos de outras estrelas, acionam dispositivos que, conforme Morin, revelam outro tipo de paixão, que diz respeito à ingenuidade, à inocência, ao jeito de ignorar censuras e, sobretudo, à forma de driblar as adversidades cotidianas.

O herói cômico vive sempre as mesmas situações e assume sempre os mesmos papéis. Nesse sentido, está próximo dos bobos, bufões, palhaços, dos quais é herdeiro. Mas também está próximo dos mártires inocentes que são as vendedoras de pão, as órfãs e as virgens dos melodramas.<sup>18</sup>

A comédia apresenta toda uma configuração em que podemos identificar o caráter mítico das personalidades de atores e heróis, em uma relação simultânea que desencadeia o surgimento da estrela, promovendo o riso e o delírio das massas.

É este fascínio, esta magia que estabelece a possibilidade de compreensão das visões mágicas do mundo que, como afirma Morin, só o cinema é capaz de produzir, por meio de várias metamorfoses, como o próprio tempo e o espaço de uma determinada cena, e estas servem como suporte dialógico aos influxos do sonho, do desejo ou de temor e, em particular, do riso.

O som é fundamental para as novas produções de filmes cômicos. Ao cinema falado, e sobretudo cantado, segue

o destaque da musicalidade, da dança e dos ritmos que fazem parte do novo cenário fílmico.

Edgar Morin revela a importância da música no filme, também como um elemento a mais na configuração do imaginário ou como possibilidade de interceder no real que se projeta na cena.

A música surge, pois, mesmo antes ainda do filme sonoro, como um elemento-chave, ou seja, como uma necessidade do cinema.<sup>19</sup>

É dessa necessidade que as emoções afloram - nas perseguições, desesperos, visões de horror e, sobretudo, de humor -, além de reservar sua contextualização nas imagens dos objetos que constroem a cena.

Na década de 1930, o cinema falado marcou presença com filmes musicais como um gênero que, além de sofrer influência direta do teatro, apresentava roteiros que mesclavam a dança e o canto, os quais rapidamente tornaram-se populares.

O filme *Broadway melody*, de 1929, é considerado o primeiro de uma série que marca a presença do gênero na cinematografia norte-americana, além de *Caçadoras de ouro*, *A canção do deserto*, *O rei do jazz* e *Voando para o Rio*, de 1933, que projeta Fred Astaire e Ginger Rogers, bem como Gene Kelly em *Diário de um homem casado*, Rita Hayworth em *O protegido do papai*, e Judy Garland em *O mágico de Oz*.

O caráter lúdico que, através das canções, ilustra ainda mais o código fantástico dos filmes serve de ponte para pensarmos sobre a influência que esses filmes obtiveram dos *vaudevilles* parisienses, espetáculos de *variétés* e do *music hall*, que eram as atrações nos bairros operários da França, por onde circulavam dançarinas, poetas e pintores.

Impossibilitados de frequentar os teatros, os salões e os restaurantes da aristocracia e dos novos ricos, demasiado caros para as suas posses, as classes populares entretinham-se sobretudo nos cafés e nas tabernas, afogando o cansaço e a miséria não apenas no vinho e na cerveja, mas também nas baladas e nas canções entoadas em grupo.<sup>20</sup>

A presença cada vez mais intensa de pessoas nestes locais acionou uma possível ameaça à aristocracia, que aos pou-

cos passou a observar não só a distração do público, mas as reuniões intempestivas causadas por determinados grupos.

É nesse contexto que o cinema cada vez mais popular assume a frente de determinadas questões e coloca a figura do patrão em cena, ridicularizando-o por meio do cômico e inserindo nas telas a possibilidade temática de o operário explorado se ver vingado pela sua situação.

A presença do cômico nos filmes e, sobretudo, na figura magistral de Charlie Chaplin firmou um modelo que mostra a inversão de valores de uma determinada situação cotidiana, ou seja, um universo paralelo, em que não há nem verdadeiro nem falso, onde tudo fracassa quando o triunfo parece seguro,

onde tudo se consegue quando tudo parece falhar.

Trata-se de uma apreensão dos mecanismos cômicos destes espetáculos, que, transformados e especializados, abrem um campo de informação muito importante, desde a verificação estética até as manifestações da cultura cômica popular nos diversos períodos históricos.

Essas observações não só apontam para a dinâmica do mundo moderno sob a ótica do modelo industrial e tecnológico, como também para a apreensão das novas estruturas narrativas e dos conteúdos sensoriais. Elementos que funcionam como dispositivos para a interpretação da cultura e da vida em sociedade. 

- 1 Ver Mollier, Jean-Yves. "O nascimento da cultura de massa na Belle Époque: implantação das estruturas de difusão de massa". *Margem*, n. 08. São Paulo, Educ/Fac. Ciências Sociais (PUC-SP), dez. 1998.
- 2 Bergson, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da Comichidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 22.
- 3 Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979, p. 65.
- 4 Idem, *ibidem*, p. 67.
- 5 Idem, *ibidem*, p. 98.
- 6 Rouanet, Sérgio Paulo. *A razão nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993, pp. 64-5.
- 7 Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica". In: Geada, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa, Dom Quixote, 1985, p. 19.
- 8 Adorno, T.W. *Teoria estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1970, p. 15.
- 9 Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica", op. cit., p. 29. Ver também: Gomes, Paulo Emilio. "A personagem cinematográfica". In: *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- 10 Idem, p. 29.
- 11 Idem, p. 32.
- 12 Costa, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- 13 Ver Morin, Edgar. *As estrelas – Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1972.
- 14 Geada, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Col. Arte e Comunicação. Lisboa, Edições 70, 1987. p. 34.
- 15 Ver Sklar, Robert. "Caos, magia, gênio físico e a arte da comédia muda". In: *História social do cinema americano*. São Paulo, Cultrix, 1975, pp. 127-8.
- 16 Ver: Bazin, André. "Teatro e cinema". In: *O que é o cinema?* Col. Horizonte de Cinema. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 141-190.
- 17 Idem. "O Sr. Hulot e o tempo". In: *O que é o cinema?* op. cit., pp. 49-56.
- 18 Morin, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. op. cit., p. 146.
- 19 Idem. *O cinema ou o homem imaginário*. Portugal, Moraes editores, 1958, p. 100.
- 20 Geada, Eduardo. *O cinema espetáculo*, op. cit., p. 47.

BAZIN, André. *O que é o cinema ?* Lisboa, Col. Horizonte de Cinema, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

GEADA, Eduardo. *Estéticas do cinema*. Lisboa, Dom Quixote, 1985.

MOLLIER, Jean-Yves. "O nascimento da cultura de massa na Belle Époque: implantação das estruturas de difusão de massa". *Margem*, no. 8. São Paulo, Educ/Fac. Ciências Sociais (PUC-SP), dez. 1998.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Portugal, Moraes editores, 1958.

\_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A Razão Nômade. Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

SKLAR, Robert. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, Ed. Fund. Getúlio Vargas, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

# Do cinema mudo ao falado

## reeducando sentidos



*Maria Antonieta Matinez Antonacci*

Profa. da PUC-SP e coordenadora do CECAFRO-PUC-SP

*Houve alguma coisa que desapareceu na época em que surgiu o cinema falado. Foi a língua, foram as palavras que se colocaram na liderança.*

*Há um grande combate entre os olhos e a língua. Somente Freud e pessoas como ele tentaram ver isto de outra forma.*

*(Jean-Luc GODARD)*

Este ensaio, originalmente, partiu de uma experiência ensino/pesquisa na disciplina História Contemporânea, do Curso de História da PUC-SP (1987), em torno do tema "Racionalização/Totalitarismo". Foram analisados filmes do cinema mudo alemão e do início da sonorização como recortes do expressionismo cinematográfico na República de Weimar. Os filmes, encontráveis no Instituto Goethe/SP, foram escolhidos em função de suas possibilidades de significação para as questões em foco, sendo três de Fritz Lang: "Dr. Mabuse, o jogador" (1922), "Metrópolis" (1926) e "O testamento do Dr. Mabuse" (1933).

Atualmente, com atenções e sentidos voltados para culturas constituídas em torno de tradições orais e visuais, na confluência com culturas letradas, outras perspectivas, sinais, percepções vem à tona, permitindo adensar questões em direção às complexas conexões letra, voz e imagem, nos meios de expressão e comunicação. Principalmente quando

estudos vêm apontando críticas a mídias eurocêntricas que, em suas relações com povos resistentes à expansão de seus domínios, têm emitido juízos e associado práticas racializantes e desmoralizadoras de suas alteridades culturais.

Construímos aproximações a estes documentos históricos, evidenciando, por meio de imagens cinematográficas - testemunhos visuais de controvérsias e ambigüidades de uma época -, um campo de estudo e diálogos com sujeitos que vivenciaram a República de Weimar. Trabalhamos o cinema e os filmes selecionados como criações artísticas de polêmicas estéticas e morais de seu tempo, veiculando visões de mundo em confronto. Na abordagem, enfatizamos que a linguagem e o discurso cinematográfico, como produtores de representações históricas, constituem-se agentes na geração de idéias, valores, crenças, comportamentos, gostos, formas de percepção visual e auditiva, noções de tempo, espaço e movimento nos contextos históricos em que são forças em intervenção.

Nessa perspectiva, o cinema, diversificando os canais de ação dos sujeitos sociais, graças à dinâmica de suas aparelhagens e técnicas de montagem, participa do contínuo processo de construção e destruição de universos culturais em nossos tempos. Expressão do trabalho em série, da produção massiva de meios de comunicação e do poder de reprodução de imagens, possibilita estarmos diante de como sujeitos históricos interagem com o mundo próximo e com o distante, com o semelhante e o estranho, reagindo a suas condições via manipulação de recursos, equipamentos e instrumentos socialmente disponíveis em meio às lutas contemporâneas.

Procurar sinais históricos nos efeitos e modos de dispor exercícios com imagens, luzes, sons, cenários e artifícios pictóricos, promovidos por diretores, roteiristas, montadores, cinegrafistas e produtores, colocou-nos em confronto com nossa formação racional ocidental. Ao captar, em testemunhos visuais cinematográficos, evidências de outra natureza dos até então consagrados e oficializados documentos históricos, questionamos nossa formação profissional que não deu conta das intrincadas relações sociais na produção de documentos, histórias e realidades. Treinados para lidar com discursos formulados em regras de um padrão de linguagem escrita, deparamo-nos com nossas limitações em relação às complexas imbricações de tradições orais, visuais e escritas dos meios de comunicação em expansão desde o século XX.

Os filmes produzem, representam e transmitem tensões e experiências culturais sob enfoques advindos de seu campo de incidência audiovisual, podendo narrar e deixar registradas outras coisas, de outras formas que documentos escritos quiseram deixar ler. Operando com táticas, códigos, símbolos e metáforas alheios a produções textuais, os filmes fornecem uma significativa matéria de estudo. Neles, "uma certa realidade para além daquela que se quer mostrar aparece apesar de tudo"<sup>2</sup>, sem ser possível perder de vista que muitas de suas intenções históricas também ficam maquiadas, à sombra de suas imagens, como as naturalizadas representações eurocêntricas da história, culturalmente referenciadas pela excelente atenção crítica de Shohat e Stam<sup>3</sup>.

Quando tratamos o cinema como constituinte de relações socioculturais, como integrante de experiências de agentes contemporâneos, o estudo do fazer-se fílmico amplia

reflexões sobre as complexidades do social e a violência dos poderes instituídos. E o cinema - produzido e consumido nos parâmetros da modernização capitalista, no sentido de que os filmes resultam de um trabalho coletivo de montagem e destinam-se a grandes e diversificados públicos - resultou em prisma privilegiado para focalizar dimensões conflituosas inerentes a relações entre racionalização da sociedade e regimes nazi-fascistas. Por sua vez, o cinema mudo do expressionismo alemão, livre do discurso normativo da linguagem letrada - que racionalmente preenche espaços,

*Os filmes produzem, representam e transmitem tensões e experiências culturais sob enfoques advindos de seu campo de incidência audiovisual, podendo narrar e deixar registradas outras coisas, de outras formas que documentos escritos quiseram deixar ler.*

formalizando funções, papéis, relações, expectativas individuais ou sociais -, revelou-se significativo para aproximações a universos destituídos de ordenamentos autoritários, em que "realizações e experiências em todos os domínios foram colocadas e confrontadas, nem sempre conscientemente"<sup>4</sup>.

Quando se pensa que alternativas e opções sociais podem ter sido inconscientemente vivenciadas, quer-se enfatizar que, necessariamente, não fizeram parte de planos engendrados ou divulgados por grupos politicamente organizados no contexto da República de Weimar. Eram experiências sociais que, de modo difuso e pontual, foram ocupando espaços, abrindo caminhos em meio a tensões cotidianas de cidadãos alemães, como disposições e inclinações que nem chegaram a ser formalmente explicitadas. No cinema mudo, através da exaltação do potencial de energia das imagens, experimentações podem ser presentidas como parte da efervescência cultural, psíquica e mental da Alemanha dos anos 1920.

A "atmosfera visual" construída por diretores e demais trabalhadores do cinema mudo alemão - com a criação de formas estilizadas e deformadas em tentativa de expressar contraditórias relações vivenciadas e com ações delineadas por imagens em movimento -, sugere experiências culturais subterrâneas impregnando os possíveis devires da Alemanha de então. Ao manifestarem essas tendências nos filmes, seus realizadores - trabalhando com representações, luzes e sombras, câmeras, cortes e montagens - participaram de discussões vigentes, desencadeando formas de interlocução de ques-

*O manuseio dos recursos técnicos cinematográficos ... colocou nas mãos de seus controladores inúmeras possibilidades de intervenção para projetar visões de mundo, acontecimentos, tempos, personagens, estruturas narrativas.*

tões em trânsito na sociedade via expedientes cênicos e visuais, impulsionando movimentações corporais, mentais e culturais, num período em que o processo de trabalho na cinematografia ainda não fora dominado pelas grandes produtoras e controlado por rígidas formas de divisão de poderes. Os filmes tinham dimensões de trabalho comunitário, construídos em ateliês, com filmagens em metragens que permitiam "fazer experiências no momento de montagem", em contextos onde "diretor e montador (que geralmente eram a mesma pessoa) tinham muita liberdade de ação", uma vez que

no cinema mudo, era possível - tanto criativa como economicamente - deixar que até mesmo as linhas gerais da continuidade se definissem depois de terminada a filmagem. O veículo cinematográfico era extremamente flexível, pois não havia motivo físico algum que impedisse de cortar de qualquer assunto *para qualquer outro*<sup>5</sup>.

Estes aspectos foram referendados por Degenhardt, em curso na Cinemateca Brasileira, sobre filmes expressionistas

alemães na virada dos anos de 1910 para os de 20. Explorando questões históricas na projeção de imagens do cinema mudo, Degenhardt apontou que, naqueles anos, o cinema tinha um caráter de "arte comunitária", no sentido de que seus realizadores não haviam sofrido processos de diferenciação e separação em relação à comunidade que filma. Pobres e sem recursos técnicos, os grupos produziram uma linguagem cinematográfica por meio de poucos símbolos, com representações estilizadas na proporção do "mínimo de sinais com máximo de idéias"<sup>6</sup>. Barateando os custos dos filmes, improvisações e especulações com sombras e imagens receberam incentivos dos produtores, que chegaram a apoiar o cinema experimental por algum tempo, pouco tempo, pois logo a indústria do cinema alemão aproveitou-se do fechamento dos mercados aos produtos estrangeiros, devido à forte inflação, e tomou conta desses espaços.

Os próprios mecanismos do mercado, conjugados ao desenvolvimento das técnicas de filmagem, iluminação, montagem e produção cinematográficas, numa sociedade em que a tragédia do poder estava na ordem do dia, foram responsáveis pela diluição do experimentalismo na linguagem fílmica, assim como das formas autônomas de criação e intervenção social que dispunham os agentes deste ofício.

O manuseio dos recursos técnicos cinematográficos (com seus testes, cortes, traques e montagens) colocou nas mãos de seus controladores inúmeras possibilidades de intervenção para projetar visões de mundo, acontecimentos, tempos, personagens, estruturas narrativas. De acordo com as reflexões de Benjamin em torno da situação do ator no teatro e no cinema, em função das seleções que "a intrusão dos aparelhos dentro da realidade" proporciona, são fundamentais. Ao apontar que a atuação do "ator de cinema requer a mediação de todo um mecanismo", Benjamin alertou que sua *performance* chega ao público "submetida a uma série de testes ópticos":

Ampliando o campo do teste, o papel de aparelhos, na representação dos filmes, desempenha função análoga àquela (...) dos testes de orientação profissional (...). Consistem num determinado número de decupagens das performances do indivíduo. Tomadas cinematográficas, provas de orientação profissional, ambas se desenvolvem diante de um areópago de técnicos. O diretor de montagem encontra-se em seu estúdio exatamente na mesma

situação que o controlador de testes, por ocasião do exame de orientação profissional.<sup>7</sup>

Em texto cujo parâmetro já era o do cinema falado, é impossível ignorar considerações de Benjamin no sentido de que “a forma de percepção das coletividades humanas transforma-se ao mesmo tempo que seu modo de existência”. Atento a esta simultaneidade entre universos culturais tangíveis e sensíveis, argumentou:



O que caracteriza o cinema não é apenas o modo pelo qual o homem se apresenta ao aparelho, é também a maneira pela qual, graças a esse aparelho, ele representa para si o mundo que o rodeia. ... De fato, o cinema enriqueceu a nossa atenção através de métodos que vem esclarecer a análise freudiana. (...) se o cinema, de um lado, nos faz enxergar melhor as necessidades dominantes sobre nossa vida, consegue, de outro, abrir imenso campo de ação do qual não suspeitávamos.

Ela (a câmara) nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo.<sup>8</sup>

Se mudanças no sentir e perceber expressam transformações sociais - e das vivências de Benjamin “relampejam” percepções de tempo que romperam perspectivas históricas evolucionistas progressistas<sup>9</sup> -, estudos em torno do cinema precisam dar conta desta dinâmica cultural como de suas ambigüidades ao *abrir um campo de ação* insuspeitável, hoje evidenciadas por estudos como *Crítica da imagem eurocêntrica*, de Shohat e Stam. Mas naqueles tempos, a emergência do alargamento da percepção humana, subjacente

às interferências do capital cinematográfico na liquidação de correntes experimentais na representação fílmica, já assinalavam estas direções.

Em face das conexões entre técnica, arte e sociedade, que tecem experiências e potencializam intervenções socioculturais, o estudo desses filmes, com atenções direcionadas do contexto vivido para o filme e deste para os períodos atravessados pela República de Weimar, permitiram captar a contingência histórica de aberturas e bloqueios postos em trânsito pela câmara escura.

De 1918 a 1924, fase em que a Alemanha esteve marcada pela Revolução Espartaquista, pela guerra civil, pela ocupação estrangeira, por crimes políticos e inflação galopante, foi possível acompanhar realizações alternativas em organizações populares, no ensino, na família, nas artes e nas comunicações<sup>10</sup>. Sintomas dessa experimentação artística, mental e cultural são perceptíveis no primeiro filme trabalhado: “Dr. Mabuse, o jogador”, de 1922, dirigido por Fritz Lang, com roteiro de Fritz Lang e de sua mulher Thea von Harbou, cenários de Otto Hunte e Stahl-Urach, fotografia da Carl Hoffmann, numa produção de Uco-Film / Decca-Bioscop AG.

Concebido por Lang para ser um retrato do pós-guerra, este filme atravessa cotidianos da vida urbana alemã em meio à dissolução dos sistemas sociais do Império e à liberação de forças e poderes em intensivas disputas de sedução e rejeição. O próprio subtítulo - “o jogador” - transmite a transitoriedade e fragilidade de situações vivenciadas na sociedade alemã de então. Por intermédio do “jogador”, Lang explorou *além* do que estava posto, ao trabalhar com um veemente jogo de figuras, utilizando o recurso em que a mesma personagem - Dr. Mabuse - assume várias feições, papéis, identidades, aparecendo, simultaneamente, em tempos e espaços, encarnando outros, imprevisíveis. Diversificando ao máximo o perfil autoritário do Dr. Mabuse, sua aparência, atitudes e inserções em acontecimentos foram narrados por imagens que flexibilizaram seus múltiplos modos ser e estar. Lang operou com jogos na estratégia de montagem deste filme - no trabalho com as personagens, na disposição dos atores, no arranjo da estrutura narrativa -, como no seu tema.

Ao considerar esse filme, Kracauer apontou: “agindo cientificamente, Dr. Mabuse hipnotiza suas supostas víti-



*Metrópolis, é um filme que foi produzido em 1926 e dirigido por Fritz Lang.*

mas e se disfarça assumindo diversos personagens”, para concluir “o filme consegue tornar Mabuse uma ameaça onipresente que não pode ser localizada e, deste modo, reflete a sociedade submetida a um regime tirânico”<sup>11</sup>. Nesse agir científico, subentende-se que a tirania dos “déspotas esclarecidos” do iluminismo do século XIX foi superada pela competência da “ditadura científica” do século XX, que se insinua por direções e sentidos, rompendo fronteiras entre consciente e inconsciente, real e imaginário, sanidade e loucura, ao potencializar formas de olhar, vigiar e punir.

Com cenas tomadas em bancos, bolsa de valores, cabarés, mesas giratórias de jogo e de sessões espíritas, com ações marcadas por extorsões, roubos, assassinatos e perseguições, o filme marca, no cinema alemão, o surgimento do “tirano contemporâneo”. No discurso cinematográfico, os alemães deixaram de ser assombrados por monstros de sua ficção - os Nosferatu, Homunculus, Vanina e mesmo Caligari -, para serem assaltados por crimes, corrupções, impunidades e subjugações de incontáveis Mabuses cotidianos.

Entretanto, na forma de representar estas denúncias na vida pública e privada dos alemães da República de Weimar, na autonomia de suas imagens, nos deslocamentos das tomadas de cena, na diacronia de tempos e espaços<sup>12</sup>, enfim, na “montagem inventiva” do filme é possível surpreender disposições em aberto, brechas em relações onde nem tudo estava determinado, solucionado, encaminhado. Dando vazão e in-

fundindo força a gestos, performances, expressões fisionômicas; projetando ativas contorções corporais; atuando em diferentes instâncias; dinamizando cenários, Lang elaborou um discurso cinematográfico que “solicita a percepção do espectador”, estabelecendo formas de participação<sup>13</sup> entre este e a tela.

Ao introduzir, na continuidade da ação cinematográfica, descontinuidades de pontos de vista, Lang trabalhou com a situação relativa dos sujeitos - como nas cenas iniciais, em que montou um diálogo do doutor com seu secretário por meio de um jogo de comparações, que dispôs as personagens em campos distintos num mesmo ambiente -, além de redimensionar o sistema de orientação até então vigente na montagem filmica, conforme observações de Burch<sup>14</sup>. Rompendo fatores de continuidade no nível imediato das percepções, tornando presente diversidades narrativas e lançando premissas de ritmos e movimentos próprios ao discurso cinematográfico, diferenciando-o tanto em relação ao discurso literário quanto ao teatral, nesta obra se perfila, ainda conforme Burch, “a consciência que Lang tinha do potencial dialético das rupturas filmicas”<sup>15</sup>.

Se pelo tema e alegorias que explora, este filme é atravessado pelo caos e pela tirania, pelo fluir das imagens em movimento, pelo recurso a novas formas de construção da comunicação cinematográfica e de expansão das potencialidades dos sujeitos históricos, torna-se impregnado por um clima de livre criação e experimentações socioculturais. Como se os alemães liberassem instintos e energias, forjando defesas a ameaças presentidas. Nesta tensão, entre a presença difusa de autoritárias intervenções de tiranos e a livre experimentação social, trabalhando o crucial dilema entre poder e impotência dos agentes históricos, apreende-se o conteúdo dramático do cinema alemão, que explode no decorrer do filme em desenfreadas expressões, onde respiramos inquietações vivenciadas pelos alemães. Diferentes grupos e sujeitos sociais experimentaram, diversa e contraditoriamente, questões colocadas pelo colapso de suas normas e valores imperiais, pelas desilusões com a República, ao lado de esperanças, temores e anseios em relação aos encaminhamentos socialistas.

Nesse sentido, o filme contém injunções de um momento artístico, mental e social no qual, sem soluções para serem politicamente adotados, abriram-se espaços e argumen-



*A superprodução Metrópolis, que contava com quarenta a cinquenta mil figurantes, retrata uma Alemanha coberta de dólares, "americanizada".*

tos que desencadearam exercícios sociais indeterminados e imprevisíveis - no sentido de serem vividos sob o imperativo da liberdade -, como o livre jogo das imagens está a sugerir. Essa superação das influências e restrições de autoridades e instituições até então dominantes promoveu, ao lado de um acirramento de lutas sociais, efervescências mentais e agitações culturais associadas ao desfazer-se de poderes e a insegurança e novidade que tais experiências significaram para alemães, acostumados a viverem e pensarem situações sob controle, social e intelectualmente.

Este clima, permeado de experimentações e confrontações que Lang projetou - onde a rejeição a regras e convenções foi norma; onde jogos de sorte e azar renunciavam o imprevisível; onde a linguagem das imagens atuou na revitalização do imaginário social; onde o trabalho com simultaneidades colocou em pauta a emergência de outras temporalidades -, permite apreender potencialidades de gêneros e formas de expressão e comunicação para além do domínio da palavra escrita. A linguagem visual do expressionismo alemão, produzida e explorada sob o impacto da corrosão e destituição de poderes e autoridades despóticas, em época de intensa participação social, potencializou incontáveis vivências a contrapelo que ficaram na dobra dos espetáculos nazistas. Importa lembrar Benjamin e a possibilidade de deixar registrado, em fragmentos poéticos, o desgastar da visão histórica homogênea, linear e vazia, fun-

dada e fundante de formações discursivas dominadas pelo texto que, no seu contexto, subordina à imagem.

Essa incursão pelo cinema mudo e pelo mundo das imagens, criadas como *performances* para comunicações fluentes e atuantes, ainda fez sentir a emergência de reações e recursos desencadeados para reordenar movimentos e linguagens sociais, em conjuntura marcada pelo avanço da racionalização da sociedade como um todo e dos meios de produção cinematográfica em particular. A vibração e versatilidade das imagens, as invenções de gestos e movimentos, as explosões de sentidos e percepções, captáveis em "Dr. Mabuse, o jogador", quando acompanhamos "Metrópolis", filme de Lang produzido em outro momento e condições, manifestam-se de modo controlado e disciplinado, evidenciando procedimentos de racionalização agudamente vividos na Alemanha.

A superprodução "Metrópolis", que contava com quarenta a cinquenta mil figurantes, realizada em 1926, retrata uma Alemanha coberta de dólares, "americanizada", com o marco estabilizado pelo Plano Dawes, intervenção para reconstruir e salvar a Europa de anseios socialistas. Vinculado à racionalização urbano-fábrica, o plano sustentou antigas diretrizes de setores patronais alemães, desencadeando uma aparência de prosperidade, segurança e dissimulação da violência.

As artes, lazeres e distrações perderam dimensões de espontaneidade e criatividade, que vinham de raízes culturais e orientações populares liberadas no decorrer da guerra e no colapso das instituições imperiais. Dos filmes, desapareceram cenas de ruas, parques de diversões, circos e espaços abertos, predominando caminhos de sobriedade, onde posturas funcionais e pragmáticas, sinais de ordem e organização ganharam força, respaldados pela recomposição das tradições germânicas do Império Prussiano. "Depois da era da imaginação, da intuição e do misticismo, há o retorno ao positivismo radical", como observa Lionel Richard, quando comenta esta fase do crepúsculo do expressionismo - a chamada Nova Objetividade, que se "limita, com frequência, a 'constatações', 'narrativas' e 'relatos'<sup>16</sup>.

Dimensões que se impuseram no mundo das artes e do cinema, subjacentes à monopolização da cultura nos moldes industriais e ao avanço de perspectivas instrumentais da cultura, ganharam terreno em correntes do movimento ope-

rário. Como apontou Peter Gay, a partir de 1925, “o ambiente alemão refletia uma descompressão da temperatura política. Na política como na arte, a época para as experiências revolucionárias parecia ter passado”.<sup>17</sup> Trazendo essas considerações para o processo produtivo no mundo do trabalho artístico, para compreender como a obra cinematográfica se “situa dentro dessas relações”, onde, desde a expansão do movimento político-literário da Nova Objetividade, os autores não mais dispuseram de qualquer autonomia, Benjamin apontou que suas produções foram metamorfoseadas em ar-

*A indústria do divertimento de massa introduziu-se na Alemanha complementando “uma racionalização das distrações comparável à do trabalho na fábrica”, levando o mundo dos negócios a “favorecer espetáculos preparados com muita precisão...”*

tigos de consumo, e os temas revolucionários passaram a ser “objetos de diversão, de distração, facilmente absorvíveis pelos cabarés das grandes cidades”.<sup>18</sup>

A indústria do divertimento de massa introduziu-se na Alemanha complementando “uma racionalização das distrações comparável à do trabalho na fábrica”, levando o mundo dos negócios a “favorecer espetáculos preparados com muita precisão e cujos detalhes haviam sido estudados no sentido de atingir certos efeitos. Agradar ao público não era levá-lo a refletir, mas sim seduzi-lo, fasciná-lo por meio de todos os deslumbrantes recursos de técnica”, conforme Richard.<sup>19</sup> Kracauer considerou as mudanças que se operaram no caráter do cinema alemão pela presença da “americanização” nos filmes, com filmagens obrigatórias no modelo hollywoodiano, sem perder

de vista, neste declínio, “modos de existência interior”, a partir de “uma paralisia interna disseminada” após a “luta desesperada pelo ajustamento psicológico”<sup>20</sup>, impedido pelo confronto entre práticas autoritárias e princípios democráticos.

Estratégias racionalizadoras do fazer cinematográfico fizeram-se presentes, com delimitação de competências dos que trabalhavam na criação e realização de filmes. Esse processo os marginalizava das decisões quanto ao sentido e à natureza de seu trabalho artístico-cultural, e os excluía da responsabilidade pela montagem final dos filmes. O “autor com produtor”, na expressão de Benjamin, passou a sofrer limitações em suas possibilidades de experimentação no discurso cinematográfico. A linguagem das imagens e o jogo de luzes foram sendo submetidos aos ditames de grandes empresas cinematográficas que controlaram as novas invenções técnicas e os envolvidos na realização de filmes, sujeitando visualizações culturais e formas de intervenção, na construção de visões de mundo, a suas concepções.

Tais encaminhamentos tornaram-se evidentes em torno dos processos de fusão de empresas cinematográficas alemãs (caso da UFA), pela grande quantidade de filmes lançados no mercado, a par da dispensa de trabalhadores do setor e do advento dos espetáculos-padrão, como os de *Tiller Girls*, com suas vinte companhias correndo o mundo, em intensa mercantilização das diversões. Aspectos que pressupõem uma acentuada divisão do trabalho, acompanhada pelo cerceamento de expressão de atores, diretores e cinegrafistas que tiveram suas iniciativas tolhidas, e criatividade, canalizadas. Os procedimentos chegaram a atingir a vulgarização de recursos cinematográficos até então muito bem trabalhados pelos alemães, que passaram a efetuar meras utilizações de formas, sem conteúdos inovadores, num uso rotineiro de técnicas de comunicação que - construídas com determinados significados de expressão para ampliar sentidos e percepções - foram apropriadas como “ornamentos já prontos, produtos de uma desatenção também responsável pelo tratamento negligente de muitos detalhes”, conforme comentários de Kracauer diante da “estranha debilidade do sentido do filme (que) afetou as técnicas cinematográficas”.<sup>21</sup>

Na “americanização” em curso na Alemanha, em particular no enfraquecimento do expressionismo, na perda de

força de seus filmes e no uso descuidado de suas técnicas, não é possível perder de vista ocorrências no trabalho cinematográfico. Estas questões, sem serem resultado de "desatenção" ou "negligência" de seus cineastas - que haviam demonstrado o poder de seu saber-fazer artístico -, podem ser pensadas como subjacentes ao que ocorria no cinema de Hollywood. Para termos noção de como estava organizado o trabalho cinematográfico nos grandes estúdios norte-americanos, e o que isto significava para seus diretores, são fundamentais as declarações de Frank Capra, em meados de 1930:



Imagens do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang.

Existem apenas meia dúzia de diretores em Hollywood que podem filmar como desejavam e exercem algum controle sobre a montagem ... Durante três anos, tentamos organizar uma Associação de Diretores, e as únicas exigências que fazíamos era que os produtores concedessem aos diretores duas semanas na produção de filmes de classe A, uma semana na preparação de filmes classe B, e a mera supervisão do primeiro copião do filme ... Queríamos apenas que o diretor tivesse a oportunidade de ler o roteiro que vai dirigir, e montar o filme em sua primeira forma aproximada antes de apresentá-la à chefia do estúdio. Foram necessários três anos de luta constante para conseguirmos uma pequena parte destas reivindicações ... Diria que 80% dos diretores de hoje filmam cenas exatamente do modo como se lhes ordena, sem qualquer modificação, e que 90% deles não têm voz ativa em relação

ao argumento ou à montagem. É realmente uma situação lamentável, quando se considera que o cinema é supostamente o veículo do diretor<sup>22</sup>.

Em contexto no qual as relações entre produtor e diretor, até então vigentes no cinema alemão, como entre seus diferentes trabalhadores de imagens, sofriam o impacto do processo de "americanização", que tem subjacente a recomposição de modos historicamente construídos de trabalhar, viver, pensar e lutar, tal como representado em "Metrópolis". Produzido pela UFA, em 1926, com direção de Fritz Lang, roteiro de Thea von Harbou, fotografia de Karl Freund e Gunther Rittau, cenário de Hunte, Kettelhut e Vollbrecht, o filme, conforme Subirats, constituiu-se como um importante marco na história do cinema. Representou "um ponto culminante, em primeiro lugar quanto ao emprego das suas capacidades econômicas, técnicas e humanas", inaugurando, vanguardisticamente, novas técnicas fotográficas e cênicas, técnicas organizativas para pôr em movimento as cinquenta mil pessoas que trabalharam no filme, efeitos especiais e, não em último lugar, o prodígio econômico que todo esse projeto trazia implícito. O filme ilustra, na sua própria produção, o desenvolvimento tecnológico, colocado como conteúdo central do seu roteiro<sup>23</sup>.

Esta obra de Lang retrata - em suas técnicas de produção, tema e enredo, até desenlace final - imagens do conflito entre processos científico-tecnológico sob o comando de grandes industriais e a condição humana dos trabalhadores, que suportam a mecanização e a marginalização social. Encenando rumos e diretrizes político-ideológicas inerentes à racionalização, manifesta na organização e disposição da vida material-urbana como nas formas de pensar e representar a sociedade, "Metrópolis" traduz em imagens o clima social, moral e estético que respaldou a visão dominante, tanto à direita quanto à esquerda, desde os anos de 1920.

Objeto de inúmeras leituras e reflexões, o filme de Lang projetou uma narração seqüencial, com unidade de tempo, espaço e movimento, marcada pela concepção de sociedade dividida em patrões e operários, e representada por estilos de vida e de moralidade delimitados pela separação da cidade em

alta e baixa. A ação transcorre através desses planos lineares, construídos por imagens encadeadas em fluxo contínuo.

Se as imagens da cidade alta representam impressões de Lang sobre Nova Iorque, em sua primeira viagem aos Estados Unidos, sua narrativa traduz Berlim - a metrópole alemã "mais agitada, a mais miserável, onde os contrastes sociais são mais violentos, cidade de cabarés, de teatros e cinemas, que chama a atenção do mundo inteiro, é também a cidade de miséria, onde, nos grandes bairros, Moabit, Kreuzberg, Neukoln, Wedding, se amontoam os desempregados".<sup>24</sup> Berlim consistiu na principal protagonista deste filme, presente sob o domínio racional de máquinas e engrenagens, em superposição de Nova Iorque sobre Berlim, no registro visual de sua "americanização".

Nesta representação da paisagem urbano-fábrica, por meio de imagens angustiadas da cidade e do trabalho, Lang combinou movimentos compassados pelo ritmo e atmosfera satânicos da fábrica moderna a movimentos sociais. Narrando, visualmente, uma rebelião de trabalhadores-escravos, recorreu à figuração de Babel, "expressão de desequilíbrio, de uma desordem social e humana que se manifesta como conflito entre línguas, mas que encerra o choque de concepções de mundo, interesses e poderes".<sup>25</sup> O confronto é resolvido, no espetáculo final, pela intervenção de um mediador - o filho do patrão, inspirado pela boa Maria, que o fez conhecedor dos sofrimentos operários -, que reconcilia as classes sob o lema: "coração mediador entre o cérebro dirigente e o braço laborioso".

Marcado pelo cenário fascista final, "Metrópolis" ainda chama a atenção pelas imagens da transfiguração de Maria em robô programável, por obra do cientista Rotwang, e pelas distorções dos corpos dos trabalhadores submetidos a elementos mecânicos. São braços que se tornam raios de rodas ou ponteiros de relógios, cabeças raspadas, torsos nus e roupas sem época que refazem imagens de novos escravos: despídos, carecas, privados de identificações, não pertencem a nenhum tempo, não tem história, iluminando subterrâneos imaginários europeus no contexto de novos impulsos de seu expansionismo, desde o Plano Dawes, em configuração ocidental.

Filme polêmico, provocou inúmeras críticas por "semeiar a confusão", apontar a "luta de classes como ficção ci-



*Cena do filme Metrópolis.*

entífica", por suas afinidades com o nazismo, por sua "babel ideológica", sendo oportunas as considerações de Kracauer: "'Metrópolis' foi rico em conteúdo subterrâneo que, como o contrabando, havia cruzado as fronteiras da consciência sem ser questionado".<sup>26</sup>

Comunicando-se além do circuito da linguagem textual falada, por meio de visões expressionistas manifestas em imagens, olhares e gestos, as perspectivas deste filme ficaram como questões aproveitáveis por contendas socioculturais em luta na Alemanha de então, quando o poder da linguagem visual sofria interferências políticas regressivas, por meio de difusas estratégias de restabelecimento das relações de controle que percorriam a sociedade como um todo.<sup>27</sup> Para além do enredo ou mensagem, "Metrópolis" foi permeável a confrontos de seu tempo no discurso das imagens em movimento. Foram as imagens que suportaram e respaldaram processos de estabilização, de enrijecimento, passando por enquadramentos e padronizações.

Todo universo do múltiplo e diversificado, presente em "Dr. Mabuse, o jogador", foi tratado em "Metrópolis"

num campo delimitado pelo corte entre dois mundos, representados pela divisão entre cidade alta e cidade subterrânea, que se reconciliam no final. Lang, que desdobrou personagens, ações e tempos, submerso nos princípios da ordem que se impunha e tinha na UFA um porta-voz, voltou as atenções para a mecanização de gestos e estetização de movimentos de massa, compondo a “geometrização das multidões”. Arrumação que, conforme Eisner, às vezes foi “acentuada ainda pela montagem”<sup>28</sup>. Trabalhando na desfiguração do trabalhador e configuração de massas, com normalização de gestos e ordenação de lugares, mecanicamente regulados e organicamente dispostos, as imagens foram assumindo funções decorativas e não mais comunicativas, no sentido de serem estimuladoras de questões e experimentações culturais a partir de sua livre e criativa circulação. Ou, como formulou Subirats, as imagens operaram a “conciliação artística do conflito civilizatório. A conciliação ocorre, em primeiro lugar, através dos valores estéticos intrínsecos ao filme, e não às dimensões ideológicas e programáticas que sugere”<sup>29</sup>.

Entendemos que dispositivos racionalizadores estão contidos no ritmo e *performance* dos corpos, na estruturação e disposição das imagens e ornamentos, na organização da linguagem fílmica, como na formal e orgânica conciliação das cenas de “Metrópolis”, atravessadas por ordem estética geométrica e normativa, acenando para nova concepção política da arte e do papel do artista ou, em específico, do cinema e do cineasta.

As multidões de Lang se abateram contra a situação vigente em ordenamentos simétricos, regulares, evoluindo “em divisões retangulares ou romboidais, cuja absoluta nitidez de contorno nunca será perturbada por movimento individual” – mas, ainda que “arquitetadas, permanecem vivas”.<sup>30</sup> Apresentam vibrações, pois mesmo numa movimentação que não rompe os contornos estabelecidos pelas formas ornamentais, perpassam dinamismos, ora distendendo os agrupamentos formais em algumas cenas, ora atimando os grupos assim organizados, ora integrando-os na ação.

Esse filme ainda está fortemente marcado pelo extraordinário jogo de luz e sombra de Lang, que produz a impressão de arrancar sons de imagens em movimento, como no apitar da sirene da fábrica – “representado por quatro fa-

róis, cujos fochos luminosos se ejetam como gritos” –; na criação do robô; ou na “sinfonia das máquinas”, fazendo de um filme mudo uma “ruidosa orquestração visual”, nas observações de Eisner.<sup>31</sup> Enquanto as imagens cinematográficas, como delineadoras de tempos e movimentos, estavam sob controle e foram usadas para estruturar ações sociais formais, encenadas a régua e compasso; como focos de luzes, elas resistem a estas estratégias, escapam e se infiltram em outras direções, para irromper gritando e iluminando.

Se com sua estética ornamental o filme encena formas de domesticação do projetar de mãos, braços, pernas, peito e cabeça, que antes pareciam querer ultrapassar o corpo, por intermédio de outros indícios é perceptível que Lang explorou possíveis brechas nos exercícios disciplinadores das imagens em movimento. Em face de práticas de conciliação, comprometidas com uma intensa reeducação corporal, mental e dos sentidos, insuspeitas ações e imaginários persistiam, tangencialmente retraindo a “nova ordem”.

Os encaminhamentos e estratégias em curso na República de Weimar para institucionalizar a “nova ordem”, em específico para reorientar potencialidades das imagens postas em movimento pelos recursos cinematográficos, podem ser percebidos no filme “O Testamento do Dr. Mabuse”, lançado em 1933 pela Nero-Film, com direção de Fritz Lang, roteiro de Lang e Thea von Harbou, fotografia de Fritz Arno Wagner, cenários de Emil Hasler e Volbrecht e música de Hans Erdmann.

Nessa conjuntura, a República de Weimar viveu sob desemprego crônico, desencadeado pela crise financeira e pela suspensão da ajuda externa dos Estados Unidos. Estava também sob o controle dos meios de comunicação pela grande indústria, e o cinema transformou-se num empreendimento que explorou bens culturais folclorizados, e despejou forte propaganda em torno da ordem e da chegada de um homem forte.

“O Testamento do Dr. Mabuse” trata de um industrial falido e ameaçado por um antigo criminoso, dirigente de uma gangue de falsificadores de dinheiro, sendo levado à loucura e internado no hospício onde Dr. Mabuse, que a população julgava morto, encontrava-se. Em sua loucura, hipnotizava o médico, dando-lhe ordens psicografadas em pági-

nas soltas, que o médico recolhe. Com elas, monta um livro, compondo o roteiro de ações de uma organização que recruta desempregados para crimes de toda natureza. As instruções são passadas em reuniões, em espaços separados, com diferentes grupos, de modo que *um* não sabia quem era o *outro*. Nunca aparecia o chefe, pois as emissões eram recebidas a partir de um biombo. A trama rompe-se quando um dos membros tenta sair da Organização e, invadindo o espaço fechado pelo biombo, depara-se com a ausência do emissor do discurso: existe apenas a silhueta de um boneco, sem rosto, em sala vazia, ao lado de um gramofone que emite as ordens.

Explorando a organização hierárquica - raiz de propostas para recompor a ordem capitalista -, Lang denunciou a descaracterização patronal das empresas. Ainda explorou a emergência de conhecimentos sem sujeitos, apresentando um emissor de ordens mecânico, que, à distância e impessoalmente, dispõe de tudo e todos, enquadrando as ações sociais.

Com este significado e nestas circunstâncias, tratou da grande novidade na produção do discurso cinematográfico: a sonorização. Lang, que provocara impressões sonoras movimentando imagens visuais em "Metrópolis", que fizera uso imaginativo da sonorização em "M - o vampiro de Dusseldorf" (1931), explorando o som em contraposição às imagens na produção de efeitos que distenderam os sentidos na tensão dramática de seu trabalho, em "O testamento do Dr. Mabuse", alerta para suas utilizações sob o signo da organização e do regime de terror. Marcou o advento do cinema sonoro em termos do significado que este recurso tecnológico estava assumindo, junto a outras interferências, na República de Weimar em geral e na produção cinematográfica em específico. Numa sociedade onde avançavam propostas totalitárias - e "O testamento de Dr. Mabuse" está repleto de presságios em relação a práticas nazistas -, Lang deixou entrever usos do progresso técnico a serviço de relações de poder e práticas de dominação monopolizadoras.

Familiarizado com efeitos passíveis de serem produzidos através de câmeras, cortes, técnicas de montagem, iluminação, narração com imagens, luzes e sons, Lang pressentiu implicações inerentes à conversão do cinema mudo em fala-



Cartaz do filme M - O Vampiro de Düsseldorf, de Fritz Lang.

do, nas contingências vividas às vésperas do nazismo. Mesmo articulando de forma criativa a estilização das imagens com a sonorização - o que fica evidente na alucinante corrida das cenas finais para deter os últimos crimes da Organização -, percebemos ser o som a tônica dominante. Pela construção do enredo, montado em função da narração direta, linear, conduzida por uma história - a da organização de criminosos que avança para controlar tudo e a todos -, a estruturação seqüencial em princípio, meio e fim, encenados em ordem progressiva, explicita a dominância da construção do cinema sonoro.

As capacidades de suggestionar, dramatizar e difundir idéias mediante estéticas com imagens visuais perdeu terreno em função da sonorização. A utilização do som trouxe a aplicação de novas técnicas de montagem, intensificando mecanismos de controle das imagens em movimento. Deixaram de ser privilegiados cortes verticais por opções em abordagens horizontais, que têm subjacente a perda de noções de temporalidade heterogênea, conflituosa, enraizada nos entrecuchos das várias dimensões de vida individual e social, em prol de uma temporalidade uniforme, contínua, encadeada e visualizada na superfície de fatos e acontecimentos.

Essa integração de movimentos à ordem do discurso racional da palavra - que norteia formas de agir, pensar e representar - ganhou força via processos descontínuos, mas totalizantes. Os inúmeros recursos e experimentações para

construir mensagens e performances corporais foram caindo em desuso; a imagem foi domesticada, controlada a partir de sua funcionalidade em relação ao som, ordenador das novas modalidades de discurso e de comunicação do cinema, como nas modernas técnicas de montagem de filmes sonoros. Estava implícito, no alerta de "O testamento do Dr. Mabuse", que a introdução do som mecânico invertia processos de comunicação culturais promovidos pela linguagem expressionista das imagens, naquele contexto histórico em que se institucionalizaram novas formas de dispor e usufruir do poder no domínio do social.

A desvalorização das imagens e a introdução do som acompanhada pela valorização crescente de diálogos redirecionaram formas de percepção e educação de sentidos, priorizando consumidores de filmes com acesso à escolarização ocidental e com morada em centros urbanos. Em outra direção, mas sem desconsiderar a crescente expansão de formas de raciocínio linear evolutivo, a mecanização da edição aprofundou a divisão do trabalho na produção de filmes, que assumiu o caráter de verdadeira linha de montagem, separando definitivamente o diretor do roteirista e do montador. Suas funções passaram a ser delimitadas a partir de específicas responsabilidades, definindo habilidades, prerrogativas e interferências de cada um, a partir de planejamentos dispondo sobre a ordem e duração de planos, ritmo de filmagens, posição de câmeras, cortes, fluências de apresentação etc. Tudo é planejado a partir do "conjunto de problemas que constituem a montagem", levando a considerar que o cinema assumiu perspectiva de técnica de montagem que resulta de atividades de uma variada gama de especialistas em determinados assuntos ou efeitos. Como indicou Paulo Emílio Gomes ao comentar a produção norte-americana, "um filme é uma obra de especialistas de cenário, *decoupage*, *décors*, *montage*, *gags* etc. A pessoa que tem a incumbência de supervisionar isso tudo, o produtor, é em geral um homem de negócios. O diretor fica, pois, com suas possibilidades extremamente limitadas".<sup>32</sup>

Ainda articulado a modificações na construção de filmes, com interferências nas imagens a partir da sonorização, interessam ponderações de Reisz e Millar.

Nos filmes sonoros, a liberdade de reagrupar os planos e fazer experiências com eles na sala de corte diminuiu consideravelmente: em parte, porque o som sincronizado "amarrá" a imagem e, em parte, porque o custo de produção da filmagem sonora é tão alto que normalmente é impossível consumir muita metragem em planos que não chegarão a ser utilizados. Muitas vezes, o diálogo transmite informações essenciais quanto ao enredo, que só podem ser apresentados dentro de um contexto específico e, portanto, a imagem que o acompanha fica "amarrada" desde o momento da filmagem.<sup>33</sup>

Estas considerações permitem melhor compreender como os recursos da sonorização foram fundamentais nos processos em curso desde meados de 1920, em direção à monopolização das empresas cinematográficas entre grandes grupos financeiros e da limitação das potencialidades criativas e liberadoras do trabalho dos cineastas de então. Sintomaticamente, fazendo referências ao fato de que "o som sincronizado 'amarrá' a imagem", ainda possibilitam ter presente como e por intermédio de quais procedimentos a sonorização desencadeou formas de controle das imagens, atingindo instâncias de domesticação corporal, mental e das sensibilidades, onde não estão ausentes a penetração e a expansão de um raciocínio positivista nos modos de ver, pensar e interagir social e culturalmente. Para tal, importa pensar no tratamento predominante, nas telas, com o advento do som, quando lugares, pessoas, acontecimentos, épocas e ambientes puderam ser definidos, localizados ou enunciados de modo direto, com economia de mediações e sugestões, desvinculando expressões das complexas injunções culturais.

Marcando posição em relação às modificações e levantando questões a respeito de seus múltiplos significados, Kracauer foi mais uma vez lúcido em suas colocações.

Realizadores cinematográficos em todo o mundo enfatizaram o diálogo de tal modo que as impressões visuais tenderam a degenerar num mero acompanhamento. Para sermos precisos, a nova esfera de raciocínio articulado enriqueceu o cinema; mas este ganho dificilmente compensou a significativa redução dos efeitos visuais. Enquanto afirmações verbais frequentemente expressam intenções, as tomadas de câmera são susceptíveis de pene-

trar no não-intencional. Isto foi precisamente o que os filmes mudos maduros fizeram. Eles atingiram níveis abaixo da dimensão da consciência, e como a palavra falada ainda não tinha assumido o controle, imagens não convencionais e até subversivas tinham a possibilidade de aparecer. Mas quando o diálogo as substituiu, as imagens impenetráveis definham e os significados intencionais prevaleceram.<sup>34</sup>

Em sua ponderação em torno de ênfases e recalques que fizeram parte da passagem do chamado cinema mudo ao sonoro, quando imagens e dimensões do inconsciente foram historicamente afetadas, Kracauer não deixou de sinalizar que o definir da linguagem e do exercício fílmico com imagens, que potencializaram estruturas mentais e sensíveis, confinando o não-dito ou interdito, bloqueou e redimensionou processos em curso, com a superposição do discurso falado. Como discurso mais previsível e controlável, ao emergir e expandir-se, ampliou possibilidades de racionalização do complexo universo de relações mentais, sociais e culturais na formação de sujeitos com padrões de vida física e psíquica, acuidade auditiva e gestos corporais mais adequados a interesses então dominantes. O que não podemos deixar de assinalar são suas referências a "significados intencionais" que prevaleceram na produção fílmica de uma Europa marcada pelo nazi-fascismo e, a seguir, pelos processos de descolonização africana, que colocaram na ordem do dia a presença de novas relações entre "ex-metrópoles" e "ex-colônias", em meio a tentativas de racionalização de modos de vida, trabalho, valores e visões de mundo de povos e culturas alheios a seus estímulos produtivistas, consumistas e individualistas.<sup>35</sup>

E Guattari foi mais longe, ao considerar a restrição do papel do inconsciente que, submetido e esmagado na "polivocidade" de seus modos de expressão semióticos", pelas diversas máquinas sociais repressivas, "põe-se a falar a língua do sistema dominante". Entre as diversas máquinas sociais repressivas, considerou a especificidade do cinema "uma atividade de modelação do imaginário social", com "ação inconsciente profunda", destacando:

Se o cinema mudo, por exemplo, pode exprimir de uma maneira muito mais abrupta e autêntica do que o falado, as intensidades de desejo em suas relações com o campo

social, não é porque ele fosse menos rico no plano da expressão, mas sim porque o roteiro significante ainda não havia tomado posse da imagem, e que, nestas condições, o capitalismo ainda não havia tirado dele todo o proveito que poderia. As invenções sucessivas do cinema falado, da cor, da televisão, etc., na medida em que enriqueciam as possibilidades de expressão do desejo, levaram o poder a reforçar seu controle sobre o cinema, e mesmo a servir-se dele como instrumento privilegiado.<sup>36</sup>

A sonorização, com a interposição dominante dos diálogos, passou a controlar a livre circulação das imagens e a impor outra estruturação ao discurso fílmico e à sua dinâmica narrativa, partindo de roteiros arranjados pela linguagem falada. As imagens, empurradas para o papel secundário de ilustradoras de palavras, perderam sua autonomia, força de expressão e tiveram seu poder canalizado para funções decorativas. O potencial de liberação e constituição de identidades socioculturais das imagens expressionistas foi subjugado até ser cristalizado em símbolos catalisadores e concentracionistas da ação, explorados no processo de despolitização das artes e estetização da política, onde são selecionadas algumas imagens, e outras, recalçadas. Os problemas não estão no som e nos diálogos, mas na forma como foram utilizados, no significado que assumiram e no conteúdo que transmitiram em função de seu manejo concentrador e regressivo pelos grandes produtores cinematográficos, então articulados ao nazismo.

Na transição do cinema mudo para o falado, encontram-se evidências de intensos conflitos entre projetos culturais, com a constituição de um complexa trama de questões na destruição da corrente expressionista, cujas idéias, recursos, instrumentos e práticas foram reapropriados na contramão. Todas as possibilidades de alargamento das formas de percepção, de flexibilização do imaginário social, de invenção de identidades, de despertar de sonhos e experiências, que foram significantes e deram significado às revolucionárias proposições artísticas do expressionismo, tiveram seus sentidos e perspectivas refeitas, na medida em que foram incorporados pelo projeto nazista.

Nesse contexto, os novos modos de realizar filmes e os novos conteúdos da linguagem cinematográfica - que se ma-

nifestaram na sonorização e nas modernas técnicas de montagem e enquadramento da imagem - não foram limitações ou necessidades decorrentes do cinema sonoro, mas resultados do uso da sonorização no intrincado jogo de forças que derrotou e consumiu o movimento expressionista. Suas

libertárias formas de trabalhar as imagens e mesmo seus projetos culturais, desfigurados e reciclados às avessas, serviram de respaldo para o cinema nazista, principalmente para Leni Riefensthal, cineasta e amiga pessoal de Hitler, realizadora do monumental "Triunfo da vontade".

1 Folha de S. Paulo, 14 de janeiro 1989.

2 FERRO, Marc. Entrevista: Falsificações. *Revista do Cinema* M4 1977, p. 71.

3 SHOCHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

4 KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 18.

5 REISZ, K. e MILLAR, G. *A técnica da montagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Civilização Brasileira 1978, p. 38

6 Comentando a precariedade técnica com que trabalhavam estes cineastas, Degenhardt indicou que as sombras eram pintadas, não havia recursos para produzi-las por meio da iluminação. Curso "Além de Caligari: considerações sobre os primeiros filmes de arte alemães". Cinemateca Brasileira, Instituto Goethe/ SP, DAAD e FAPESP, 24/28 abril/1989 (anotações de aula).

7 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural 1983, p.15.

8 Idem, p. 22.

9 \_\_\_\_\_. "Sobre o conceito de história", in *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

10 RICHARD, L. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 23-28.

11 KRACAUER. Op. cit, p. 102.

12 A diversidade de tempos e espaços neste filme manifesta-se desde as primeiras seqüências, quando do roubo de documentos no trem, onde, através de três tomadas sucessivas, três personagens verificam seus relógios em três lugares.

13 Expressão de Lotte Eisner, que ainda informa: "Sabemos que o jovem Eisenstein, deslumbrado, havia escutado, analisado, desmontado e remontado os planos deste filme, a fim de compreender toda a sua força propulsora". EISNER, L. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Instituto Goethe, 1985, p. 164.

14 BURCH, N. "De 'Mabuse' a 'M': Le travail de Fritz Lang. NOGUEZ, D. (Org). *Cinéma: théorie, lectures*. Paris: Klincksieck, 1976, p.228 (número especial da Revue d'Esthétique).

15 BURCH contrapõe o trabalho de Lang aos exercícios fílmicos vigentes, que mantinham a ilusão de continuidade, enquanto em Mabuse, "o princípio de organização essencial (exposto rapidamente na seqüência do roubo dos documentos) é precisamente a montagem alternada". Este filme contém "as premissas de um discurso cinematográfico autônomo, dotado de sua própria coesão interna." Idem, pp. 231/ 232.

16 RICHARD, L. Op. cit., p. 258.

17 GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 139.

18 BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor", in *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 127.

19 RICHARD, op. cit., p. 213.

20 KRACAUER, op. cit., p. 161.

21 KRACAUER, S. Op. Cit., p. 161.

22 REISZ e MILLAR, op. cit., p. 50.

23 SUBIRATS, Eduard. A cidade do fim do mundo, in: *A flor e o cristal: ensaios de arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Nobel, 1988, p. 117.

24 PALMIER, J. "Do expressionismo ao nazismo. As artes e a contra-revolução na Alemanha", in MACCIOCHIO (org.) *Elementos para uma análise do fascismo*. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 120.

25 SUBIRATS, op. cit., p. 120.

26 KRACAUER, op. cit., p. 190.

27 A esse respeito, tornam-se significativas as indicações de Jean-Michel Palmier, op. cit., p. 212, sobre o envolvimento de artistas expressionistas nos Conselhos Operários da Baviera, o que os tornou alvo de repressões contra os espartaquistas e demais membros destes conselhos, além de desencadear a perseguição nazista ao expressionismo, considerado uma forma de arte degenerada e estranha aos valores alemães.

28 EISNER, op. cit., p. 155.

29 SUBIRATS, op. cit., p. 125.

30 EISNER, op. cit., p. 153.

31 Idem, p. 156.

32 SALLES GOMES, P. E. "Ideologia de Metrópolis", *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 6.

33 REINSZ, op. cit., p. 38.

34 KRACAUER, op. cit., p. 239.

35 Não por acaso Stuart Hall centrou seus estudos sobre racismo nas formas "pensadas e representadas na mídia". Cf. "Raça, cultura e comunicações", in *Projeto História* (31), SP: EDUC, 2006, p. 19.

36 GUATARRI, F. "O divã do pobre", *Psicanálise e cinema*. São Paulo: global, 1980, p. 111.

# O telefilme em questão

Anselmo Vasconcellos

Ator, diretor, roteirista e produtor ([www.anselmovasconcellos.com.br](http://www.anselmovasconcellos.com.br))

Na América, durante os anos pós-guerra, o cinema enfrentava uma grave crise. Os filmes eram levados a um esgotamento com causas complexas e externas à indústria. Discutia-se, nos meios produtores, até a duração do espetáculo. Há quem afirme que a longa metragem tenha se fixado nessa circunstância histórica, visto que, anteriormente, os *shorts movies* movimentavam os estúdios em larga escala.

No mesmo cenário, a televisão tinha sua ascensão. Os aparelhos tornavam-se mais populares e acessíveis, e as emissoras apostavam na programação. Nascia a idéia de um cinema pensado para a televisão: o *Teleplay*.

Não foi preciso muito tempo para que alguns realizadores visionários percebessem as possibilidades do veículo em afirmação. Alfred Hitchcock foi um deles, e sua maestria na construção de espetáculos fortaleceu a idéia crescente dos telefilmes.

A produção disparou e o modelo migrou para um barateamento de temas e produções. Em seu auge, nos anos de 1980, ele reinava absoluto. Hoje, entretanto, fala-se muito na agonia do gênero.

No "Hollywood reporter", Ray Richmond analisa a longa e lenta decadência do telefilme. É um fenômeno americano, mas que afeta o mundo todo, já que esses enlatados eram amplamente consumidos em diversos países, incluindo o Brasil.

O jornalista enumera argumentos para sua tese: pela primeira vez, em trinta e cinco anos, a ABC não irá exibir nenhum telefilme nessa temporada; o mesmo ocorrerá com a NBC e a CBS, outras duas grandes redes; na TV a cabo, o Showtime, que chegou a fazer de quarenta e cinco a cinqüenta telefilmes por ano, não realizou nenhum no ano passado; e a HBO, famosa pela excelência nesse formato, reduziu o número de produções para os dedos de uma mão.

Depois, Richmond dá algumas possíveis razões para o fenômeno: a abundância de telefilmes no passado saturou o mercado; a relação custo-benefício tornou-se desfavorável; as oportunidades de co-produção internacional diminuíram.

Eu incluíria no pacote a preferência do público por outros formatos, principalmente as séries e os *reality shows*. Ou seja, o telefilme está morrendo nos EUA sem ter chegado a florescer em países como o Brasil. E eles sempre me pareceram uma ótima chance de animar o mercado audiovisual do país.

Será? O jornalista se refere à profusão de um tipo de produção, de uma hegemonia cultural. A questão, porém, não se encerra em suas afirmações fatalísticas.

No Brasil dos anos de 1970, Ziembisky e Paulo José ativaram um núcleo na TV Globo que produziu os "Casos Especiais". A linguagem era a dos telefilmes. Um deles, "Ciranda Cirandinha", dirigido por Paulo José, viria a inspirar Daniel Filho a implementar o projeto das Séries Brasileiras em estúdios alugados à Herbert Richers, tradicional produtora cinematográfica. Nasceram: "Plantão de Polícia", "Carga Pesada", "Malu Mulher", "Ciranda Cirandinha". A idéia do telefilme progredia nesses modelos de realização. Renovava-se a televisão em amplos aspectos. Sobretudo um *background* social realista-humanista, verde e amarelo, surgia nas telinhas. Daniel Filho nunca desistiu dessa idéia, e uma de suas últimas realizações na Globo, já nos anos de 1990, foi a série "A justiceira" que usava equipamento e equipe de cinema. Intencionalmente, foi filmado em película.

Ao fim dos anos de 1970, a Embrafilme fomentava a realização de pilotos para TV, outra tentativa de expandir,

testar e viabilizar o telefilme. Os que foram realizados não chegaram à televisão, mas viraram longas e alguns ganharam modestíssima exibição em salas de cinema. Lembro apenas de "Escolhido de Yemanjá", dirigido por Jorge Duran, com produção da Magnus Filmes, do Jece Valadão, e "O Amigo do Super Homem", de Denoy de Oliveira. Trabalhei como ator nas duas produções e em alguns episódios das séries citadas.

Na atualidade, o cinema, mais do que nunca, passou a ser um negócio de massas. A transformação do espetáculo cinematográfico é enorme. O nível de exigência e de conteúdo decaiu para níveis mínimos. A ironia chega a lembrar que filmes dos anos de 1980 são considerados *cults*... Tal consideração não se verificava na época de seus lançamentos.

O cinema independente, hoje, está desenvolvido nas TVs pagas e nos DVDs. Quem quer ver um cinema não comercial tem esses meios, nos quais vemos produtos de farto interesse e especialmente produzidos, pensados para a televisão. São os telefilmes revigorados, que agora invertem a antiga premissa de que a qualidade estava nos cinemas.

Estão na TV séries consagradas (pensadas para a televisão) e de impacto como: "Roma", "Los Sopranos", as nacionais "Mandrake" e "Filhos do Carnaval". Também lá estão telefilmes como "Vida e Morte de Peter Sellers", "Elizabeth I" (globo de ouro), e "High School Musical", mais recentemente.

Devemos lembrar igualmente de "O Dia Seguinte", maior sucesso de audiência da TV americana, além de "Encurralado" de Steven Spielberg, então estreado, que era um telefilme originalmente. A belíssima produção da TV sueca "Cenas de um Casamento", de Ingmar Bergman, que muito ampliou o conceito. Um exemplo de categoria.

Em 2005, foi lançada uma premiação pela Academia Brasileira de Cinema, O Premio TAM. No regulamento, um quesito em especial:

- Concorrerão, a cada ano, ao Grande Prêmio TAM do Cinema Brasileiro obras audiovisuais, no formato Telefilme
- exibidas em quaisquer canais de televisão transmitidos para o território brasileiro.
- Entende-se por Telefilme obra encerrada em si mesma

exibida de forma não fragmentada em capítulos, documental ou ficcional, com duração de no mínimo 70 minutos.

Jovens realizadores, com quem tenho trabalhado, me ouvem gentilmente expor esses fatos e discurso. Tento persuadi-los a encaminhar seus ambicionados projetos cinematográficos para essa vertente. Para isso, exhibo, onde posso, o telefilme "Último Páreo", que protagonizo. Escrevi seu argumento e co-produzi, junto a Emiliano Ribeiro, Alexandre Moreira Leite e Gilberto Loureiro. Sua origem de fomento foi um concurso público nacional do Ministério da Cultura em 2000, Concurso para Telefilmes. Foram contemplados dez projetos com prêmio à produção de R\$200.000,00 (duzentos mil reais).

O baixíssimo orçamento, somado ao pequeno apoio da Petrobrás e mais investimentos pessoais, tornou possível a realização do roteiro de Gilberto Loureiro, elaborado em cinco atos de doze minutos com *breaks* para publicidade.

O telefilme "Último Páreo" é uma dramaturgia inspirada no cinema *noir*. Privilegia a interpretação como o elemento maior da narrativa e do espetáculo. Uma metragem propositalmente concisa, que aperfeiçoa a produção possível, ou seja, dimensiona a captação de recursos numa escala viável para pequenos patrocinadores, desenvolve autores, revela diretores e privilegia a elaboração da interpretação dos atores.

Pensar esse histórico estimula as seguintes questões:

Uma difusão inteligente desses produtos poderia alcançar boa visibilidade num sistema viciado e saturado de filmes repetitivos que compramos nas TVs pagas?

Caberia uma proposta de conciliação do cinema independente com as TVs abertas que ainda resistem como produtoras?

Se teledramaturgia brasileira tem um potencial positivo nas vendas internacionais, nesse vácuo as produções independentes de telefilmes nacionais poderiam encontrar a distribuição?

Se antes o telefilme era uma representação da hegemonia cultural, sobretudo a americana, hoje ele poderia representar, para nós brasileiros, um eficiente instrumento de contracultura?

Sendo assim: "Pegue a onda". 

# O legado do mestre do suspense

Gustavo Tortelli - Jornalista e graduando em filosofia

Alfred Joseph Hitchcock, nascido em Leytonstone, Londres, no dia 13 de Agosto de 1899, filho caçula de vendedores de galinhas e hortaliças, tinha um casal de irmãos mais velhos, o que talvez tenha sido a causa de uma infância marcada pela solidão e pela severidade do pai. Seus pais, Emma e William Hitchcock, eram católicos praticantes, e pertenciam à baixa burguesia, o que explica sua educação pelos padres jesuítas do Saint Ignacius College, onde estudou, como aluno interno, durante sua infância. Com o falecimento de seu pai, em 1914, foi freqüentar o curso de Engenharia na Escola de Engenharia e Navegação. Após três anos, começou a trabalhar numa companhia telegráfica, enquanto aprendia a desenhar no curso de Belas-Artes da Universidade de Londres.

Aos vinte anos, ofereceu-se para trabalhar como desenhista nos estúdios da norte-americana Famous Players-Lasky, em Londres, começando ali sua trajetória cinematográfica. Dois anos depois, a Famous Players alugaria seus estúdios para a recém-criada Gainsborough Pictures, onde Hitchcock desempenharia várias funções: assistente de direção, argumentista, decorador e, por fim, diretor. Conheceu Alma Reville em 1923, quando ela trabalhava como anotadora e montadora no filme "Woman to Woman", de Graham Cutts. Os dois ficaram noivos um ano depois.

Seu primeiro filme foi "O Jardim das Delícias" (1925), no qual Alma Reville trabalhou como assistente de direção. Sua estréia não poderia ser melhor. O sucesso de crítica e público foi suficiente para dar continuidade a novos trabalhos, entre eles, "The Lodger" (1927), considerado pelo pró-

prio diretor como "o primeiro filme hitchcockiano". Hitchcock casou-se com Alma em dezembro de 1926, e a única filha do casal, Patricia, nasceria em 7 de julho de 1928.

No ano seguinte, os *talkies* chegaram aos estúdios ingleses, o que tornou o décimo filme do autor, "Chantagem", um dos primeiros filmes ingleses falados. Em 1934, alcança o reconhecimento mundial com "O Homem que Sabia Demais", êxito que conseguiu superar com o seu filme seguinte, "Os 39 Degraus" (1935), estrelado por Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft, John Laurie e Helen Haye. Esse filme é considerado o melhor trabalho de sua fase britânica.

Em 1938, com o sucesso nos Estados Unidos de "A Desaparecida", Hitchcock foi contratado pelo produtor norte-americano David O'Selznick, mudando-se com a família para Hollywood em 1939.

Seu primeiro filme da fase americana foi "Rebecca" (1940), premiado com o Oscar de Melhor Filme. Posteriormente, nas décadas de 1950 e 60, quando os filmes passaram a ser coloridos, surgiram os seus maiores clássicos – "A Mulher que Viveu Duas Vezes", "Intriga Internacional", "Psicose" e "Os Pássaros". Seu último filme foi realizado nos anos de 1970 – "Intriga em Família" (1976).

Sabemos que, em seus filmes, o papel principal cabe às mulheres. Essas, sempre misteriosas, com algo a esconder e com a sensualidade à flor da pele. Sempre lindas e loiras, foram várias as atrizes que fizeram parte da vida e filmografia do diretor. Desde Madaleine Carrol até Tipi Hedren, passando pelas inevitáveis Ingrid Bergman, Grace Kelly, Kim



**Por mais de cinquenta anos, o Mestre do Suspense revolucionou a história do cinema com seu estilo sofisticado e elegante, que combina grandes planos dramáticos dos protagonistas com suas sutis aparições.**

Novak ou Janet Leigh. As mulheres eram a sua perdição e a dos seus personagens principais, mas eram também objetos que o diretor manipulava habilidosamente. Como chegou a dizer, para ele o interessante nas mulheres era que se podiam "comportar como senhoras, mas depois serem umas verdadeiras putas quando a porta se fechava". O próprio Hitchcock chegou a dizer que atrizes como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot não lhe interessavam porque tinham o "sexo na cara". No ano de 1979, foi conferido a Alfred Hitchcock o Life Achievement Award, do American Film Institute, tornando-se o quarto diretor a receber o prêmio. Ele dedicou o prêmio a sua esposa, Alma Reville, a qual foi sua companheira durante cinquenta e três anos.

Por mais de cinquenta anos, o Mestre do Suspense revolucionou a história do cinema com seu estilo sofisticado e elegante, que combina grandes planos dramáticos dos protagonistas com suas sutis aparições. A influência do

expressionismo alemão nos primeiros filmes, os temas e fetiches de Hitchcock (como a culpa, a homossexualidade implícita, a figura materna, a identidade, o *voyeurismo*), a criação do *suspense*, a representação da mulher vertiginosa (encarnada por protagonistas belas, loiras e gélidas) e a regra MacGuffin - o engodo para a narrativa -, todos esses fatores distinguiam seus filmes dos demais filmes de suspense. São algumas das suas marcas pessoais, que permitiram à frase "parece um Hitchcock" e ao termo "hitchcockiano" entrarem no vocabulário comum a partir de meados dos anos de 1930.

Hitchcock esforçava-se para sublinhar a distinção entre a surpresa e o *suspense*. Em entrevista ao diretor francês François Truffaut, explicou que, "na forma vulgar do *suspense*, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado de todos os elementos em causa". Ou seja, a principal diferença em relação à surpresa é que o público sabe algo que

as personagens desconhecem. Durante a entrevista, ele acrescentou ainda que existem muitas situações em que "o suspense não está ligado ao medo", mas sim à emoção.

Outra característica de seus filmes é a de sempre comportar uma certa dose de ironia, um pouco do humor negro britânico e um peculiar gênero de humor. Aliás, várias vezes ele passeia livremente entre as personagens de seus filmes, mas em certas ocasiões, é apenas um vulto ou uma sombra.

Hitchcock é um cineasta de sucesso, com uma imagem pública inconfundível e com uma extrema capacidade criativa de seus filmes, a qual contribuiu para a valorização do papel do diretor, que anteriormente se restringia ao segundo plano. Ele se tornou o mentor de uma nova geração de diretores, que continuam, ainda hoje, a rememorar cenas famosas dos seus filmes.

Alfred Joseph Hitchcock morreu em Los Angeles no dia 29 de abril de 1980 com 80 anos, uma das maiores perdas do cinema mundial. Nenhum diretor conseguiu fazer o público sofrer tanto, de forma quase masoquista, e ser consagrado de sucesso, tanto econômico quanto cinematográfico. 





## Filmografia

### Filmes mudos

1. The Pleasure Garden (1925)
2. The Mountain Eagle (1926)
3. The Lodger (1926)
4. A Story of the London Fog (1926)
5. Downhill (1927)
6. Easy Virtue (1927)
7. The Ring (O Anel, 1927)
8. The Farmer's Wife (A Mulher do Fazendeiro, 1928)
9. Champagne (idem, 1928)
10. The Manxman (O Ilhéu, 1929).

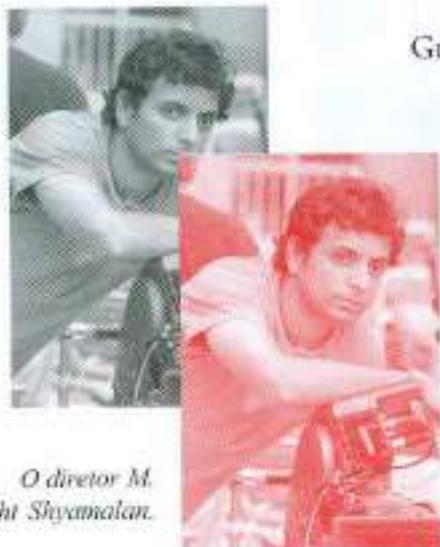
### Filmes sonoros

1. Blackmail (Chantagem e Confissão, 1929)
2. Juno and the Paycock (1929)
3. Murder (Assassinato, 1929)
4. The Skin Game (1931)
5. Rich and Strange (1932)
6. Number Seventeen (O Mistério no 17º, 1932)
7. Waltzes from Vienna (1933)
8. The Man who Knew Too Much (O Homem que Sabia Demais, 1934)
9. The 39 Steps (Os 39 Degraus, 1935)
10. The Secret Agent (O Agente Secreto, 1936)
11. Sabotage (O Marido Era o Culpado, 1936)
12. Young and Innocent (1937)
13. The Lady Vanishes (A Dama Oculta, 1938)
14. Jamaica Inn (A Estalagem Maldita, 1939)
15. Rebecca (Rebeca, a Mulher Inesquecível, 1940)
16. Foreign Correspondent (Correspondente Estrangeiro, 1940)
17. Mr. and Mrs. Smith (Um Casal do Barulho, 1941)
18. Suspicion (Suspeita, 1941 )
19. Saboteur (Sabotador, 1942)
20. Shadow of a Doubt (A Sombra de uma Dúvida, 1943)
21. Lifeboat (Um Barco e Nove Destinos, 1943)
22. Spellbound (Quando Fala o Coração, 1945)
23. Notorious (Interlúdio, 1946)
24. The Paradine Case (Agonia de Amor, 1947)
25. Rope (Festijn Diabólico, 1948)
26. Under Capricorn (Sob o Signo de Capricórnio, 1949)
27. Stage Fright (Pavor nos Bastidores, 1950)
28. Strangers on a Train (Pacto Sinistro, 1951 )
29. I Confess (A Tortura do Silêncio, 1952)
30. Dial M for Murder (Disque M para Matar, 1954)
31. Rear Window (Janela Indiscreta, 1954)
32. To Catch a Thief (Ladrão de Casaca, 1955)
33. The Trouble with Harry (O Terceiro Tiro, 1956)
34. The Man Who Knew Too Much (O Homem Que Sabia Demais, 1956)
35. The Wrong Man (O Homem Errado, 1958)
36. Vertigo (Um Corpo que Cai, 1958)
37. North by Northwest (Intriga Internacional, 1959)
38. Psycho (Psicose, 1960)
39. The Birds (Os Pássaros, 1963)
40. Marnie (Marnie, Confissões de Uma Ladra, 1964)
41. Torn Curtain (Cortina Rasgada, 1966)
42. Topaz (Topázio, 1969)
43. Frenzy (Frenesi, 1972)
44. Family Plot (Trama Diabólica, 1976).

# O novo senhor Hollywood

Renata Primavera

Graduanda de Jornalismo pela PUC-SP



O diretor M. Night Shyamalan.

Diretores clássicos conseguem criar cenas famosas que definem a sétima arte. Elas fazem parte do imaginário público e nele permanecem por anos a fio. Alfred Hitchcock filmou o assassinato de Janet Leigh no chuveiro em "Psicose" (1960). A bicicleta voadora do filme "E.T." (1982) foi criada por Steven Spielberg. Alex e sua dolorosa transformação de marginal para bom moço em "Laranja Mecânica" (1969), de Stanley Kubrick.

"Eu vejo pessoas mortas". Com essa frase, M. Night Shyamalan conseguiu ingressar neste seleto grupo de diretores com seu primeiro filme. "O Sexto Sentido" (1999), com Bruce Willis e o pequeno e talentoso Haley Joel Osment, foi um sucesso de crítica e bilheteria, e permanece até hoje como um marco da nova safra de suspense, gênero esquecido durante muito anos, graças ao terror *trash* que reinava no cinema desde a década de 1980.

Nada mal para o diretor indiano, que logo cedo mudou-se para a Filadélfia, palco de todos os seus filmes. Após o sucesso inesperado de "O Sexto Sentido", que dirigiu e escreveu, Shyamalan virou queridinho de Hollywood e grande aposta da sua distribuidora, a Walt Disney Pictures. Porém, graças a uma campanha de *marketing* errônea (que anun-



Cena do filme *A Dama na Água*.

ciava um novo filme, no mesmo estilo do anterior), seu filme seguinte, "Corpo Fechado" (2000), não foi o sucesso de bilheteria esperado. Falando sobre super-heróis de um jeito totalmente diferenciado e novamente estrelado por Bruce Willis, o filme, no entanto, agradou críticos e conseguiu sua grande leva de fãs com as vendas em DVDs.

"Sinais" (2002), seu projeto seguinte, começou com o pé esquerdo: foi o primeiro filme a ser rodado depois dos atentados de 11 de setembro. Em Hollywood, o clima ainda estava pesado, quando as filmagens começaram, poucos dias depois dos atentados. Mesmo assim, o filme estrelado por Mel Gibson sobre a crise religiosa de um padre em meio a invasões alienígenas conquistou público e crítica.

Foi então que Shyamalan resolveu aumentar a crítica à sociedade atual, que se manifestava de forma sutil nos fil-



No filme *A Dama na Água*, o diretor critica o isolacionismo da sociedade por causa da violência.

mes anteriores. "A Vila" (2004), seu último filme antes de "A Dama na Água", faz uma crítica pesada ao isolacionismo da sociedade por causa da violência, por meio da história de uma pequena vila do século XVII, que é isolada pela presença de monstros.

Com essa pequena filmografia de cinco películas, o diretor conseguiu consagrar as características que o tornaram famoso: o caráter transformador da água, a presença da cor vermelha como prenúncio de momentos importantes, e aparições do próprio diretor, *à la* Hitchcock.

Nem sempre Shyamalan foi unanimidade. "A Dama na Água" (vide box abaixo) marcou seu rompimento com sua distribuidora de longa data, a Walt Disney Pictures. "Eles não gostaram da história do filme logo em uma das nossas primeiras reuniões. Queriam algo mais parecido com «O Sexto Sentido». Então resolvi ir para um lugar onde não me censurassem", conta o cineasta. Esse lugar seria a Warner Bros, que amou a ideia dos *narfs* e bancou o filme, sem nenhuma mudança. Essa briga foi um choque em Hollywood, e virou inclusive um livro, "O Homem que Ouvi Vozes ou como M. Night Shyamalan Arriscou Sua Carreira com um Conto de Fadas", escrito por Michael Bamberger.

## A DAMA NA ÁGUA

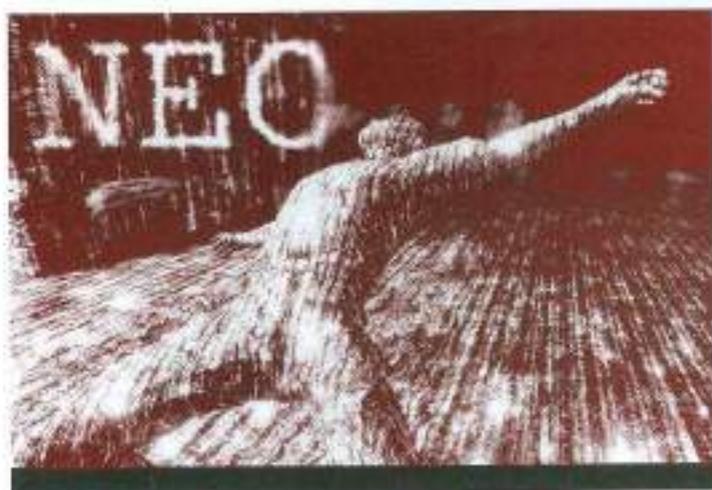
"A Dama na Água", novo filme de M. Night Shyamalan, tem uma história simples. Talvez no meio do longa o espectador fique um pouco confuso com a quantidade de informações sobre a lenda dos *narfs*, seres aquáticos que aparecem para os seres humanos como fontes de inspiração. Mas logo tudo se assenta e a narrativa segue seu fluxo linear, com começo, meio e fim bem definidos.

Indo na contramão do cinema do século XXI, que é baseado na agilidade da edição dos videoclipes, essa maneira de contar histórias é o grande trunfo do novo projeto de Shyamalan. Inspirado por cineastas como D.W. Griffith e Alfred Hitchcock, o diretor ainda crê no poder ilusionista da sétima arte. Por meio de um argumento original (algo raro na Hollywood de seqüências e adaptações cinematográficas), o filme passa sua mensagem sobre a situação política norte-americana.

Isto não significa que eu seja contra a agilidade do novo cinema e esteja apoiando cegamente a narrativa linear. Cinema inovador é o que traz algo novo visualmente, independente do molde utilizado. E o filme tem isso. Buscando sempre ângulos inusitados e inteligentes, o longa é um deleite para os olhos. 

# “Matrix” e caverna de imagens

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME MATRIX E A TEORIA DAS IDÉIAS DE PLATÃO.



Estranhamento. Sensação de angústia e um certo mal-estar. Assim é retratado o sentimento da personagem central de “Matrix”, Neo<sup>1</sup>, no início do filme. Ele busca algo, sem saber o que é. Há um desacerto, um equívoco em sua vida, como se Neo estivesse às portas de sua consciência ou do conhecimento de uma verdade, mas ainda vagasse no sem-sentido. Sentimento errante, confuso e disseminado pelo seu corpo, que provoca um certo desespero contido e muita infelicidade.

Tais características se ajustam bem às categorias utilizadas por Kierkegaard para definir os possíveis estágios de desenvolvimento do ser humano. A angústia e o desespero tomam conta da vida de Neo, e o deixam em um estado de impotência. Mas não são as categorias existencialistas do ideário kierkegaardiano que predominam na trajetória do protagonista de “Matrix”. A obra é entrecortada por referências de diversos matizes teóricos; no entanto, há clara preeminência da concepção platônica, mais especificamente da Teoria das Idéias.

*Ricardo Melani*

Professor da Faculdade de Educação da PUC-SP

“Wake up, Neo...” (“Acorde, Neo...”), com esse aviso recebido pelo seu computador, o protagonista entra pela primeira vez em cena. Neo, que dormira em frente ao computador sobre a mesa, ainda absorto, sonolento, abre os olhos e tenta compreender a mensagem. Em seguida, vem a segunda frase: “Matrix o encontrou”; e a terceira: “Siga o coelho branco”. Em poucos segundos, os irmãos Wachowski, que escreveram a história e dirigiram o filme, aludem à fantasia e à teoria. Da fantasia, a fazem referência a Lewis Carroll e seu livro *Alice no País das Maravilhas*. Nessa obra, Alice adormece e sonha com o País das Maravilhas. A entrada para esse mundo imaginário é a toca de um coelho branco que foi perseguido por Alice. Assim, Lewis Carroll instiga o leitor a refletir sobre os limites entre sonho e realidade.

Neo pergunta: “Você já se sentiu como se não soubesse se está acordado ou se está sonhando?” A demarcação pouco nítida entre sonho e realidade também é muito referida em teses filosóficas. Delas, a mais conhecida é a de Descartes. Nas *Meditações*, ao descrever o seu método da dúvida como processo para atingir o que é verdadeiro – segundo esse método, deve-se duvidar de todas as coisas que não são concebidas de maneira clara e distinta –, Descartes utiliza o argumento do sonho. Se às vezes sonhamos com situações e ações que parecem reais, qual critério pode ser utilizado para sabermos se o que chamamos de situação real não passa de um sonho<sup>2</sup>?



Suponhamos, pois, agora, que estamos adormecidos e que todas essas particularidades, a saber, que abrimos os olhos, que mexemos a cabeça, que estendemos as mãos, e coisas semelhantes, não passam de falsas ilusões... (Meditações, p. 259)

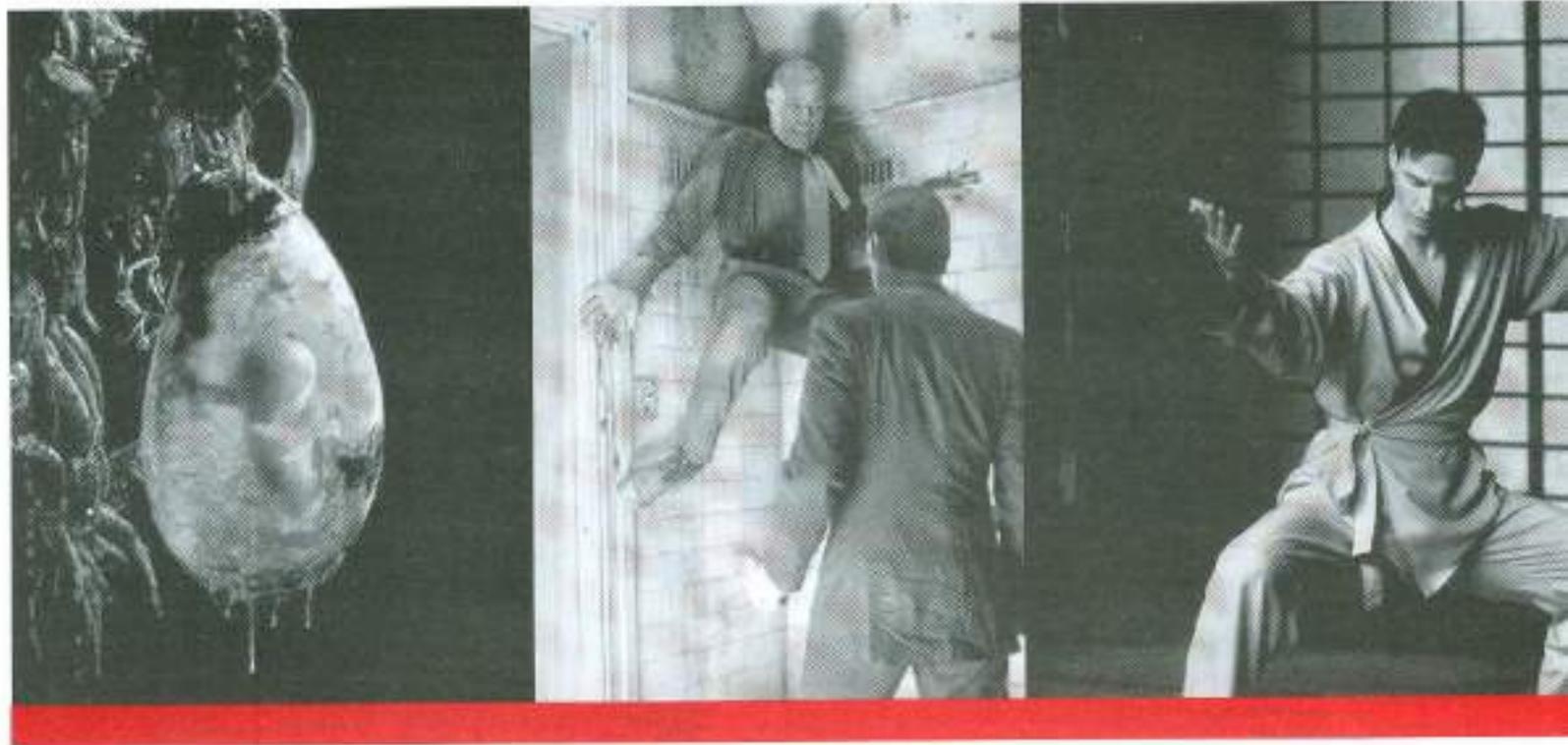
Uma ilusão é um engano dos sentidos ou da mente que faz com que se tome uma coisa por outra; que se interprete erroneamente um acontecimento ou uma situação. Não é à toa que o protagonista da película, além de ser programador de uma empresa de *software*, tem uma atividade ilegal: ele é *hacker* e vende programas de simulação virtual que têm o poder de proporcionar alucinações e bem-estar ao seu usuário. Ele guarda esses programas em uma caixa-livro intitulada *Simulacro & Simulações*.

### DOIS MUNDOS; DUAS PÍLULAS

A cena em que Neo é despertado por uma mensagem de computador é uma analogia em relação a sua própria vida. É uma espécie de marco que sinaliza o início de uma transformação: o despertar de um sonho, o abandono da ilusão de vida, e a compreensão da vida como ela é. A referência a Platão é clara. O filósofo, na República, ao explicar a Idéia de Bem para Gláucon pelas palavras da personagem Sócrates, faz uma analogia com o Sol, indicando a existência de dois mundos. Assim como o Sol é o responsável pelo que vemos, pois sua luz intermedeia a relação entre a nossa capacidade de ver e a coisa visível; a Idéia de Bem é responsável pela cognição, pois é ela que permite a relação entre a inteligência e o inteligível.



Os personagens principais do filme: Morfeu, Neo e Trinity.



- Podes, portanto, dizer que é o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou à sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível. (República, 508c)

Na concepção platônica, há, portanto, dois mundos: o visível e o inteligível. Na mesma obra, esses mundos são explicitados pela Alegoria da Linha (Livro VI) e pelo Mito da Caverna (Livro VII). Na Alegoria da Linha, Platão busca uma representação gráfica para facilitar a compreensão de sua teoria.

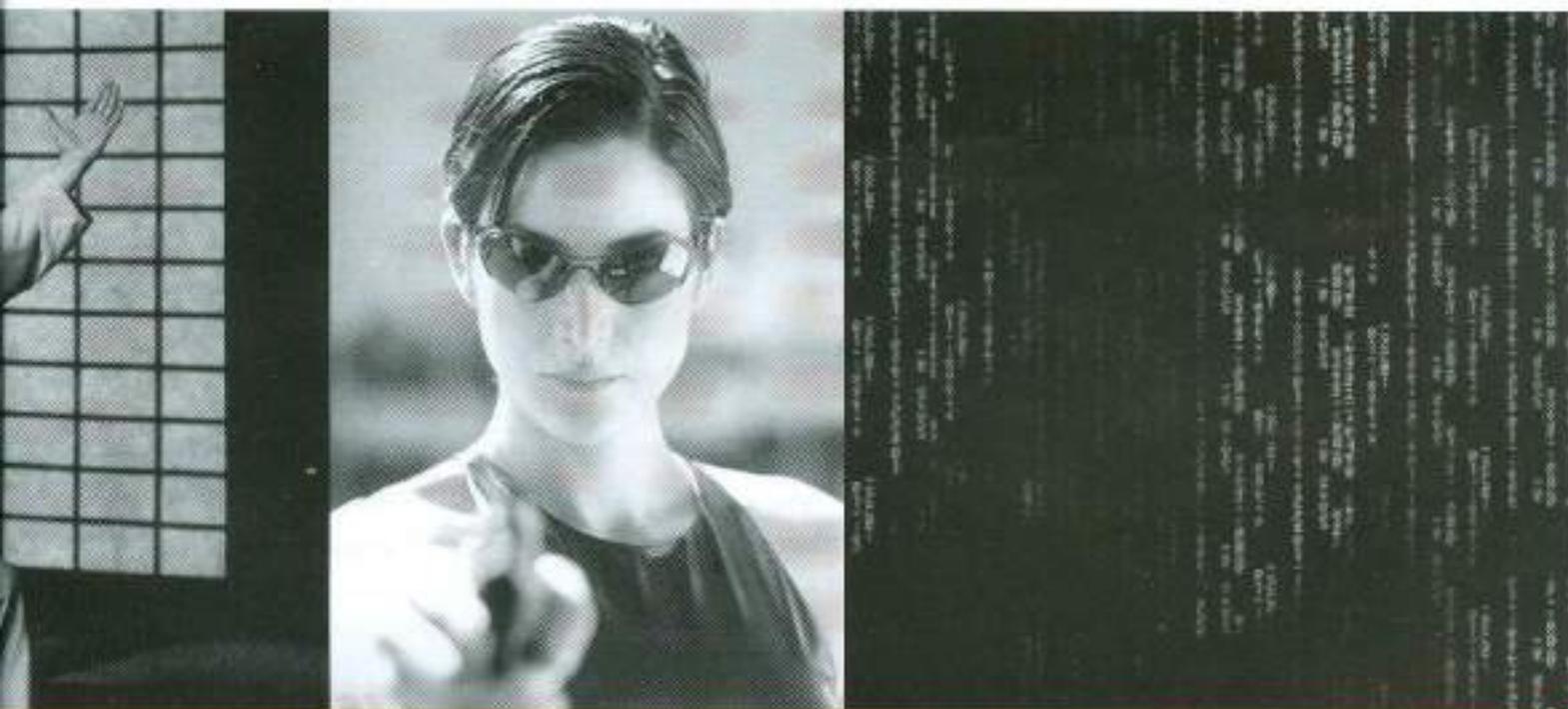
Supõe então uma linha cortada em duas partes desiguais; corta novamente cada um dos segmentos segundo a mesma proporção, o da espécie visível e o da inteligível... (idem, 509c)

Na seqüência do escrito platônico, as seções têm seus conteúdos discriminados. No mundo visível, a primeira seção é a das imagens, das sombras, das cópias, dos reflexos; a segunda seção é composta pelos seres vivos, as plantas e os objetos produzidos pelos homens, ou seja, pelas coisas materiais que dão origem às sombras, às cópias, aos reflexos. No mundo inteligível, a primeira seção é a das hipóteses, das ciências, entre elas, a matemática - é o estágio do entendi-

mento. Na segunda seção, encontram-se as idéias, e a intelecção dos princípios ou da verdade é direta - é o estágio da inteligência.

No filme, a existência de dois mundos é explicitada na primeira conversa entre Morfeu e Neo. Morfeu define Matrix como "o mundo que foi colocado diante de seus olhos, para que você não visse a verdade." Há, pois, um mundo da aparência e um outro, escamoteado pela Matrix. Segundo Morfeu, esse mundo da imagem está presente em todo lugar: na vista da janela, na televisão, no trabalho, na igreja, quando se pagam os impostos etc. A ilusão está presente em todo lugar e ela não deixa ver a verdade.

"Que verdade?", pergunta Neo. "Que você é um escravo", responde Morfeu. Neo, como todos os demais, teria nascido sem saber em um catifeiro, em uma prisão que não consegue sentir ou tocar. Uma prisão para a sua mente. Como se trata de uma prisão mental, só o próprio indivíduo pode se libertar, ninguém o pode fazer por ele. Morfeu oferece uma escolha a Neo. Ele oferece duas pílulas. Se tomar a pílula azul, Neo retorna a sua condição anterior à conversa. Acor-daria em sua cama com as crenças que possuía até então. Se tomar a pílula vermelha, conhecerá a verdade. Morfeu ainda



chama a atenção de Neo, explicando que sua escolha é definitiva. Ele não poderia mudar a sua decisão. Neo escolhe a busca da verdade.

### CAVERNA DE IMAGENS

A idéia de que o indivíduo tem uma vida de prisioneiro sem o saber está presente de maneira central no Mito da Caverna, que pode ser sumariamente descrito desta maneira:

Há prisioneiros desde a infância em uma gruta. Eles têm as pernas e os pescoços algemados, estão voltados para o fundo da caverna e são incapazes de virar a cabeça. Entre eles e a saída da caverna, há uma fogueira e um pequeno muro por onde pessoas passam conversando e transportando objetos e animais. Por causa do fogo, os objetos e essas pessoas têm suas sombras projetadas no fundo da caverna. Tal situação levaria aos prisioneiros a julgar as sombras como se fossem os próprios objetos.

...não te parece que eles julgariam estar a nomear objetos reais, quando designavam o que viam?

- É forçoso.

- E se a prisão tivesse também um eco na parede do fun-

do? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa, senão que era a voz da sombra que passava?

(...) pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos (República, 515b-c).

No filme, são as imagens geradas pelo programa Matrix que são tomadas pelos objetos em si. É nesse sentido que há o escamoteamento da verdade.

Só as pessoas que se libertam dos grilhões podem conhecer a verdade. Para isso, um primeiro passo de um libertado é explorar a caverna. Compreender que o que ele entendia pelo objeto em si era apenas seu reflexo, sua sombra. Em relação à Alegoria da Linha, as sombras do Mito da Caverna equivalem à primeira seção do mundo visível; e os objetos, à segunda. As duas seções do mundo inteligível só podem ser atingidas saindo da caverna e entrando em contato com o Sol. Assim, para atingir o estágio da inteligência, Platão prescreve um processo dialético de autoconhecimento.

Quando Neo toma a pílula vermelha, tem início esse processo. Neo terá de aprender ou reaprender a utilizar suas capacidades para compreender o mundo.



*O personagem central do filme tem duas personalidades: Anderson, cidadão obediente às normas da sociedade; e Neo, hacker que apresenta um sentimento difuso de insatisfação com a situação de vida das pessoas.*

## NEO E A SEGUNDA NAVEGAÇÃO

Platão, ao verificar que as investigações dos primeiros filósofos<sup>1</sup>, baseadas nos sentidos e nas sensações, não atingiam a verdade, pois essa verdade só poderia ser atingida no campo do inteligível, porque ela é supra-sensível, empreendeu o que ele chamou de Segunda Navegação, numa analogia à linguagem de marinheiros. Assim como os marinheiros, quando não há vento, têm de navegar utilizando os remos (navegação mais cansativa e exigente); a investigação que busca as causas primeiras, a verdade, tem de abdicar dos ventos das sensações e tomar os remos dos raciocínios e dos postulados. É sobre eles, os raciocínios e os postulados, que é fundado o novo método de investigação.

...já cansado de considerar as coisas, houve que era preciso pecatar-me para não acontecer comigo o que se dá com as pessoas que observam e contemplam o Sol quando há eclipse: por vezes perdem a vista, senão olham apenas para a imagem dele na água ou nalgum meio semelhante. Pensei nessa possibilidade e receei ficar com a alma inteiramente cega, se fixasse os olhos nas coisas e procurasse alcançá-las por meio dos sentidos. Pareceu-me aconselhável acolher-me ao pensamento, para nele contemplar a verdadeira natureza das coisas (Fédon, 99e-100a).

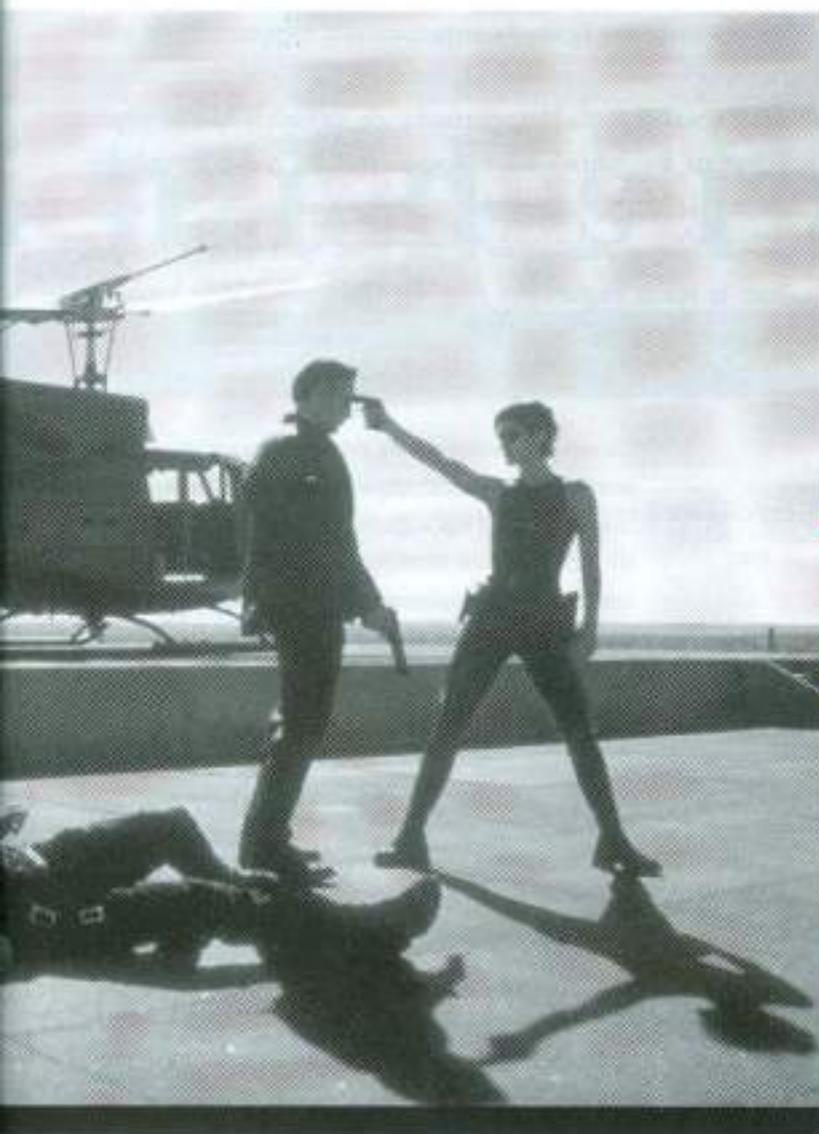


Sob a tutela de Morfeu, Neo inicia seu novo aprendizado. Ele vai passar por dores e sofrimentos até reaprender a utilizar suas habilidades intelectuais. No início desse processo, há um total estranhamento.

Neo tem sua musculatura atrofiada e seu olhos doem. Não se trata todavia da musculatura e dos olhos físicos. Neo, por ter vivido muito tempo na caverna, entre as sombras, desaprendeu a utilizar seu espírito, sua inteligência. Se a realidade visível se atinge com os olhos físicos, a realidade inteligível se atinge com os olhos do espírito, com o pensamento.

-Estou morto? - pergunta Neo.

-Longe disso - responde Morfeu.



Neo está mais perto das coisas como elas realmente são, começa a viver a vida como ela é. Mas, até completar o seu aprendizado, muita coisa vai acontecer, a começar pela problematização de seu conceito de realidade.

- Isso é real? Pergunta Neo.

- O que é "real"? responde Morfeu e continua: Como você define o "real"? Se está falando do que consegue sentir, do que pode cheirar, provar, ver, então, "real" são simplesmente sinais elétricos interpretados pelo cérebro. (Conversa mantida por Neo e Morfeu, dentro de um programa de computador, utilizado para treinamento)

A realidade, na sua essência, não pode ser captada pelas sensações, pelo que se percebe sensorialmente. A apre-



*Sem luz solar, o mundo inteiro se tornou uma grande caverna. E as imagens de Matrix fazem as vezes das sombras do Mito da Caverna.*

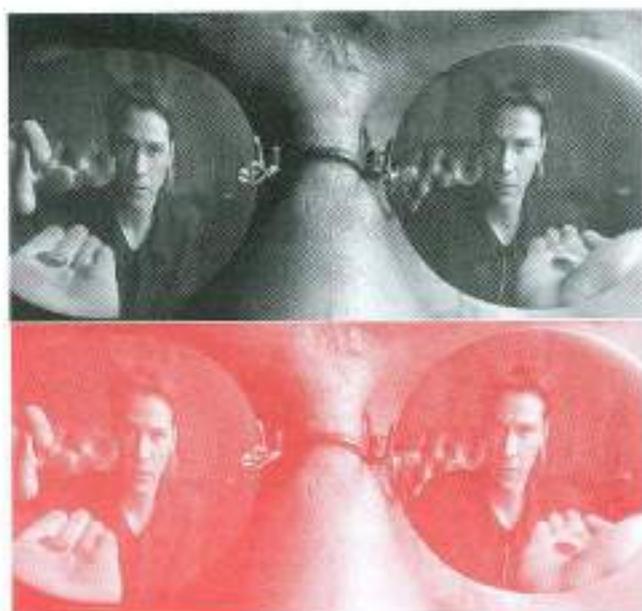
ção da aparência como realidade última nos faz viver em um mundo dos sonhos. Esse é o papel da Matrix: passar por realidade o que não é, escamoteando a situação real dos seres humanos. Morfeu apresenta a Neo o "mundo que existe hoje". Um mundo desértico, escuro, sombrio, formado por rochas, nuvens cinzas e trovões. Muito diferente do que o apresentado pelo programa Matrix.

Como o planeta Terra e a humanidade teriam chegado a essa situação? Segundo Morfeu, o homem em guerra com a sua própria criação, a Inteligência Artificial, teria queimado o céu, para evitar que a luz solar fosse fonte de energia para as máquinas. Por isso, acreditava-se que elas não sobreviveriam. Porém, elas conseguiram sua energia cultivando campos de fetos humanos. O ser humano teria se transformado em nada mais do que uma fonte de energia para máquinas. A produção de imagens do programa Matrix tem o propósito de controlar os seres humanos e distanciar-los da verdade.

Sem luz solar, o mundo inteiro se tornou uma grande caverna. E as imagens de Matrix fazem as vezes das sombras do Mito da Caverna.

### O MITO ER E A TEORIA DA REMINISCÊNCIA

Neo, ao tomar conhecimento do mundo real, ficou confuso e incrédulo. Para ele, não era possível aceitar a verda-



*Neo escolhe o caminho da verdade.*

deira condição humana. No Mito da Caverna, o homem que, depois de tantos anos de escuridão, deixou de ser prisioneiro, ao sair da caverna, teve sua visão ofuscada pela claridade do Sol. Neo também teve sua visão espiritual turvada. Ele teve de passar por um processo de adaptação e de conhecimento crescentes.

Diante das dificuldades, Neo, já sabendo qual seria a resposta, pergunta a Morfeu se poderia voltar. Não era possível, porque, quando uma pessoa descobre a verdade, desfaz-se a ilusão provocada pelas imagens ou pelas sombras. Dito de outra maneira, quem chegou ao conhecimento de que as sombras são projeções de coisas, nunca tratará essas projeções como as coisas em si. O conhecimento da verdade é irreversível. Ele só pode ser obscurecido pelo esquecimento.

Mas por que Neo passou por esse processo? Por que ele, e não outro? Os irmãos Wachowski novamente apoiam-se em obras platônicas para desenvolver seu enredo. Agora fazem menção ao Mito do Er e à Apologia a Sócrates.

No Mito de Er, as almas livres, depois da morte do corpo, passam por um processo de purificação e escolhem o tipo de vida que gostariam de ter. Antes de reencarnarem, bebem das águas do Rio Ameles. As almas a "quem a reflexão não salvaguarda bebem mais do que a medida. Enquanto se bebe, esquece-se de tudo" (621a-b). Ou seja, as almas de pouca reflexão escolhem uma nova vida corporal à pressa e

bebem mais das águas do esquecimento, esquecendo de tudo quando incorporam. Os que bebem pouco têm mais chance de lembrar a verdade e, portanto, de estranhar que as cópias (imagens e sombras) sejam compreendidas como a verdadeira realidade. É possível que o estranhamento de Neo tenha relação com a insatisfação de sua alma. Sem saber o porquê, Neo se sentia angustiado. Algo lhe dizia, talvez uma lembrança confusa, que o mundo da aparência não é o único, nem o mais importante em relação ao conhecimento e à verdade.

...antes de começarmos a ver, a ouvir ou a empregar os demais sentidos, já devemos ter adquirido em alguma parte o conhecimento do que seja a igualdade em si, para ficarmos em condições de relacionar com ela as igualdades que os sentidos nos dão a conhecer e afirmar que estas se esforçam por alcançá-las, porém lhe são inferiores (Fedão, 75b-c).

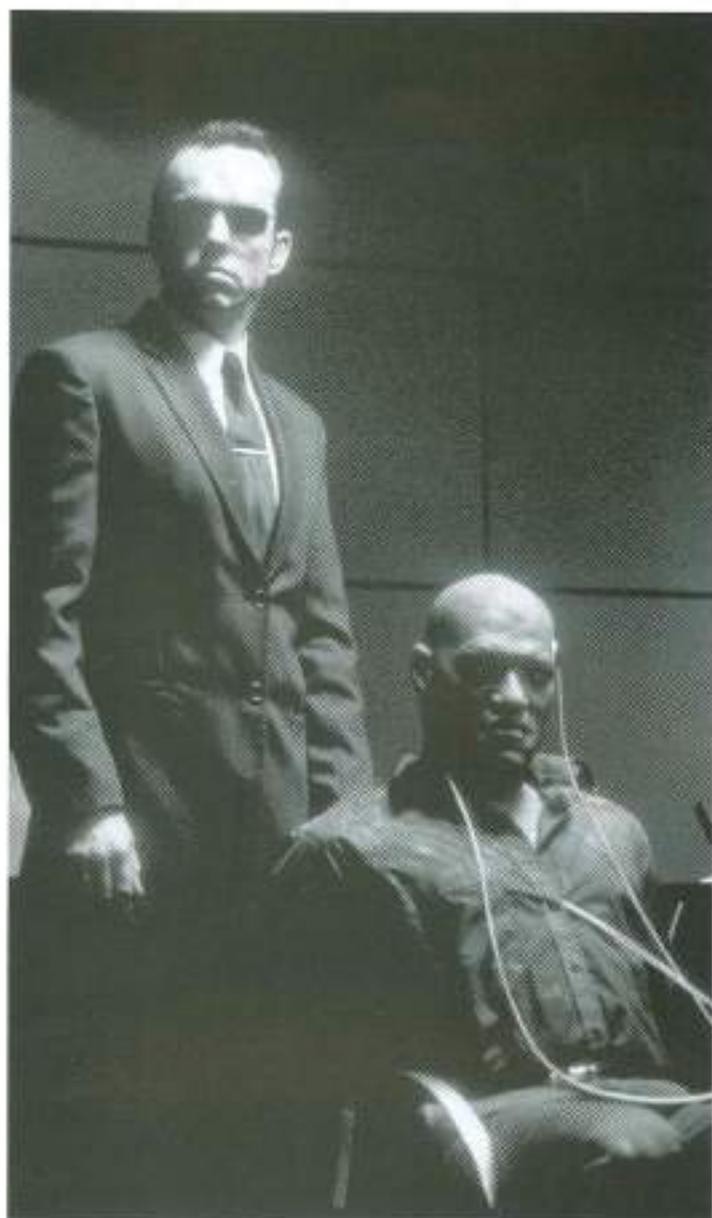
...conhecemos antes do nascimento e ao nascer tanto o igual, o maior e o menor, como as demais noções da mesma natureza. Pois tanto é válido nosso argumento para a igualdade como para o belo em si mesmo e o bem em si mesmo, a justiça, a piedade e tudo o mais... A esse modo, adquirimos necessariamente antes de nascer o conhecimento de tudo isso (Idem, 75d).

Segundo a Teoria da Reminiscência de Platão, aprender fundamentalmente é recuperar o conhecimento por meio da lembrança. Estão mais aptos ao conhecimento verdadeiro, aqueles que pouco beberam das águas do esquecimento e que dedicam a sua vida à reflexão.

## O ESCOLHIDO

Há ainda um outro fato que faz de Neo uma pessoa diferente. Trata-se de um vaticínio de um oráculo. Ele teria profetizado o retorno de uma pessoa que salvaria a humanidade e destruiria Matrix, libertando todo o povo. Neo seria o escolhido para essa façanha. Tal predição causou certa perplexidade em Neo, que até então acreditava ser uma pessoa normal, como qualquer outra.

Novamente a referência a Platão é quase explícita. Desta vez, a obra em questão é a Apologia de Sócrates. A defesa de Sócrates tem como centro a predição do Oráculo de Delfos. Pitia, a sacerdotisa do templo de Delfos, teria profetizado a



*A relação do homem com a tecnologia é discutida no filme.*

Querefonte que não havia alguém mais sábio do que Sócrates. Tal testemunho teria influenciado toda a conduta de Sócrates e o seu método de investigação. Desde então, Sócrates passou a inquirir aos sábios, na tentativa de, por um lado, rebater a afirmação divina, e por outro, de acatá-la.

...certa vez, indo a Delfos, (Querefonte) arriscou esta consulta ao oráculo... ele perguntou se havia alguém mais sábio que eu; respondeu a Pítia que não havia ninguém mais sábio (Defesa de Sócrates, p. 8).

Suas investigações vão confirmando o vaticínio. Os "sábios" acreditam saber algo que realmente não sabem, enquanto Sócrates é consciente de sua ignorância. O que o faz mais sábio do que os outros.

No oráculo do filme, uma cozinha, também há a mesma inscrição do oráculo de Delfos: "Conhece-te a ti mesmo". Era missão de Sócrates dedicar-se, e exortar que os outros se dedicassem, ao conhecimento e, antes de tudo, ao conhecimento de si próprio. Assim como a missão de Neo é retirar os humanos do jugo dos andróides, que utilizam o programa Matrix para escamotear a sua dominação.

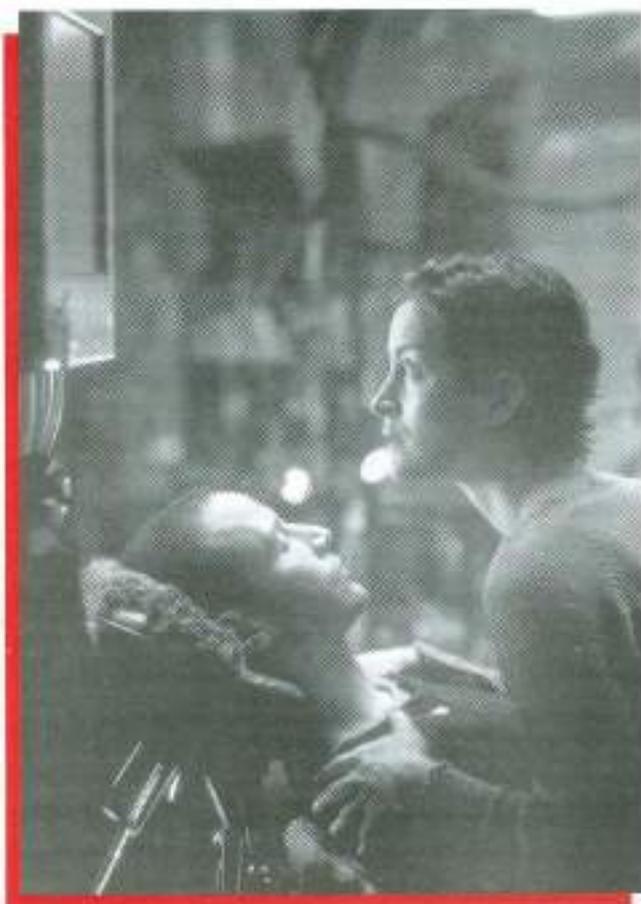
A predição se mostrou acertada. Depois de muitas lutas contra andróides, permeadas de efeitos especiais típicos dos filmes hollywoodianos, Neo confirmou ser o escolhido.

## O HOMEM E A TECNOLOGIA

Outro grande tema abordado no filme, que permeia todo o enredo, é a relação entre o homem e a tecnologia. Trecho especial em relação a esse aspecto é o discurso que o andróide Smith faz para Morfeu sobre a civilização humana.

- Já olhou para tudo isso de cima? Maravilhado com sua beleza... sua genialidade? Bilhões de pessoas vivendo suas vidas distraídas. Você sabia que a primeira Matrix foi criada para ser o mundo humano perfeito, onde ninguém sofreria, onde todos seriam felizes? Foi um desastre. Ninguém aceitou o programa. Perdemos safras inteiras. Alguns acham que não tínhamos a linguagem de programação para descrever seu mundo perfeito. Mas eu acho que como espécie os seres humanos definem a realidade através da desgraça e do sofrimento. Então o mundo perfeito é um sonho do qual o cérebro primitivo de vocês tentava acordar. E por isso Matrix foi recriada assim: o ápice da sua civilização. Eu digo "sua civilização", porque, quando começamos a pensar por vocês, tornou-se nossa civilização o que, claro, é a razão disto tudo. Evolução, Morfeu. Evolução. Como o dinossauro. Olhe pela janela. Vocês riveram o seu tempo. O futuro é o nosso mundo, Morfeu. O futuro é o nosso tempo.

Nesse trecho, há inúmeras idéias e referências. Fiquemos com três. A primeira é a idéia que estava presente no



O amor de Trinity faz Neo renascer.

programa do Iluminismo: o homem atingiria a felicidade por meio do desenvolvimento da ciência e do conhecimento. Tal bandeira foi tomada pelo positivismo e levada até suas últimas conseqüências. A razão científica foi compreendida como a única via de conhecimento da verdade. A linguagem matemática foi guindada a modelo de entendimento da realidade. Tudo o que é significativo da realidade humana poderia ser mensurado ou quantificado. Só tem valor de verdade o que pode ser verificado. A aplicação dos princípios matemáticos e científicos permitiria entender a realidade e amoldá-la às necessidades do ser humano. Conseqüentemente, chegaríamos a um estágio de felicidade.

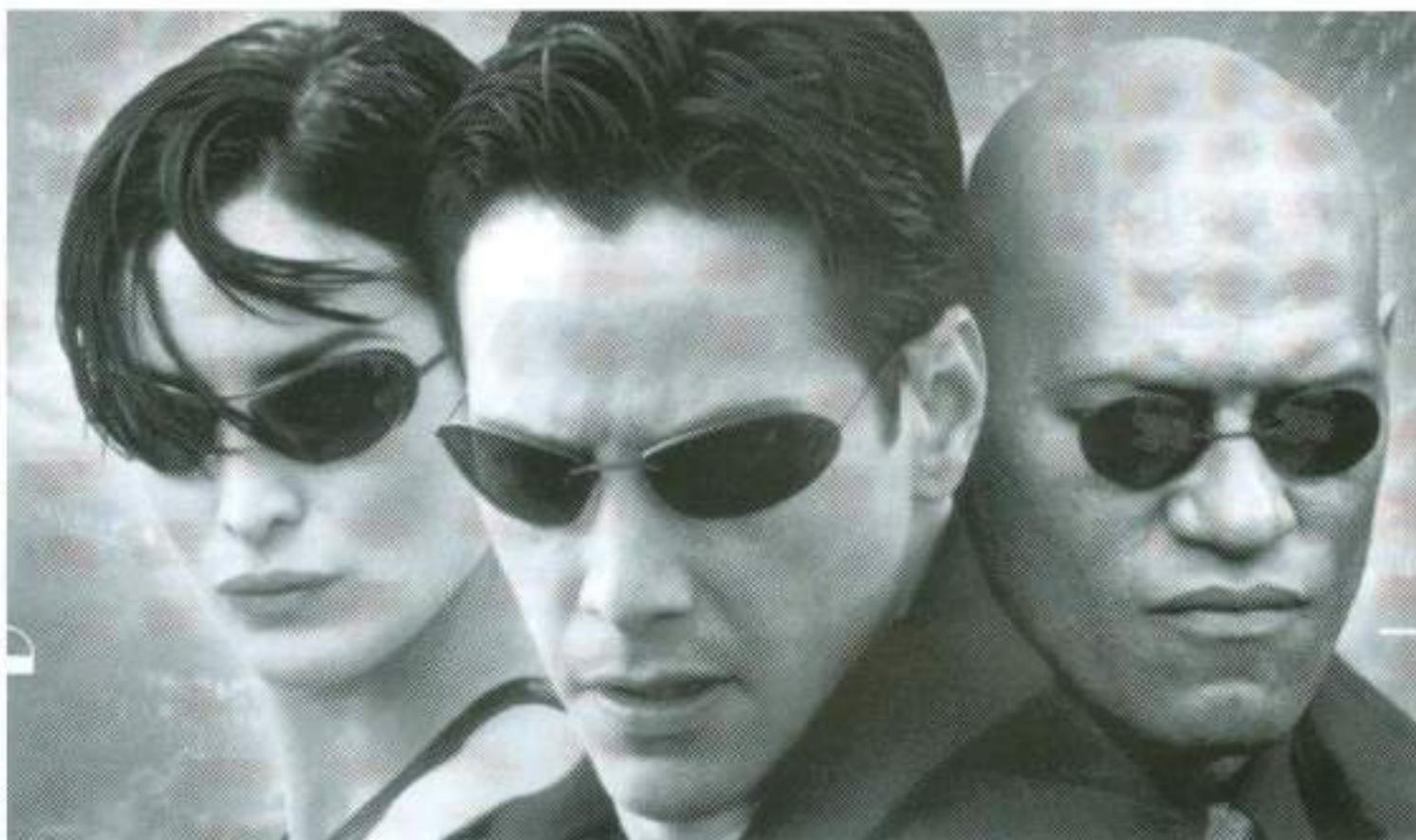
A segunda idéia do discurso de Smith que será destacada é que tal projeto, o da felicidade iluminista, fracassou. Neste aspecto, não há como deixar de mencionar a Escola de Frankfurt, mais especificamente Adorno e Horkheimer. Em sua obra *Dialética do esclarecimento*, escrita em 1947, esses

pensadores denunciavam o fracasso do ideário do Século das Luzes e punham-se a investigar os fundamentos da barbárie de então. Seu livro é uma reflexão a partir da seguinte indagação: “por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie?” (Adorno & Horkheimer, p. 11).

Dito de outra maneira, por que, apesar do enorme desenvolvimento econômico e científico dos séculos XVII, XVIII e XIX, do avanço da indústria e da tecnologia sem precedentes, o homem se depara com guerras, destruições e mortes? Por que, em vez de felicidade, há cada vez mais miséria e opressão? A resposta a essas questões é complexa e, por isso mesmo, pouco precisa. Mas esses autores, seguindo trilhas deixadas por Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Freud, vão investigar aspectos sombrios da razão iluminista e determinar como foco central de sua análise características imanentes da razão utilitarista, que, para eles, já estavam presentes no Mito, e que foram potencializadas com o desenvolvimento do sistema capitalista. A razão utilitarista e tecnicista afastou o homem de uma de suas principais características, a reflexão; e o levou a agir quase como autômato, ser subjugado pela lógica da dominação.

Para Adorno e Horkheimer, a alternativa a essa lógica do egoísmo cego e da dominação está na lógica do amor generoso e na busca da verdade. O amor ao-outro pode ser fonte de redenção da humanidade. Neste aspecto, é interessante a passagem do filme na qual a personagem Trinity, por meio de seu amor, ressuscita Neo, que havia sido morto pelas máquinas. As máquinas tinham vencido a única possibilidade de vitória humana, a única possibilidade de redenção do homem frente a elas. Mas a lógica do amor inverte a situação e faz Neo renascer. Junto com ele, renascem as esperanças de um mundo diferente.

Fortalecido por essa nova lógica, Neo novamente combate os agentes da Matrix e vence. Assim, segundo palavras do próprio Neo, pode-se inaugurar um novo mundo: “sem regras e controle, sem limites e fronteiras. Um mundo onde tudo é possível.” Na cena final do filme, Neo sai de uma cabine telefônica e olha para os raios de Sol, anunciando a saída da caverna. ☪



A "trindade" do filme *Matrix*.

1 Interpretado por Keanu Reeves.

2 "Todavia, devo aqui considerar que sou um homem e, por conseguinte, que tenho o costume de dormir e de representar, em meus sonhos, as mesmas coisas, ou algumas vezes menos verossímeis, que esses insensatos em vigília. Quantas vezes ocorreu-me sonhar, durante a noite, que estava neste lugar, que estava vestido, que estava junto ao fogo, embora estivesse inteiramente no dentro de meu leito? Parece-me agora que não é com olhos adormecidos que contemplo este papel; que esta cabeça que eu mexo não está dormente; que é com desígnio e propósito deliberado que estredo esta mão e que a sinto: o que ocorre no sono não parece ser tão claro nem tão distinto quanto tudo isso. Mas, pensando cuidadosamente nisso, lembro-me de ter sido muitas vezes enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, vejo tão manifestamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília do sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é capaz de me persuadir de que estou dormindo." (Meditações, pp. 258-9)

3 Os filósofos naturalistas ou pré-socráticos.

4 Acontecimentos que confirmam o estado de barbárie da humanidade: as Primeira e Segunda Guerras Mundiais, a ascensão do nazismo, do fascismo e do stalinismo, acontecimentos que causaram a morte de milhões de pessoas.

Adorno & Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

Descartes. *Meditações*. In: *Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

Matos, Olegária. *A Escola de Frankfurt*. São paulo, Moderna, 2001.

Platão. *Fedão*. In: *Platão; diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, UFPA, 2002.

\_\_\_\_\_. *A República*. 7ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

\_\_\_\_\_. *Defesa de Sócrates*. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

Reale, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. V.II. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo, Loyola, 1994.

Rovighi, Sofia Vanni. *História da Filosofia Contemporânea; do século XIX à neoescolástica*. Trad. Ana Pareschi Capovilla. São Paulo, Loyola, 1999.

# Terra e liberdade

## o resgate de um testemunho silenciado

Ivan Rodrigues Martin -

Prof. do Departamento de Espanhol da PUC-SP

Iniciada a Guerra Civil Espanhola, em 1936, intelectuais de várias partes do mundo, além de muitos operários e estudantes, dirigiram-se à Espanha para lutar contra o avanço do fascismo. A partir da experiência vivida por defensores da liberdade de diferentes nacionalidades, que, principalmente por meio das Brigadas Internacionais, foram lutar ao lado dos republicanos espanhóis, foram elaboradas algumas narrativas que buscaram reconstruir, pela palavra escrita, os ideais de liberdade esfacelados pelos vencedores do conflito.

O fato de diversos intelectuais terem participado da Guerra Civil Espanhola na condição de testemunhas oculares resultou numa profícua produção de textos sobre esse acontecimento histórico, muitos deles escritos e publicados antes mesmo do fim da Guerra. No campo da literatura documental, merecem destaque, por exemplo, *For whom the bell tolls*, do escritor estadunidense Ernest Hemingway (1898-1961), que contou com tradução para o português de Monteiro Lobato; *El corto verano de la anarquía - vida y muerte de Durruti*, de Hans Magnus Enzensberger; *Um brasileiro na Guerra Civil Espanhola*, do tenente José Gay da Cunha, que após ser expulso do exército brasileiro e exilar-se em Buenos Aires, dirigiu-se à Espanha para lutar ao lado dos republicanos; e *Homenaje a Cataluña*, de George Orwell, que inspiraria a produção do filme *Terra e Liberdade*, de que trataremos neste texto.

Publicado em 1938, na Inglaterra, o romance de Orwell foi escrito no calor dos combates bélicos e ideológicos da Guerra Civil. É um dos principais documentos que descreve a perspectiva revolucionária norteadora da ação dos combatentes anarquistas e trotskistas nos primeiros meses da Guer-



Acima, cena do filme *Terra e liberdade*; abaixo, imagens da Guerra Civil Espanhola.



ra, em contraposição à perspectiva do governo republicano, orientado pelo Partido Comunista soviético. Nesse texto, em que se pode sentir a ambiência revolucionária da Catalunha naquele contexto, o jornalista inglês antecipa o perigo iminente que representavam as disputas entre os vários grupos ideológicos que compunham o bando republicano.

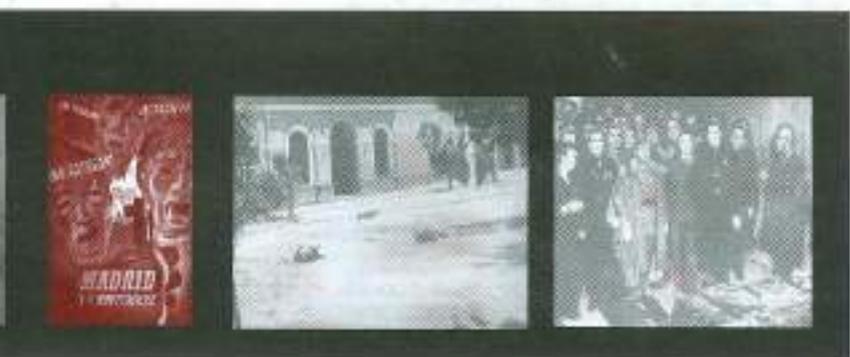


Essa fascinante narrativa, em que se reconhecem marcas de vários gêneros textuais, como o jornalístico, o missivista e também o literário, é fruto da experiência militante de um escritor estrangeiro que encontra em terras espanholas um chamado inadiável para a luta em favor da liberdade. Vale lembrar que George Orwell chegou à Espanha em dezembro de 1936 para atuar como correspondente de guerra e que, no entanto, foi seduzido pelo ideal libertário quando se deparou com a atmosfera revolucionária de Barcelona, onde anarquistas e trotskistas levavam a cabo uma Revolução: coletivizavam as terras, as fábricas, as lojas e restaurantes. O entusiasmo de Orwell com o processo revolucionário que se operava na Catalunha veio a ser o motor que modificou sua condição na Guerra – de jornalista a miliciano – e o gênero de seu texto sobre o conflito – de reportagem à literatura. E é também desse entusiasmo que decorre uma de suas mais contundentes afirmações sobre a Espanha em guerra: “era la primera vez en mi vida que estaba en una ciudad donde la clase trabajadora tenía el mando” (ORWELL, p. 72).

O fato é que o jornalista inscreveu-se em uma milícia do POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista*) e seguiu para a linha de frente, na companhia de outros estrangeiros brigadistas internacionais, para lutar contra o fascismo. Como já frisamos, seu envolvimento direto com os combates bélicos e os ideológicos deu origem à obra *Homenagem à Catalunha*, um dos primeiros relatos de um participante da Revolução Espanhola.

Mas a que categoria narrativa pertence essa história escrita por Orwell que viria a ser adaptada ao cinema décadas depois? Embora a princípio seja possível pensar que *Homenagem à Catalunha* seja um texto eminentemente jornalístico, tal classificação não se sustenta, por dois motivos, pelo menos.

O primeiro deles situa-se no campo biográfico. Depois de se inscrever nas milícias e abandonar sua função de jornalista, Orwell passou a observar o conflito “de dentro”, movido por desejos e paixões. O segundo motivo, decorrente do primeiro, deve-se ao fato de ele mesclar narrativas objetivas – treinamento e organização das milícias, estratégias de combate, o cotidiano nas frentes de batalha – e suas impressões pessoais sobre o fenômeno revolucionário em curso na



Espanha dos anos de 1930. Dessa mescla, resulta o caráter literário de *Homenagem à Catalunha*: ao narrar os combates a partir de sua experiência como militante libertário, o autor/narrador extrapolou a função referencial em seu texto. Como resultado, construiu um relato poético capaz de evidenciar o caráter revolucionário daquele conflito.

Por isso, esse texto, produto de sua apaixonada e traumática experiência pessoal, consegue traduzir, no plano da linguagem literária, o desejo de preservação do ideal de liberdade que, talvez, só quem o tenha experimentado de fato pode enunciar:

*Nadie que estuviere en España durante los meses en que la gente aún creía en la revolución olvidará nunca aquella extraña y conmovedora experiencia. Ha dejado una huella que ninguna dictadura, ni siquiera la franquista, podría borrar.*<sup>1</sup>

Antiimperalista, antifascista e anti-stalinista, *Homenagem à Catalunha* denuncia ao mundo o massacre às idéias libertárias perpetrado na Espanha, tanto pelas forças nazi-fascistas que estiveram ao lado de Franco, como pelas forças soviéticas que supostamente estariam apoiando os republicanos naquela luta. Nos doze capítulos que compõem a obra, Orwell trata de descrever sua experiência naquele país, desde sua chegada até junho de 1937, quando conseguiu fugir em direção à Inglaterra com os stalinistas em seu encalço.

Não fortuitamente, a obra foi boicorada na Europa, tanto pelos intelectuais liberais de direita como pelos marxistas envolvidos com o Partido Comunista. Apenas para que se tenha uma idéia do efetivo boicote ao texto, sua primeira edição, de 1938, com tiragem de 1.500 exemplares, ainda não havia sido esgotada na década de 1950, quando foi publicada na Inglaterra uma segunda edição, revisada pelo autor. Mais assustador ainda é que apenas em 2003, portanto quase trinta anos após o fim da ditadura franquista, o já sexagenário *Homenagem à Catalunha* foi publicado integralmente pela primeira vez na Espanha, conforme comenta Miguel Berga no prólogo da obra completa dos textos de Orwell sobre a Guerra Civil, publicada em comemoração ao centenário de seu nascimento:



*Guerra Civil Española: barricada.*

Orwell en España supone la aparición de una obra central en el canon orwelliano, Homenaje a Cataluña, publicado ahora por primera vez en España sin las supresiones y cambios impuestos por la censura franquista (inoperante, por supuesto, con el antifascismo de Orwell, pero muy efectiva con su antifrancismo). Que para conseguirlo hayan tenido que pasar 65 años desde la primera edición inglesa de *Homenaje to Catalonia* y 28 años de la muerte del general Franco provoca cierto rubor con relación al mundo editorial peninsular.<sup>2</sup>

Esses fatos objetivos são reveladores do sistemático massacre a que foram submetidos os ideais libertários ao longo do século XX. No caso da iminente Revolução Espanhola, os detentores do poder, tanto em terras europeias quanto na antiga União Soviética, tinham a consciência de que, além de interditar o processo revolucionário espanhol, eliminando das fileiras republicanas os anarquistas e os poumistas, seria necessário também fazer desaparecer os relatos libertários sobre aquela tentativa revolucionária.

Vale dizer, contudo, que não foi apenas a intenção deliberada de apagamento do processo revolucionário espa-

nhol pelos poderosos que escamoteou a importância desse evento histórico. A Segunda Guerra Mundial, iniciada em 1939, graças às suas proporções globais e a toda barbárie que a caracterizou, ocupou o centro das atenções dos estudos sociológicos e historiográficos sobre o século XX, contribuindo para o não aprofundamento das discussões sobre a revolução intencionada na Espanha.

Mas o que há de tão “perigoso” na narrativa de Orwell para que ela tenha sido submetida a esse processo deliberado de silenciamento? O manifesto *Combate por la historia*, assinado por intelectuais espanhóis e estrangeiros em Barcelona, em junho de 1999, se não responde diretamente a essa questão, chama-nos a atenção para o perigo que representa para a classe trabalhadora o apagamento da memória histórica de suas lutas. Ao roubar dos trabalhadores seu protagonismo naquele conflito, reafirma-se uma perspectiva histórica conservadora, que nada mais é do que a história de classe da burguesia. Além disso, segundo o documento, a geração de historiadores revisionistas nega a força decisiva de um movimento revolucionário, majoritariamente anarquista, na zona republicana. Na esteira dessa perspectiva negacionista do movimento revolucionário que se configurou durante a Guerra Civil Espanhola, está o boicote ao texto de Orwell e também ao filme “Terra e Liberdade”:

Lamentan que Orwell escribiera un “maldito” libro que jamás debió leerse, y Loach filmara una “horrorosa” película que jamás debió verse.<sup>3</sup>

De fato, *Homenagem a Catalunha*, assim como outros dois conhecidos textos de Orwell – *Revolução dos Bichos*<sup>4</sup> e *1984*<sup>5</sup> – representam uma ameaça à manutenção das estruturas de Estado, sejam elas comunistas ou liberais. Pelo mesmo motivo, após a vitória de Franco e das forças reacionárias que o apoiaram, buscaram apagar da memória dos espanhóis os valores éticos libertários que constituíram a base de uma extensa produção artística de resistência ao conservadorismo que viria a caracterizar a Espanha franquista.

No entanto, os ideais de liberdade dos combatentes republicanos espanhóis foram magistralmente resgatados pelos cineastas ingleses Ken Loach e Jim Allen com a produ-



Cena do filme *Terra e liberdade*.

ção do filme *Terra e liberdade*<sup>6</sup>, cujo roteiro resgata e amplifica a narrativa de Orwell.

Ao retratar a atuação de uma milícia comandada por um militante do POUM, nas linhas de frente de Aragão, o filme revitaliza o caráter revolucionário que orientou a ação dos trabalhadores no norte da Espanha durante a Guerra Civil e reafirma a importância do texto de Orwell para o entendimento do conflito. Embora a narrativa apresentada por Loach não reproduza literalmente o enredo de *Homenagem à Catalunha*, pode-se dizer que tanto o livro quanto o filme traduzem, na linguagem artística, a mesma questão: a tentativa sistemática de banir das consciências os ideais revolucionários que inflamaram anarquistas e trotskistas naquele contexto. O que diferencia as duas produções, no entanto, são os caminhos encontrados por seus realizadores para fazer chegar às gerações futuras a importância de se lutar irrestritamente pela liberdade, em qualquer lugar do mundo, em qualquer momento da História.

Do mesmo pressuposto de George Orwell, de simpatia e adesão à causa revolucionária, partem Jim Allen e Ken



Loach para a realização do filme *Terra e Liberdade*. No entanto, ao transpor para outra mídia essa história em defesa da liberdade, os cineastas interpretam, à luz dos anos de 1990, o texto de Orwell e, com isso, além de resgatar essa silenciada narrativa, conseguem também reatualizar a defesa do pensamento libertário proposta em *Homenagem à Catalunha*.

Na narrativa de Loach e Allen, assim como na de Orwell, o relato da experiência de um indivíduo é o fio condutor do enredo. No relato autobiográfico de Orwell, temos um jornalista e escritor, simpático ao comunismo, que vai à Espanha cobrir a Guerra Civil Espanhola e que, por ser estrangeiro, acaba por fazer parte de uma das milícias formada por brigadistas internacionais e por militantes do POUM. No filme, temos um trabalhador inglês desempregado, filiado ao Partido Comunista, que vai à Espanha como brigadista em defesa da República Espanhola. Embora ocupem lugares sociais diferentes e se dirijam à Espanha com objetivos distintos, tanto o jornalista do romance como o desempregado do filme revêem seu posicionamento político ao se engajarem na luta pela Revolução. Ambos deixam, como herança, o relatos de

suas experiências. Se o jornalista o fizera por meio da publicação de um romance de testemunho, a personagem de ficção construída pelos cineastas deixa o legado de sua experiência em cartas que envia a Kit, sua companheira que ficara em Londres enquanto ele estava na Espanha defendendo a República.

Dessa forma, o eixo estruturador de ambas narrativas, a literária e a cinematográfica, decorre da adesão dos protagonistas à causa revolucionária, após suas experiências junto aos combatentes pousistas e anarquistas que foram perseguidos pelos stalinistas por defenderem a revolução espanhola. Tal adesão implica também a necessidade de compartilhar com as futuras gerações os aprendizados individuais decorrentes de suas paixões libertárias.

Apenas para que possamos refletir um pouco sobre o caráter utópico presente nos relatos dessas experiências, comentaremos dois procedimentos estéticos adotados pelos cineastas.

O primeiro deles refere-se à condução do enredo filmográfico pelo contato da neta do falecido combatente Dave Carr com suas cartas, recortes de jornais e fotos relativos à sua experiência como miliciano na Revolução Espanhola.

Na primeira cena do filme, após se deparar com o avô desmaiado no sofá da sala de um apartamento em Londres, a neta aciona o serviço de saúde para socorrê-lo. Na seqüência, aparecem os profissionais do resgate subindo pelas escadas de um velho edifício em cujas paredes, além da pichação do símbolo da anarquia, há um antigo e atual cartaz com dizeres contra o racismo. Ato seguido, já dentro da ambulância, o avô falece e, no espaço de tempo de seu velório, a jovem observa e lê o conteúdo de uma mala do finado avô que estava guardada entre suas coisas. É desse contato, entre o presente de uma jovem britânica nos anos de 1990 e o glorioso passado de seu avô, que resulta a narrativa do filme.

Ao passo que as leituras da moça são veiculadas por uma voz em *off*, apresentam-se linearmente as imagens da Revolução. Nesse recurso utilizado pelos cineastas para a condução da narrativa, passado e presente se encontram em lugares diferentes. Dessa união, evidencia-se o que nos iguala, independentemente do tempo ou do espaço: o desejo de liberdade e a disposição para a luta.

O outro procedimento narrativo utilizado em *Terra e Liberdade* que revela sua perspectiva utópica diz respeito à condensação significativa do episódio que melhor retrata a perspectiva utópica que preside a realização do filme. Quase na metade do filme, após a vitória dos revolucionários num sangrento combate pela ocupação de um povoado dominado pelos fascistas, apresenta-se uma assembléia popular para discutir a coletivização das terras, o coração da Revolução Espanhola. Segundo o próprio Loach, temos então “um dos poucos momentos da história da humanidade em que se vê o povo tomando controle de sua própria vida”.

É como se, após o julgamento e a execução sumária do padre local, que delatara cinco anarquistas ao exército fascista, e após o incêndio das relíquias religiosas, fosse sugerido que a história dos homens recomeçaria ali. Tudo converge para a utopia libertária: as discussões calorosas em várias línguas traduzem o ideal anarquista de união entre os povos; a paixão e o entusiasmo das falas de mulheres, homens, velhos, jovens, espanhóis, estrangeiros, camponeses, operários e intelectuais remetem à crença libertária de que as regras sociais só são legítimas se oriundas da participação coletiva, se todos puderem expressar pessoalmente seus desejos e opiniões. Evidencia-se, nessa cena, a convicção de que cada um podia, por si só, sem a intervenção de qualquer poder institucionalizado, decidir os rumos de sua vida. Reproduz-se aqui o pensamento de Sartre sobre a finalidade última da arte: “recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, como se tivesse origem na liberdade humana”<sup>7</sup>.

Finalizada a leitura das cartas e também a narrativa da Revolução silenciada, apresenta-se a derradeira cena, a do enterro do combatente. Diante da sepultura, a moça desamarrá um lenço vermelho do POUM e, de dentro dele, reti-

ra um punhado de terra que o avô recolhera do solo coletivizado da Catalunha no momento do sepultamento de Blanca, uma combatente libertária com quem o protagonista Dave Carr tivera uma relação amorosa e que fora assassinada com um tiro nas costas pelos stalinistas. Ao depositar sobre o caixão do ex-miliciano a terra espanhola, a jovem que não tem nome – e que, portanto, pode representar simbolicamente todos os jovens – nos faz lembrar que a luta pela liberdade é universal e não se circunscreve temporal ou espacialmente. Com o punho cerrado, recita estes versos anotados pelo avô e nos convoca a retomar sua luta:

As revoluções são contagiosas. Se tivéssemos triunfado aqui, poderíamos ter mudado o mundo. Não se passou nada. Já chegará a nossa hora.

A utopia contida nessa frase, assim como aquela descrita por Orwell em sua *Homenagem à Catalunha*, é o legado de revolta e liberdade que nos chega pela arte. Para que aqueles ideais defendidos pelos anarquistas ecoassem em outros tempos e lugares, os realizadores do filme o compuseram mobilizando alguns procedimentos estéticos em que se evidencia uma atitude solidária no trabalho de resgate da memória histórica.

Utilizando diferentes vozes, o filme também confere ao relato uma sensação de diálogo inacabado. Ao mobilizar outros tempos e atores para a construção da narrativa de *Terra e Liberdade* – o texto de Orwell, as imagens originais do conflito e a instauração de uma narradora que manuseia documentos do passado para dar sentido aos anseios políticos do presente –, seus realizadores propõem que se reinstale o diálogo silenciado e, fiéis à filosofia anarquista, oferecem às futuras gerações o legado de solidariedade que constituiu a essência do discurso libertário na Guerra Civil Espanhola. 

1 ORWELL, George. *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra Civil Española*. Trad.: Antonio Prometeo Moya. Barcelona: Tusquets Editores, 2003, p. 298.

2 ORWELL, George. Op. cit., p. 11.

3 “Combate por la historia. Manifiesto”. Em: <http://www.red-libertaria.net>, em 15/9/04

4 ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. Trad.: Heitor Ferreira. 60ª ed.. São Paulo: Globo, 1999.

Lançado em 1945, essa obra de Orwell parodia o gênero fábula e é, sem dúvida, um dos principais textos de ficção em que, no século XX, se denuncia a dominação exercida em nome da liberdade.

5 ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, 11ª ed.

6 Ken Loach e Jim Allen. *Land and Freedom*. England, 1995.

7 SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 3ª ed., 1999.

# A HORA DA ESTRELA X ESTRELA BAILARINA:

FIGURAS E SEGREDOS DO ZARATUSTRA DE NIETZSCHE



*À LUZ DA FILOSOFIA NIETZSCHIANA, PROCURAREMOS DISCUTIR SOBRE AS IMPRESSÕES PROVOCADAS PELA PERSONAGEM MACABEA, NO FILME A HORA DA ESTRELA, DE SUZANA AMARAL, DA OBRA DE CLARICE LISPECTOR.*

*Ângela Zamora Cilento de Rezende - Mestre pela PUC-SP, profa. da Universidade Prebisteriana Mackenzie*

1. Falar em Clarice Lispector e Nietzsche é um grande atrevimento. São grandes estrelas e sua junção é de tamanha grandeza que deveríamos tomar as devidas precauções para não sermos levados à cegueira. De imediato, colocando desde já nossos óculos escuros e tomando uma boa distância,

poderemos contemplar algumas considerações que não pretendem jamais esgotar as possibilidades de interpretação, mas indicam as impressões causadas no espectador, a partir do filme de Suzana Amaral, detendo-nos na personagem principal, Macabea. Deixaremos de lado as questões de

metalinguagem presentes no livro, a discussão muito interessante que poderíamos tecer sobre os outros personagens, assim como nos apegarmos ao livro. Seu uso terá o propósito de apenas reforçar alguma idéia. Eximimo-nos de tudo isso, sob pena de, se não o fizermos, ofuscarmos nossa visão a respeito da problemática que levanta. Tampouco será possível extinguir as múltiplas abordagens e a complexidade do Zaratustra, do qual apenas indicaremos algumas figuras que nos servirão de auxílio para pensar Macabea.

2. Como dissemos acima, em face da multiplicidade de possibilidades, fechar uma única via de análise seria uma imprudência. Didaticamente, porém, resolvemos trabalhar em duas esferas - a do mundo exterior e a do mundo interior - para interpretar Macabea.

A primeira esfera é um verdadeiro *eclipse* na vida de Macabea. O mundo exterior, as condições biopsicossociais a que é submetida demonstram sua miserável origem. Depois da morte dos pais por uma "febre ruim", mudam-se, ela e a tia do sertão de Alagoas, para o Rio de Janeiro, quando ela tem dois anos de idade. Sua tia também morre, e Macabea está só no mundo. É um mundo que lhe é hostil, onde tem de morar num quarto que divide com mais quatro moças que trabalham nas Lojas Americanas. Macabea é diferente de suas colegas de quarto, por ser uma completa exilada, desterrada em sua própria terra. É tão marginalizada quanto as outras milhares de pessoas que não sabem sequer reclamar de sua condição social. São seres humanos, mas não pessoas, longe de serem cidadãos que requerem para si seus direitos e sua dignidade. São privados de seus direitos, na medida em que não os conhecem.

Mesmo sendo tão nova, com apenas dezenove anos, Macabea é sufocada pelas forças históricas. Sua consciência é embotada, porque lhe foi negada a possibilidade de desenvolver a linguagem. Ora, se linguagem é pensamento, como desenvolvê-lo, se só tinha cursado até o terceiro ano primário? Ela não é datilógrafa. Cumprindo essa função, "cata milho", escreve as palavras como são pronunciadas. Se tem um emprego, é porque ganha menos de um salário mínimo e seu Raimundo, o patrão, tem bom coração.

Sua condição material priva-lhe de ir adiante. Macabea contenta-se em comer cachorro-quente com coca-cola, porque é barato. Passa fome, às vezes, e gosta de goiabada com queijo. Vive num eterno eclipse, o mundo se interpõe entre ela mesma e suas possibilidades. Tudo leva a crer que sua vida concorre numa vertiginosa escalada para baixo, pois não tem condições de vivê-la. Pelo contrário, é a vida que a leva.

Ainda na esfera exterior, notamos o drama pessoal de sua história praticamente desprovida de significado, porque vive na mais pura mesmice. Seu presente é a eterna rotina, a eterna repetição do mesmo. Não há um passado que dê sentido à existência, pois não há vestígios - suas coisas cabem numa caixa de sapatos; assim como não há lembranças, não há fotos de família ou dela mesma - nas paredes de seu quarto, são colados recortes de revista que ela acha bonitos. O tempo se inscreve como o eterno retorno do mesmo:

mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã (...) Domingo ela acordava mais cedo para ficar mais tempo sem fazer nada. (1)

Seu corpo também não ajuda: é feia, insossa, "um cabelo na sopa, que não dá vontade de comer", como disse Olímpico, seu namorado. Ela é tão desinteressante...

"Ser feia dói?" - pergunta-lhe Glória, sua colega de escritório. Macabea não tem "carne" como ela. É encardida, tem maus hábitos de higiene, pouco se lava, é doente. Entretanto, ela pouco liga para a doença, pois ignora a gravidade de sua situação. Fisicamente, não tem qualquer atributo do que se poderia considerar como beleza. No mais, ainda carrega no rosto uma expressão triste.

Numa segunda esfera, temos o mundo interior de Macabea. Inicialmente, é ralo, vazio de significado, enquanto ela vive numa pasmeira total. Macabea nada sabe - nem do mundo, nem de si, tamanha é a sua ignorância. Tudo é pobre, um pobre reflexo que se apresenta no espelho de modo distorcido.

Rodrigo S. M., o narrador, diz: "Se tivesse a tolice de se perguntar 'quem sou eu?', cairia estatelada no chão (...). Só uma vez se fez uma trágica pergunta: Quem sou eu? Assustou-se tanto que parou completamente de pensar."

Essa moça não sabia que ela era o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro. Daí não se sentir infeliz. A única coisa que queria era viver, não sabia para quê, não se indagava. (...) Sua vida era uma longa meditação sobre o nada. Só que precisava dos outros para crer em si mesma, se não se perderia nos sucessivos e redondos vácuos que havia nela. (...) Encontrar-se consigo própria era um bem que até então ela não conhecia. (2)

Podemos inferir que, no mundo interior de Macabea, não há uma delimitação muito precisa entre o eu e o outro. Ela não sabe quem é. As únicas referências de mundo são as que recebe de Olímpico e Glória, além das inúteis informações da Rádio-Relógio.

Já que desconhece a si mesma, quase pede desculpas ao mundo por existir, como se não tivesse direito a isso. Sua existência não é carregada de sentido, porque é incapaz de questionar e de buscar respostas.

Pouco a pouco, desdobra-se um desejo no mundo interior de Macabea... No vazio de seu ser, ela se move em direção a um mundo outro, ainda desconhecido. A estrela cintila. Primeiramente, passa a dar um pouco mais de atenção a si mesma. Procura enfeitá-lo, mesmo passando batom de modo desajeitado. Falta ao serviço para ficar sozinha em casa, enquanto as amigas trabalham: aprende a mentir. Macabea permite-se dançar, mas não é ativa o suficiente para delinear uma personalidade. Intui que há outras possibilidades de ser e de sentir, quando escuta *Uma furtiva lágrima* na voz de Caruso.

Macabea incendeia quando vislumbra a quebra da mesmice em que até então vivia, quando a cartomante Carlota lhe indica uma possibilidade de futuro. É ela quem lhe fornece as referências de sua história, já que ela própria é impossibilitada de fazê-lo. Conta-lhe que sua vida tinha sido terrível, mas que iria conhecer um estrangeiro, um alemão que se casará com ela. Macabea agora é dotada de uma estrela – um destino que a espera. Lá se fará bonita e amada. Inebriada com tal perspectiva, “grávida de futuro”, Macabea se distrai ao atravessar a rua e dá de encontro com sua estrela. Esta é sua hora.

3. Todos nós, assim como Macabea, somos portadores de uma estrela, um destino – que é a morte. Eis o último ato de cada homem. Experiência completamente individual e



inexorável. De modo trágico ou tranquilo, cedo ou tarde, como diz Heidegger: somos um ser para a morte. Somos um tempo que se esgota a cada dia. Somos um tempo que nos resta. Da hora da estrela de Macabea, temos muito o que apreender.

Macabea é alguém que poderia ter sido e não foi; houve até o desejo, mas não se efetivou. Nossa personagem ficou presa às condições históricas e ao drama pessoal que implicaram uma existência destituída de sentido. Tudo era a mais pura rotina, tudo era o mesmo. Para que houvesse uma estrela bailarina, eram imprescindíveis as metamorfoses: do burro (ou camelo) para o leão, do leão para a criança. É a esse respeito que começaremos a abordar as figuras de Zaratustra.

É tempo que o homem se determine um objetivo. É tempo que o homem plante o germe da sua esperança suprema. O seu solo está ainda bastante rico para tal. Mas, um dia, esse solo, tornado pobre e avaro, deixará de poder dar nascença a uma grande árvore. Ah! Aproxima-se o tempo em que o homem já não lançará por sobre a humanidade a seta do seu desejo, em que a corda do seu arco terá desaprendido de se esticar.

Eu vo-lo digo: é preciso ter ainda um caos dentro de si para gerar uma estrela bailarina. Eu vo-lo digo: tendes ainda um caos dentro de vós. Ah! Aproxima-se o tempo

em que o homem se tornará incapaz de gerar uma estrela dançante. Ai! O que se aproxima, é a época do homem mais desprezível, do que nem se poderá desprezar a si mesmo. Olhai! Vou-vos mostrar o último homem. (3)

Primeiramente, Macabea submerge, porque lhe falta linguagem, condição necessária para o alargamento da consciência. Deste modo, é tolhida no conhecimento do mundo e de si mesma, incapaz de refletir sobre o caos dessas esferas. Sua estupidez lembra a figura do asno, que com suas grandes orelhas, é incapaz de decifrar os mistérios da vida. Seu "I-A" aceita tudo com ingenuidade, "alcançando o que é dito ou escrito em seu significado mais trivial e imediato.

O que há de mais pesado para transportar – pergunta o espírito transformado em besta de carga e ajoelha-se como o camelo que pede que o carreguem bem (...) Será amar os que nos desprezam e estender a mão ao fantasma que nos procura assustar? O espírito transformado em besta de carga toma para si todos os pesados fardos, semelhante ao camelo carregado que se apressa a ganhar o deserto, assim ele se apressa em ganhar seu deserto. (4)

Esta é a estupidez do asno:

seu empacamento, sua falta de jogo, sua falta de malícia, sua honestidade modesta e ingênua, sua falta de suspeitas, sua inocência que passa por virtude, enfim, sua falta de espírito. (5)

Não bastará o animal paciente, resignado e respeitado? (6)

A dimensão em ato da linguagem – é a fala. Macabea não sabe o que dizer a Olímpico. Ela não pode dizer quase nada de si mesma, porque não sabe o que falar. Na verdade, ambos são ignorantes. Olímpico se sente ofendido quando ela lhe pergunta alguma coisa. O interessante é que ela até quer saber. Estão próximos, mas não juntos, não têm assunto. Certa vez, ela lhe pergunta se ele gosta de pregos e parafusos. Aliás, para Macabea também não há dimensão afetiva da linguagem – ela não é amada. Só encontra a frustração de ser rejeitada: "um cabelo na sopa". As palavras e os sons ferem-lhe o coração. A plenitude, a felicidade e a experiência do amor que se dão na vivência, que libera as energias instin-



tivas, não acontece. Olímpico é o oposto do que se entende por "namorado":

mas ainda me repugnam mais os lambedores de escarros, e ao animal mais repugnante que conheço, chamei-lhe parasita, pois não quer amar, mas viver do amor que tem por ele (7).

Olímpico não ama Macabea, apenas passa o tempo até encontrar alguém melhor. Diferentemente de Ariadne, amada por Dionísio, que tem orelhas pequenas em forma de labirinto. Cada um é o labirinto para o outro, há sempre de se perder e se achar, há afinidade, há entrega, há reciprocidade.

Tens orelhas pequenas, tens as minhas orelhas. Acolhe nelas uma palavra sagaz. – Não será que temos que nos odiar primeiro para depois nos amar? Eu sou o teu labirinto." (8)

Macabea quer amar, quer também falar. Mas ainda não sabe o quê.

"*Todo o vir a ser quer aprender a falar.*" (9). É preciso, pois, de um lado, estar à altura deste vir-a-ser, e assim poder ser embriagado pelos sons, pelos matizes e nuances, pelas variações mínimas de significado apreendidas de modo singular a partir da filologia e do espírito que busca incessante-

mente conhecimento. Por outro, é preciso desnudar-se de si mesmo na vivência de grandes experiências - a dos grandes sentimentos.

Não há como se transmutar em Leão, pois não há como dizer o sagrado Não quando ainda não se ama, nem se sabe quem é. Ao mesmo tempo em que é acorrentada pelo espírito da gravidade, transformando a vida em grande fardo, Macabea quer dançar. Ela dança, mas não se permite mais do que um momento.

A terra e a vida pesam-lhe, e é isso que quer o Espírito da Gravidade. Mas aquele que quer tornar-se livre como uma ave deve amar-se a si mesmo. (...)

Aprender a se amar não é uma máxima aplicável a partir de hoje ou de amanhã. É, pelo contrário, de todas as artes, a mais sutil, a mais astuta, a arte suprema. Aquela que requer mais paciência. O que possuímos está-nos sempre escondido e, de todos os tesouros, é o seu próprio que desenterram em último lugar. Assim quis o espírito da gravidade. (10)

Ao ser puxada constantemente por este anão - o espírito da gravidade -, Macabea é encarcerada numa triste concepção de tempo. Tudo é igual. Desse modo, temos o reforço do niilismo: se tudo é sempre igual, tudo sempre voltará num eterno retorno do mesmo, isto é, o próprio tédio para com a vida.

A doutrina do eterno retorno pretende sucumbir à noção de um "dever culpado" - fruto de uma interpretação moral da existência. Nietzsche pretende atribuir ao dever os atributos de inocência e ausência de finalidade. A idéia de ciclo libera a noção de fim, tal como a imagem do otoboro nas culturas arcaicas - a serpente enrolada. Tal concepção abriga a idéia de uma ampulheta virada e desvirada por toda a eternidade. A totalidade dos ciclos representa a totalidade dos instantes - isto é, o presente já existiu várias vezes e retornará do mesmo modo, como um lance de dados. Este é o seu destino: *amor fati*. É fato que o acaso se repita.

Esse pensar é próprio do martelo que pode levar o homem tanto à destruição quanto à criação. Quem conseguirá suportar a repetição? *"Somente aqueles que encontram prazer não mais na certeza, mas na incerteza, nem 'causa', nem 'efeito', mas na criação contínua; a vontade não de se conservar, mas de dominar."* (11)

Ora, se todas as coisas voltam mais de uma vez, tudo repetir-se-ia. Até o mais vil. O segredo do eterno retorno é que ele é seletivo, não há eterno retorno do negativo. Só retorna aquilo que afirma e é afirmado na vida. O devir traz as qualidades do jogo e da inocência, como uma "boa vinda" do acaso. Devemos agir como se todas as nossas ações devessem se repetir eternamente, dando à sua própria existência uma bela forma.

Para ser leão, há de se conquistar sua liberdade, é preciso se desvencilhar do niilismo, do tédio da vida, é preciso se libertar de valores opressores que denigrem a vida. Além do mais, é preciso conhecer-se a si mesmo para dirigir-se para onde estão seu desejo e sua vontade; afirmadora no sentido de querer-ser-mais.

Criar novos valores é coisa para que o próprio leão não está apto, mas libertar-se a fim de ficar apto para criar novos valores, eis o que pode fazer a força do leão. Para conquistar sua própria liberdade, o sagrado direito de dizer Não, mesmo ao dever, para isso, meus irmãos, é preciso ser leão. (12)

Andamos tanto para pensarmos em ser crianças? É porque a criança abriga os elementos mais importantes. Ela é feliz, porque esquece, não guarda ressentimentos para com a vida. Vive o presente, porque nele estão concentradas suas energias criativas, não tem desprezo para com a vida, brinca, dança, constrói e destrói com perfeição e não vê mal nenhum nisso. A criança afirma a vida. É curiosa, alegre e vivaz.

O riso, o jogo, a dança são os poderes afirmativos de transmutação: a dança transmuta o pesado em leve, o riso transmuta o sofrimento em alegria; o jogo do lançamento (de dados) transmuta o baixo em alto, mas referidos a Dionísio, a dança, o riso e o jogo são poderes afirmativos de reflexão e de desenvolvimento. A dança afirma o devir e o ser do devir; o riso e as gargalhadas afirmam o múltiplo e o um do múltiplo; o jogo afirma o acaso e a necessidade do acaso. (13)

Essas metamorfoses poderiam estar em Macabea, mas foram interrompidas. Ela quis dançar, rir, viver uma vida mais feliz. Sua estrela se apaga diante do peso de uma outra: a da Mercedes Benz. Assim como ela, em parte, estamos todos nós, em busca da cintilância de nossa própria estrela bailarina, ansiamos por metamorfoses, por algo que faça sentido no

caos. Em parte, somos todos nós um pouco ignorantes, desconhecemos o mistério do existir, mas nem por isso deixamos a vida escapar escorrendo pelas nossas mãos. Às vezes, negligentes com o tempo que nos resta e com a tarefa de fazer da nossa existência uma obra de arte. Isso só é possível se soubermos quem somos.

Apesar da pressa, da rotina e do dever que nos sufocam, da emergência do 'último-homem' – daquele que não quer nada –, das ilusões do capitalismo, que coloca a felicidade nas coisas, do descaso dos governantes, quando privam as

pessoas de suas potencialidades, estamos lutando para sermos leão. Ele aponta para o nascimento da estrela. Ele já sabe quem é, mas ainda não é capaz de dançar. Porém, não há como ser estrela bailarina, sem antes ser leão.

Macabea não chegou a ser leão na sua ignorância e, por que não dizer, na sua inocência. Nos seus últimos instantes, buscou a felicidade como criança. Tentou, mas morreu sem aprender, de fato, a dançar. A figura de Macabea nos deixa tristes, pois ela ainda precisava de mais tempo... Tempo necessário para gerar em si uma estrela bailarina. 

1. LISPECTOR, Clarice – *A hora da Estrela*.
2. idem.
3. NIETZSCHE, F – *ASSIM FALAVA ZARATUSTRA*, Prólogo, 5 pp.17/18 (grifos nossos).
4. idem – *As três metamorfoses*, p. 30.
5. Rezende, Cristiano N – *Filosofia e Linguagem em Nietzsche*.
6. NIETZSCHE, F – *ASSIM FALAVA ZARATUSTRA*, *As três metamorfoses*, p. 31.
7. idem, p. 28.
8. NIETZSCHE, F – *Lamento de Ariadne*, in *Ditirambos de Dionisos*, p. 61.
9. NIETZSCHE, F – *ECCE HOMO*, *Assim falava Zarathustra*, 3.
10. NIETZSCHE, F – *ASSIM FALAVA ZARATUSTRA*, *Do Espírito da Gravidade*, 2 p. 216.
11. NIETZSCHE, F – *Frag. Póstumo VI 1884*. Livro IV, t.II, =235 p286 in *KOSSOVITCH, SIGNOS E PODERES EM NIETZSCHE* p. 98.
12. NIETZSCHE, F – *ASSIM FALAVA ZARATUSTRA*, *As três metamorfoses*, p. 30.
13. DELEUZE, G – *NIETZSCHE E A FILOSOFIA*, p. 161.

1. DELEUZE, G - *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, Coleção Semeion, 1976.
2. KOSSOVITCH, L – *Signos e poderes em Nietzsche*. São Paulo: Ática, 1979.
3. LISPECTOR, C – *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
4. NIETZSCHE, *Assim falava Zarathustra*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
5. \_\_\_\_\_ - *Ditirambos de Dionisos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1986
6. \_\_\_\_\_ - *Ecce Homo*. Trad.: Paulo César Souza. São Paulo: Max Limonad, 1986.
7. REZENDE, Cristiano N. – *Filosofia e linguagem em Nietzsche*. Sítio: [www.geocities.com/chrysaor\\_br/nietzscheap2html](http://www.geocities.com/chrysaor_br/nietzscheap2html).



Verônica Ferreira Dias

Profa. do Departamento de Arte da PUC-SP e doutoranda em Ciências da Comunicação – ECA/USP

## A violência em torno de *Carandiru*

"A realidade é um filme sem cortes" – Sabotage

O longa-metragem ficcional *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco, baseado no livro "Estação Carandiru", de Drauzio Varella, possibilitou a realização de dois outros produtos audiovisuais dirigidos por Rita Buzzar: um é o *making of* do filme, que pode ser encontrado nos extras do DVD de *Carandiru*; o outro é o documentário *Carandiru.doc*, que teve sua veiculação restrita aos festivais.

Tanto o *making of* quanto o documentário lidam com o processo de realização do filme de Babenco, e abordam sua relação com o real. Mais precisamente, com o acontecimento chamado "Massacre do Carandiru", quando a tropa de choque da polícia invadiu a maior penitenciária da América Latina e matou, segundo os dados oficiais apresentados pela polícia, 111 detentos do pavilhão 9.

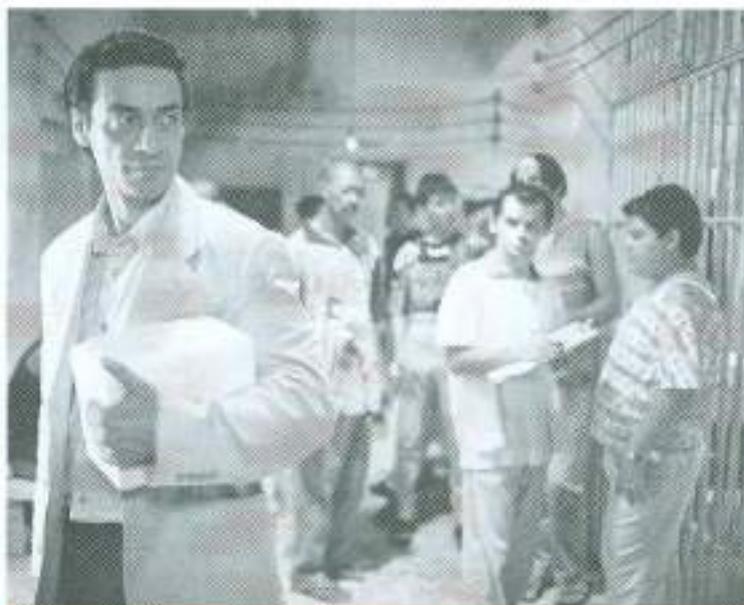
O filme de Babenco foi lançado em 2003, onze anos após o massacre, e faz uso dos mais variados recursos estilísticos

para dar maior impressão de realidade e fidelidade à sua narrativa ficcional, que está apoiada num fato histórico concreto.

Neste artigo, o longa-metragem, o seu *making of* e o documentário produzido serão objetos de nossas reflexões para a percepção do fenômeno da violência na representação audiovisual.

### REALIDADE E FICÇÃO

No filme *Carandiru*, é usado pelos atores um recurso pouco utilizado no cinema ficcional, mas bastante presente no documental: eles olham para a câmera, e, conseqüentemente, encaram o espectador, para contar a sua história e lhe conferir um caráter de "verdade". Dentre as locações do filme, está o próprio Carandiru. As armas utilizadas não são de brinquedo. A cenografia das celas, os figurinos e as tatuagens dos detentos foram baseados em fotografias feitas no Carandiru. Os figurantes são, em grande parte, indivíduos



À esquerda, cena do filme *Carandiru*; à direita, o diretor Héctor Babenco ajusta detalhes técnicos de filmagem.

intimamente ligados ao universo carcerário, seja como ex-detentos, seja como parentes de presos. Os personagens principais, interpretados por atores profissionais, foram desenvolvidos com o auxílio de “laboratório”, termo utilizado para a atividade do ator de realizar “pesquisa de campo”, experimentando viver como o personagem que representará<sup>1</sup>.

Essa proposta de criação discursiva pode ser identificada com a “representação naturalista de Hollywood”, como aponta Ismail Xavier<sup>2</sup>:

Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como um trabalho de representação (...) Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza).

O filme, por mais colado que esteja ao real, não pode ser considerado como um “docudrama”, pois as personagens,

seus nomes e histórias pessoais foram inventados. A esse respeito, Drauzio Varella diz, no *making of* do filme, que seu livro conta a “história de ninguém”, porque quando ele conversava com os presos, esse diálogo se dava num contexto específico, o da consulta médica, e, evidentemente, ele não visava à coleta de material para um futuro livro. A preocupação do autor foi a de que nem mesmo seus interlocutores, os pacientes daquelas consultas, pudessem identificar os participantes da história. Por sua vez, Babenco diz, em *Carandiru.doc*, que “cinema é construção de uma mentira, como toda manifestação de arte”.

#### A VIOLÊNCIA NO FILME

Conforme apontou a jornalista Silvana Arantes, em sua matéria intitulada “Eu me vigiei como um doente se vigia”, publicada no jornal *Folha de S. Paulo* por ocasião do lançamento do filme nas salas de cinema, em 11/04/2003, “ao privilegiar a apresentação dos presidiários como sujeitos ‘a quem foram negadas todas as possibilidades’, *Carandiru* coloca em plano secundário o registro da violência. Talvez haja muito menos brutalidade num filme com esse tema do que poderia supor o espectador”. De fato, cenas de tiros e outras agressões físicas ficam mais concentradas no momento do ataque da polícia aos presos, e são apresentadas na parte final do filme, quando já conhecemos os personagens e suas histórias, o que dá à se-



quência uma carga emocional muito maior para os espectadores, uma vez que se pode acompanhar o trágico fim da vida dos personagens, sem chance de final feliz.

Restringir a percepção da violência aos atos de agressão física é uma limitação, posto que há outras modalidades de violência que, da mesma forma, são graves e se referem a *estados de violência*, na distinção proposta por Michaud<sup>1</sup>:

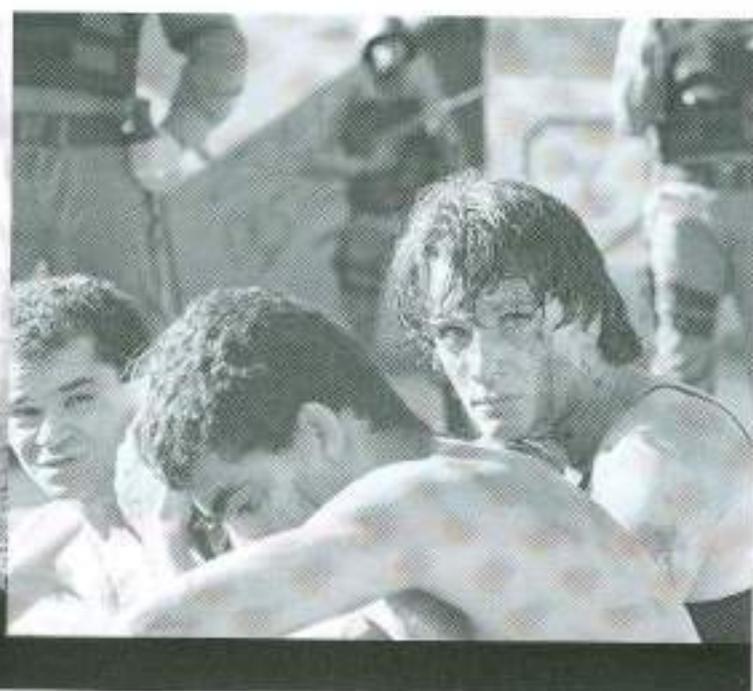
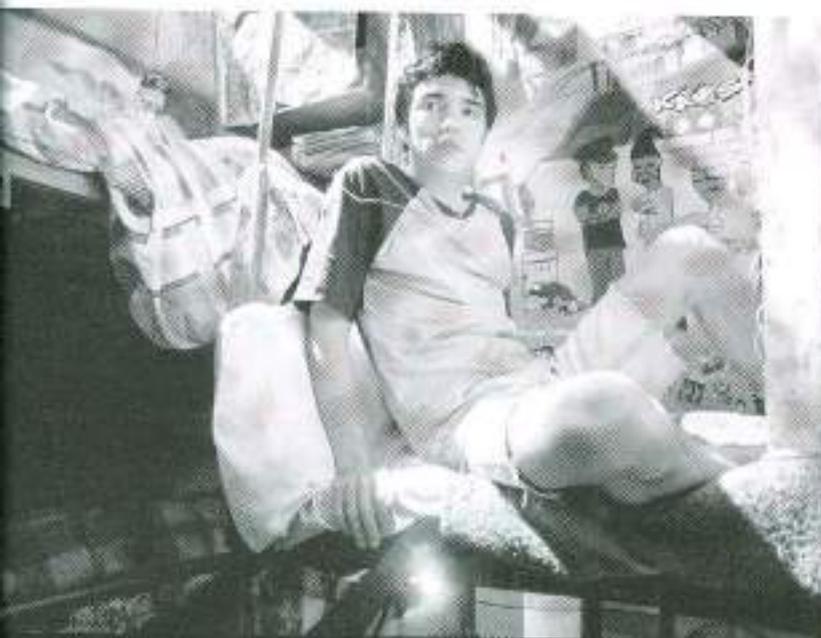
Pode-se matar, deixar morrer de fome ou favorecer condições de subnutrição. Pode-se fazer desaparecer um adversário ou afastá-lo progressivamente da vida social e política através de uma série de proibições profissionais e administrativas. Aqui aparece claramente a distinção entre estados e atos de violência. Entretanto a dificuldade reside no fato de que esses estados de violência supõem situações de dominação que abrangem todos os aspectos da vida social e política e se tornam, assim, cada vez menos passíveis de localização.

Nesse sentido, agressões físicas, corporais, estão no campo dos "atos de violência", e os prejuízos morais, psicológicos, no dos "estados de violência". Segundo essa conceituação, pode-se dizer que, ao contrário do que afirma Silvana Arantes, o filme coloca, sim, a violência em primeiro plano, pois apresenta tanto "atos" quanto "estados" de violência, estes últimos, justamente pelo filme apresentar "os

presidiários como sujeitos a quem foram negadas todas as possibilidades", para usar a frase citada no texto da jornalista.

#### A VIOLÊNCIA NO PROCESSO DE REALIZAÇÃO DE *CARANDIRU*

É natural e inevitável que a violência esteja expressa num filme que aborda o contexto prisional. No entanto, quando assistimos ao documentário *Carandiru.doc* e ao *making of* do filme, percebemos que a violência também esteve presente durante a feitura de *Carandiru*, principalmente no que se refere aos figurantes e atores principais. A busca por uma atuação naturalista, sem excessos e artificialismos, para contar a história do médico e seus pacientes presos no Carandiru até o dia do massacre, fez com que, durante a preparação do elenco principal, formado por atores profissionais com o histórico de nunca terem sido presos, houvesse a experiência de trancafiar esses indivíduos numa cela por uma noite, quando realizaram alguns jogos cênicos e vivenciaram a permanência em confinamento, em privação de liberdade. O resultado desse convívio forçado no cárcere é relatado pelos atores como uma experiência limítrofe entre a realidade e a ficção, entre a pessoa e a personagem, pois em seus depoimentos, foi recorrente a situação em que "não sabia se ficava comigo ou com o personagem". Até uma situação de conflito que estava prevista no exercício extrapolou o pré-estabelecido e, para ser solu-



cionada de fato, precisou de uma conversa de "pedido de desculpas pelos excessos", já que, como puderam perceber, não haviam assimilado todos os códigos e as regras de conduta na prisão que devem ser respeitados para a garantia de sobrevivência naquele lugar.

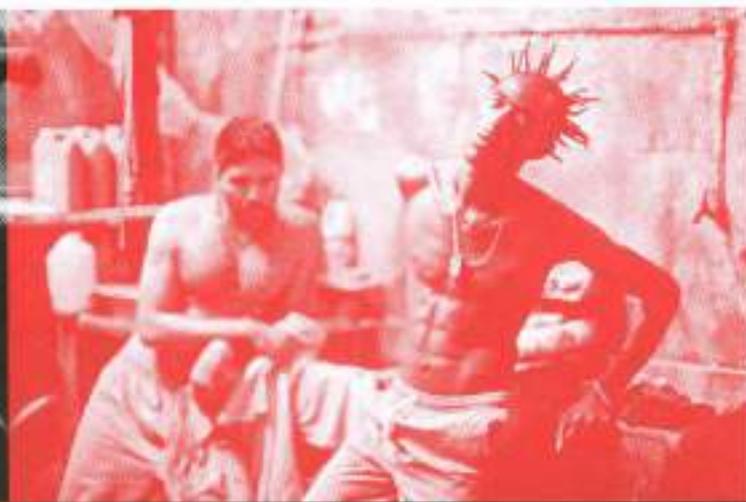
Com esse "laboratório", procurou-se fazer com que os atores não agissem no filme como eles imaginavam que os presos de verdade agiriam, correndo, assim, o risco de cair em estereótipos e caricaturas de detentos, mas que, sem dúvida, levou esses profissionais a uma situação de "estado de violência" que, por pouco não se tornou, também, um "ato de violência". Quanto aos figurantes, também para criar um realismo maior para encenação – é a conclusão a que se chegou –, foram contratados ex-detentos e seus parentes para atuarem do mesmo modo como viviam ou no mesmo universo que conheciam. Um homem encenou seu próprio papel de sobrevivente do massacre; uma mulher fez o papel de visitante de preso, o que fazia quando seu sobrinho era detento; um irmão de um preso assassinado durante o massacre representou um dos policiais do batalhão que invadiu a detenção. Mais uma vez, o limite entre a ficção e a realidade ficou nebuloso e os "estados de violência", explícitos.

Nos depoimentos para *Carandiru.doc*, o sobrevivente que voltou para o Carandiru na condição de figurante de

preso diz: "na hora que eu entrei, meu coração estava batendo forte. Que eu nunca pensei que eu ia voltar a pisar aqui dentro", e ainda fala da sua dúvida em fazer as cenas de carregar os mortos e limpar o sangue do chão do pavilhão, ações que realizou na realidade, mas que ainda pode optar por encenar porque "o pessoal está me ajudando". Já um outro figurante, irmão de um detento morto pelos policiais, e ele próprio um sobrevivente do evento, acha que não vai conseguir assistir ao filme. A falta de controle sobre a representação vista na preparação dos atores profissionais também foi identificada no contexto dos figurantes, que relatam que usar a roupa de policial os deixa com "ar de superioridade"; que "quem fez papel de preso se empolgou e achou que era bundido... e os policiais bateram de verdade"; "há rixa entre os figurantes que fazem policiais e ladrões", e na sequência, lembra que "é um filme, é ficção, não é realidade".

#### DE FIGURANTES A PROTAGONISTAS; DE PESSOAS A PERSONAGENS. OU SERIA O CONTRÁRIO?

Os figurantes da ficção de Babenco se tornaram protagonistas do documentário de Buzzati. Em *Carandiru*, atores e figurantes representam personagens que têm toda a sua encenação determinada, num primeiro momento, pelos



roteiristas Fernando Bonassi e Victor Navas, e num segundo momento, pelo diretor Hector Babenco. Em *Carandiru.doc*, a encenação passou a ser criada pela relação que se estabelece entre Buzzar, sua equipe e os figurantes que participaram do filme de Babenco, no momento da gravação para o documentário. A esses figurantes, foi dada a oportunidade de criarem seus próprios papéis, de se tornarem personagens de si próprios. Evidentemente, Buzzar tinha uma proposta de abordagem, de narrativa e de temas a se desenvolverem em seu documentário, quais sejam: utilizar imagens captadas para o documentário e para *Carandiru*; gravar depoimentos de presos e dos figurantes sobre sua história de vida e, no caso dos figurantes, sobre a participação no filme; discutir a questão da desativação da penitenciária; tratar da relação entre realidade, ficção e documentário; e como é dito no site da Nexus Cinema<sup>5</sup> (produtora responsável por *Carandiru.doc*), “mergulhar no universo humano do presídio (...) Assim, ao mesmo tempo, o complexo Carandiru terá o lugar onde aconteceu esta história e o personagem principal deste documentário.” Ainda assim, em que pese todos esses fatores, em *Carandiru.doc* é dada maior liberdade de criação aos participantes/personagens do que, é claro, no filme de Babenco. No entanto, a influência de Buzzar e de todo o contexto de realização do filme se faz fortemente presente no resultado final.

Por meio do trabalho de Buzzar, que se inicia com uma imagem aérea que começa numa mata, passa pelos bairros da cidade para chegar até o presídio e as histórias de seus presos, percebemos como esses homens chegaram até lá, ou

seja, o porquê de se tornarem criminosos. Vale dizer que, entre o plano inicial e os depoimentos, existe a imagem da implosão do presídio que pode tanto apontar para a significação de que “a história que será apresentada pertence ao passado”, como também, por meio das seqüências que virão com os depoimentos, que “esse presídio pode ter deixado de existir, mas não as causas que levam as pessoas a serem presas”.

Um dos detentos diz que, para comprar tênis e roupas de marca, roubava carros, e Buzzar nos dá a imagem da parede de uma das celas decorada com recortes de revistas de diversos carros importados. Numa possível leitura da cena, podemos dizer que todos desejam e esperam consumir mercadorias produzidas e apresentadas sedutoramente pela mídia.

Referindo-nos à relação entre pessoa e personagem, consideramos também curiosa a força da questão da representação na fala dos participantes. Sabotage conta que o cinema inspirou seu amigo a ser um bandido como o personagem “Chacal”, até ser morto ainda jovem. Marcelo, ex-detento e figurante de *Carandiru*, conta que, enquanto roubava, imaginava-se “um dublê, um artista fazendo os assaltos”, colocava-se como “um personagem fazendo uma cena de um filme para não ficar com medo”.

Quanto aos detentos que deram seus depoimentos para Buzzar, a expectativa sobre o filme de Babenco é a de que, como disse Paulo Sérgio: “até eu vou comprar uma fita para ver como que é esse filme. Assim é bom que eu vou mostrar para os meus pais como é a cadeia aqui dentro. O filme vai mostrar o pavilhão...”. Um outro detento diz: “o filme pode ser bom

como pode ser ruim. Pode mostrar a verdade como pode diminuir ou pode aumentar. Na verdade, seria bom se mostrasse a realidade.” Para outro preso, “tem um fato, mas, como se diz, aqui é um filme”. Já a motivação de uma outra figurante para participar do filme possui um caráter bem prático e realista: Dona Noêmia diz que foi para fazer “qualquer papel que aparecesse” porque está “precisando de fazer qualquer tipo de bico mesmo...”, mas, ao mesmo tempo, emociona-se, porque “de alguma forma vai contar a história do sobrinho”. Sobre o trabalho de Buzzar, Sabotage diz: “o documentário é da rua para dentro e de dentro para fora”. *Carandiru.doc* termina com o registro de um dia de visita no presídio, quando os presos cantam: “...e a gente vai ser feliz, olha nós outra vez no ar, o show tem que continuar...”, seguido da imagem aérea do presídio, da cidade e das árvores.

#### ORA SUJEITO ORA OBJETO; UMA VIA DE MÃO DUPLA EM FRENTE E ATRÁS DAS CÂMERAS

*Prisioneiro da grade de ferro (auto-retratos)* é uma outra produção audiovisual de 2003 que também conta com locações no Carandiru. Foi inspirado pelo livro quase homônimo escrito por Percival de Souza nos anos de 1970 (o quase fica por conta de “auto-retratos”, que não está no título da publicação literária). Dirigido por Paulo Sacramento, *Prisioneiro* é um documentário que teve suas imagens produzidas numa autoria compartilhada entre o cineasta e os presos do Carandiru. Daí a inclusão de “auto-retratos”. No filme, não sabemos diferenciar quais imagens foram captadas pelos presidiários e quais são as do experiente fotógrafo Aluysio Raulino, a não ser nos casos evidentes, como, por exemplo, na sequência da noite na cela. Essa polifonia no processo de realização do filme foi possível graças às facilidades da operação de câmeras de vídeo, que não requerem daqueles que a utilizam grandes conhecimentos técnicos, além de serem ferramentas de baixo custo e, principalmente, pequenas, o que possibili-

ta a utilização em locais minúsculos como uma cela.

Para realizar seu projeto, Sacramento ofereceu uma oficina de vídeo no Carandiru e depois selecionou vinte presos para integrarem sua equipe, que deveria ser a mais variada possível, contando com presos jovens e mais velhos, com muito ou com pouco tempo de cadeia, e pertencentes aos diversos pavilhões – tudo visando à obtenção de diversos pontos de vista sobre a vida na prisão. O resultado dessa parceria gerou aproximadamente cento e setenta horas de material gravado a partir de discussões sobre os temas que seriam abordados acerca do cotidiano no Carandiru. Na pós-produção, coube a Sacramento selecionar, ordenar e dar uma unidade de sentido para esse material, construindo uma narrativa de duas horas que, conseqüentemente, eliminou outras infinitas possibilidades de articulação e atribuição de significação – função elementar da montagem. Assim, nesta fase do processo de feitura do filme, os detentos deixaram de possuir o controle sobre as imagens que produziram, perderam a condição de sujeito para voltar à de objeto – o que não desmerece a força dramática do filme, mas invalida o subtítulo “auto-retratos”. Não deixa de ser uma violência para a autoria dos detentos e uma armadilha para que os espectadores entendam o documentário como uma verdade legítima e única sobre o Carandiru, e não uma representação legítima do olhar do cineasta sobre as verdades dos presos. Foi recorrente a comparação que o público fez criando uma ilusória dicotomia entre ficção e realidade a partir das produções de Babenco e de Sacramento.

Analisando as falas das pessoas/personagens acerca da experiência vivenciada no filme *Carandiru*, mostradas e relatadas nas outras duas produções, além do caso *Prisioneiro*, percebemos que a apreensão da violência é complexa e, portanto, é necessário pensá-la como um fenômeno plural. Nesse sentido, as produções aqui analisadas flagraram faces desse fenômeno, focadas no corpo individual e social. 

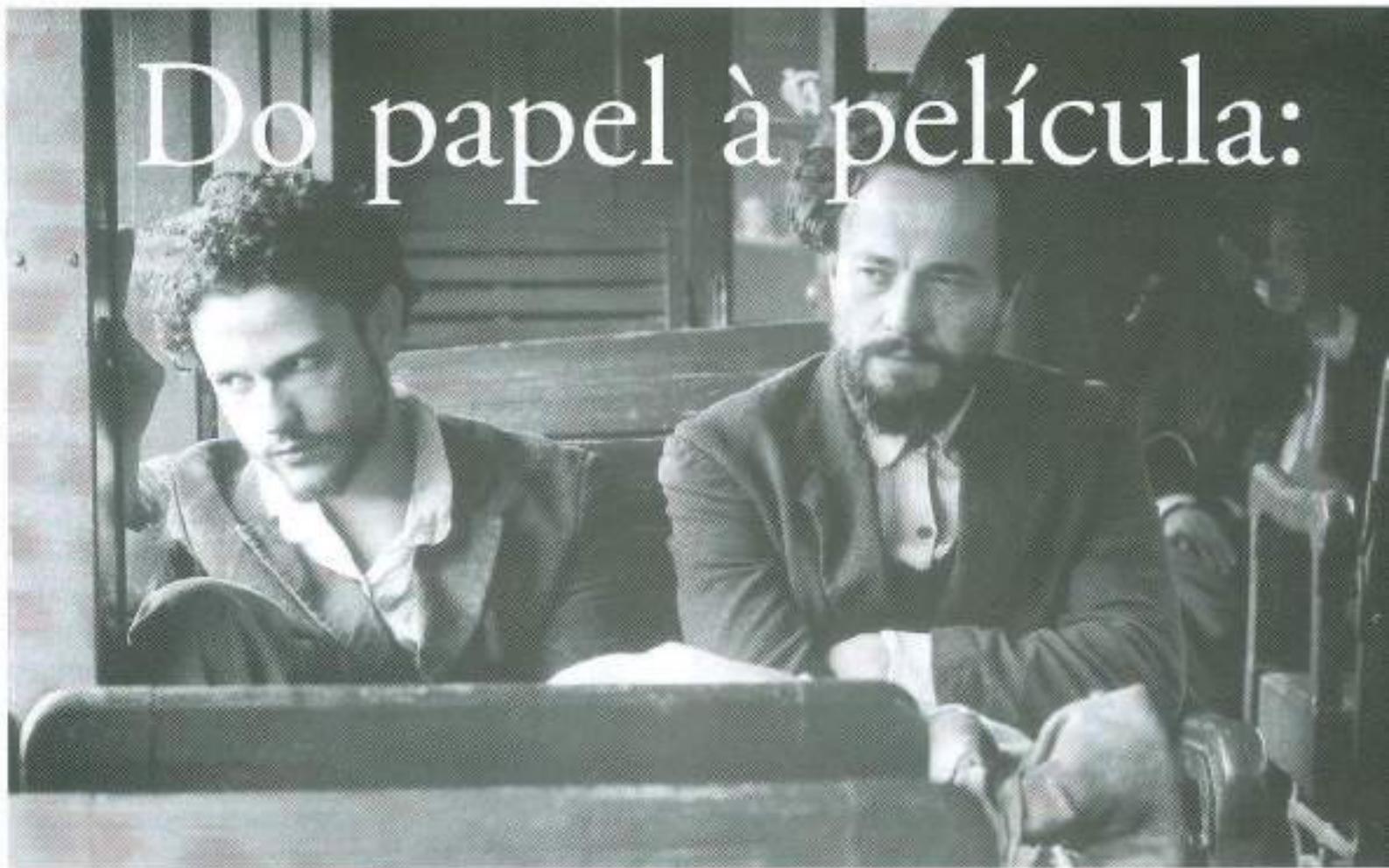
1 Esse aspecto do processo de realização do filme será abordado detalhadamente no texto mais adiante.

2 Ismail XAVIER (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, pp. 41-2.

3 MICHAUD, Y. (1989). *A Violência*. Trad. de L. Garcia, São Paulo: Ática, p. 11.

4 Fonte: Nexus Cinema ( <http://www.nexuscinema.com.br> ). Acesso em: 04/12/2006.

# Do papel à película:



*LEVADA ÀS TELAS EM 2001 POR LUIZ FERNANDO CARVALHO, OBRA-PRIMA DE RADUAN NASSAR GANHOU INDEPENDÊNCIA SEM PERDER O ENCANTO DO TEXTO ORIGINAL.*

Não obstante as disparidades entre linguagem literária e cinematográfica, o filme "Lavoura Arcaica", de Luiz Fernando Carvalho, foi muito bem recebido pela crítica — inclusive literária. Essa boa aceitação, dentre outras características, pode ser atribuída ao tom épico, captado da obra original e mantido nas telas. No romance, o narrador conta ao leitor a própria tragédia, pontuando os eventos com fatos, luzes e ambientes da infância, além de reflexões recolhidas aqui e ali do pai e do avô. Há, portanto, uma distância entre ele como narrador e como protagonista. O primeiro tem uma visão um pouco mais ponderada e reconciliada dos acontecimentos, enquanto o segundo se limita a vivê-los.

Essa cisão do protagonista em dois — um distante e reflexivo, outro revoltado e convulso, quase em carne-viva —

foi solucionada com um recurso freqüente no cinema, o chamado *voice over* (ou voz narradora). A metáfora do olhar, presente por meio da fotografia e pressuposta nos enquadramentos e movimentos de câmera, se faz ainda mais presente em "Lavoura Arcaica". A escolha de um determinado ponto de vista dos acontecimentos — o de André, e não do pai, da mãe ou de um dos irmãos — foi reiterada pelo duplo papel atribuído ao protagonista, o de observador e observado. Portanto, se um julgamento ou opinião estão implícitos no que se mostra ou não nas telas, a voz narradora reforça o discurso escolhido.

Talvez com um intuito autoral, de ressaltar a diferença entre o romance e o filme — sendo o último uma recriação, uma obra nova —, ou ainda para marcar a distância

# Lavoura Arcaica

## e sua versão cinematográfica

Marina Rodriguez - Graduanda em Jornalismo pela PUC-SP

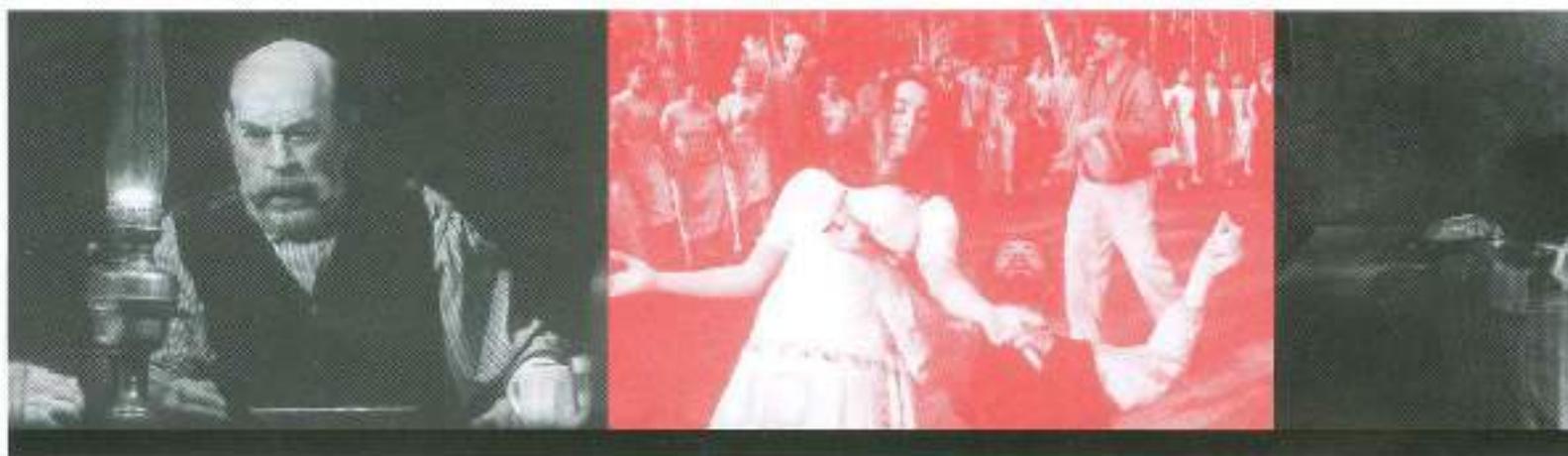
que separa os dois protagonistas, a voz narradora que faz as vezes do André reflexivo e nostálgico é a do próprio Luiz Fernando Carvalho, e não a de Selton Mello, o intérprete dramático de André. Os dois, no entanto, se revezam no desenvolver do enredo, contando partes diversas na mesma história. Quando Pedro, o irmão mais velho, chega para buscar André na pensão, é Selton Mello quem relata os eventos que precederam e causaram sua fuga de casa. Enquanto são mostradas cenas idílicas de comunhão familiar, a voz em *off* da conflituosa personagem descreve a troca da infância feliz pelo isolamento adolescente:

...era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa e que parecia sempre mais clara quando a gente vinha de volta lá da vila, essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente...

Durante essas seqüências iniciais, em que o transtornado protagonista ora blasfema e se confessa ao irmão, ora se mostra abatido e derrotado, a voz narradora (épica e filosófica) se faz presente apenas nas descrições de Ana e das festas em família. Essa alternância de vozes se estende ao longo do filme, dando espaço para as demais personagens e situações, como a parábola do jantar do faminto. Rodada em preto e branco — sinal de que o narrado talvez fosse

apenas imaginação —, a seqüência mostra a história de um homem que “chega ao palácio do rei dos povos” e é convidado a jantar com “o mais poderoso do universo”. O anfitrião, “um ancião de suaves barbas brancas e a face iluminada por um sorriso benigno”, inicia um jogo de faz-de-conta com o convidado, simulando tocar em pratos e talheres e experimentar iguarias e quitutes imaginários. O homem, contorcido de dor e fome, o acompanha e tem seu esforço reconhecido e recompensado pelo anfitrião, que lhe exalta a paciência e acaba lhe oferecendo comida de verdade. No final das reminiscências de André, entretanto, antes que os elogios fossem feitos, o convidado desfecha um violento murro contra as barbas do ancião, e lhe declara que “a impaciência também tem os seus direitos”. Na versão cinematográfica, os papéis de ancião e de faminto foram atribuídos ao pai e a André, corporificando o que no livro era apenas metáfora de excluídos, poderosos e suas respectivas máscaras sociais.

Outros elementos, sem o caráter explícito e muitas vezes óbvio das palavras, também contribuem para o desenvolvimento e para a compreensão da história. Dentre eles, iluminação, sons e distorções de imagem atuam como transmissores de impressões, deixando subentendidos sensações e eventos anteriores. Luiz Fernando Carvalho contou como surgiu a primeira cena, que mostra André antes da chegada de Pedro:



A minha idéia inicialmente era mostrar a vinda de Pedro chegando na estação, tomando o trem para ir buscar o irmão. Mas isso me parecia mais e mais descritivo, e eu queria aquilo que Paul Valéry falou: 'Como apreender emoções sem o tédio da comunicação? Como transmitir informações, níveis emocionais, sensoriais, sei lá mais o quê, sem ficar explicando didaticamente tudo através de uma gramática óbvia, simplificadora, incapaz de criar um diálogo com a imaginação do espectador (...).'<sup>2</sup>

Assim, no lugar de uma seqüência de planos do irmão na estação, embarcando, desembarcando e chegando na pensão, há um crescente barulho de trem que pressupõe todas as ações, além de anunciar a proximidade de um acontecimento — confirmado pelas batidas na porta do quarto e, finalmente, pela entrada de Pedro em cena.

Ainda nos primeiros dez minutos do filme, outros artifícios que introduzem informações, dessa vez visualmente, são o foco, o enquadramento e o contraste das iluminações durante o relato de André. As imagens da infância, claras e acolhedoras, fazem contraponto às cenas escuras dos sermões pregados à mesa pelo Pai e ouvidos pelos filhos adolescentes. Os enquadramentos, levemente distorcidos e fora de foco, evocam o estado ébrio e alterado da personagem. Os primeiros planos de um protagonista possuído, mostrado sempre na penumbra e com partes do rosto pouco ou nada iluminadas, insinuam a dualidade de André, angelical e demoníaco, "Yin e Yang, masculino e feminino, barroco, Deus e o Diabo".<sup>3</sup>

Porém, se esse conjunto de *voice over*, artifícios visuais e sons proporcionou boa parte do tom épico de *Lavoura*

*Arcaica*, em alguns momentos pode ter soado redundante a alguns espectadores — e até contrário ao silêncio literário do autor. A simultaneidade entre as palavras lidas em voz alta por Carvalho — sempre trechos da obra original, assim como todos os diálogos do filme — e sua tradução literal em imagens, apesar de trazer para as telas a beleza e a força do texto de Raduan, em alguns momentos pode ter se mostrado dispensável à compreensão da história, ou até mesmo "auto-complacente e auto-indulgente"<sup>4</sup>, como concluiu o cineasta Eduardo Escorel, em depoimento.

Esse excesso também é confirmado na oposição entre o expressionismo da interpretação do protagonista (Selton Mello) e a sutileza e naturalidade da Mãe (Juliana Carneiro da Cunha), que apesar das poucas palavras em cena, é uma das personagens mais expressivas e intensas do filme. Ivan Marques, jornalista e doutor em literatura pela USP, ressaltou em entrevista o significado do silêncio na obra de Raduan Nassar:

...para mim, as seqüências mais bonitas do filme são as seqüências da mãe. É ali o que acontece é o contrário da epilepsia. Há momentos de emoções fortes, mas isso é trabalhado no silêncio. O caminho que me agradaria mais no filme seria procurar esse silêncio, que é o caminho literário mesmo do Raduan Nassar. É o mistério que envolve o fato de ele ter abandonado a literatura. O silêncio é tão importante, para a compreensão da obra dele, como esse jorro verbal, essa emoção epilética que o filme tem.<sup>5</sup>

Carvalho também soube aproveitar-se dessa "força do verbo" de Raduan Nassar, calando-o e transformando-o em



eloqüente silêncio em alguns momentos do filme, como a parte em que é narrado o encontro incestuoso entre Ana e André na casa velha da fazenda.

A seqüência, que dura onze minutos, sendo seis deles sem a participação da voz narradora, tem início com André andando dentro da casa velha, ouvindo barulhos imaginários e acreditando ter enlouquecido. Aparecem, então, imagens de Ana esgueirando-se pelas paredes adjacentes da casa, vistas por frestas de uma janela semicerrada. O que segue são os primeiros planos dos olhos do protagonista ainda criança, quando brincava de fazer armadilhas e capturar pombas. O olhar do menino, apreensivo e ansioso, se transforma no olhar do adulto, com as mesmas angústias e expectativas, mas agora tendo em vista outra presa:

Eu não me engano nesse incêndio, nessa paixão, nesse delírio! Eu deveria ter tramado com grãos de uva uma trilha sinuosa até o pé da escada, e pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada, ter feito uma guirlanda de flores em cores vivas, correr na velha balaustrada da varanda... Branco, branco... um rosto branco<sup>5</sup>.

E já não é possível saber se o sorriso de André, em primeiro plano e intercalado ao rosto (branco) de Ana, é o sorriso do menino, do adolescente das reminiscências ou do protagonista em delírio, contando o ocorrido ao irmão mais velho.

Entram em cena panorâmicas dos arredores, janela e interiores da casa, com sombras e folhas ao vento. A voz narradora fala da ação do tempo nos subterrâneos da memória, e silencia durante os seis minutos seguintes. Ana aparece na soleira da porta e tem início a seqüência em que os passos da

irmã se alternam com os planos de uma indecisa e amedrontada pomba, prestes a ser capturada. "E as pombas do meu quintal eram livres de voar. Partiam para longos passeios mas voltavam sempre, pois não era mais do que o amor que eu tinha e o que eu queria delas"<sup>6</sup>, completa a voz narradora.

Trata-se, portanto, de um exemplo em que a montagem, além de proporcionar o silêncio, fez com que a linguagem cinematográfica de fato transmitisse uma mensagem. Os cortes e planos do mesmo personagem adulto e criança, de Ana e a pomba em situações equivalentes, além de puramente visuais e de dispensarem qualquer explicação, remetem ao próprio método empregado por Raduan no texto original, em que ele também compara a captura do pássaro à conquista da irmã.

A visualidade contida na poética de Raduan, portanto, fez muito pelo filme de Luiz Fernando Carvalho, apesar da dificuldade que um texto repleto de fluxos de consciência possa, inicialmente, aparentar. Como afirmou Ivan Marques:

Essa é uma pergunta que se coloca para todo romance psicológico por um lado, ou que tenha essa linguagem poética por outro. As duas coisas ocorrem com o Raduan Nassar. Por que filmar aquela loucura interior do personagem ou uma história que nem é muito realista, que é mais uma pesquisa no interior das personagens do que propriamente um enredo com ação? Essa é uma dificuldade que acontece com todo romance psicológico, mas os diretores criativos acabam enfrentando isso<sup>7</sup>.

Talvez por isso a circularidade e o efeito de "redemoinho" tenham sido privilegiados no momento da montagem,



utilizando sons e ruídos exteriores que, dentro de um plano, remetem a novos enunciados, recortes no tempo, blocos de memória. Uma seqüência, por conter um elemento que funciona como “deixa” para as cenas seguintes, suavizou os cortes, tornou-os mais orgânicos e menos artificiais em relação ao conjunto. “*Me interessava o exercício da narrativa não descritiva, circular, hiperbólica, como a música árabe, a cerâmica, a dança (...). O corte deve ser como uma mão que vai desfiando um novelo*”, explicou o diretor.

Outro recurso empregado para colocar nos olhos do espectador a visão de mundo de André — e, assim, dar vazão ao fluxo de consciência — foi a diminuição de aparições do personagem. Apesar de Selton Mello figurar em boa parte das cenas, Carvalho afirmou ter retirado, na montagem, vários de seus planos. Com o intuito de colocar o espectador no lugar da personagem, utilizou a câmera como uma caneta ou um olho. Procurou, ao invés de des-

crever as situações, revelá-las por meio do estado emocional de André — como fez nas cenas iniciais, no quarto de pensão:

Isso [as imagens da pensão] deveria travar um diálogo muito forte com a imaginação do espectador, que acabaria assumindo aquele olhar. Na montagem, o que mais me preocupava era saber quando e como a câmera se viraria para esse olho-André. Acabei por acreditar que talvez pudesse alcançar esse sentido de subjetividade, como se o próprio filme oferecesse o lugar do personagem ao espectador. Assim como numa leitura de um livro, o leitor sendo capaz de vestir a máscara do personagem.<sup>10</sup>

Toda essa maneira de narrar, além de aludir ao próprio livro — sem parágrafos ou pontuações ortodoxas, mas com uma linguagem fluida, aquosa — revela a forma como as cenas foram rodadas, sem roteiro pré-definido. As marcações

eram feitas a partir do texto original, e cada ator retirava dele suas próprias falas, depois lidas em voz alta com elenco e diretor reunidos.

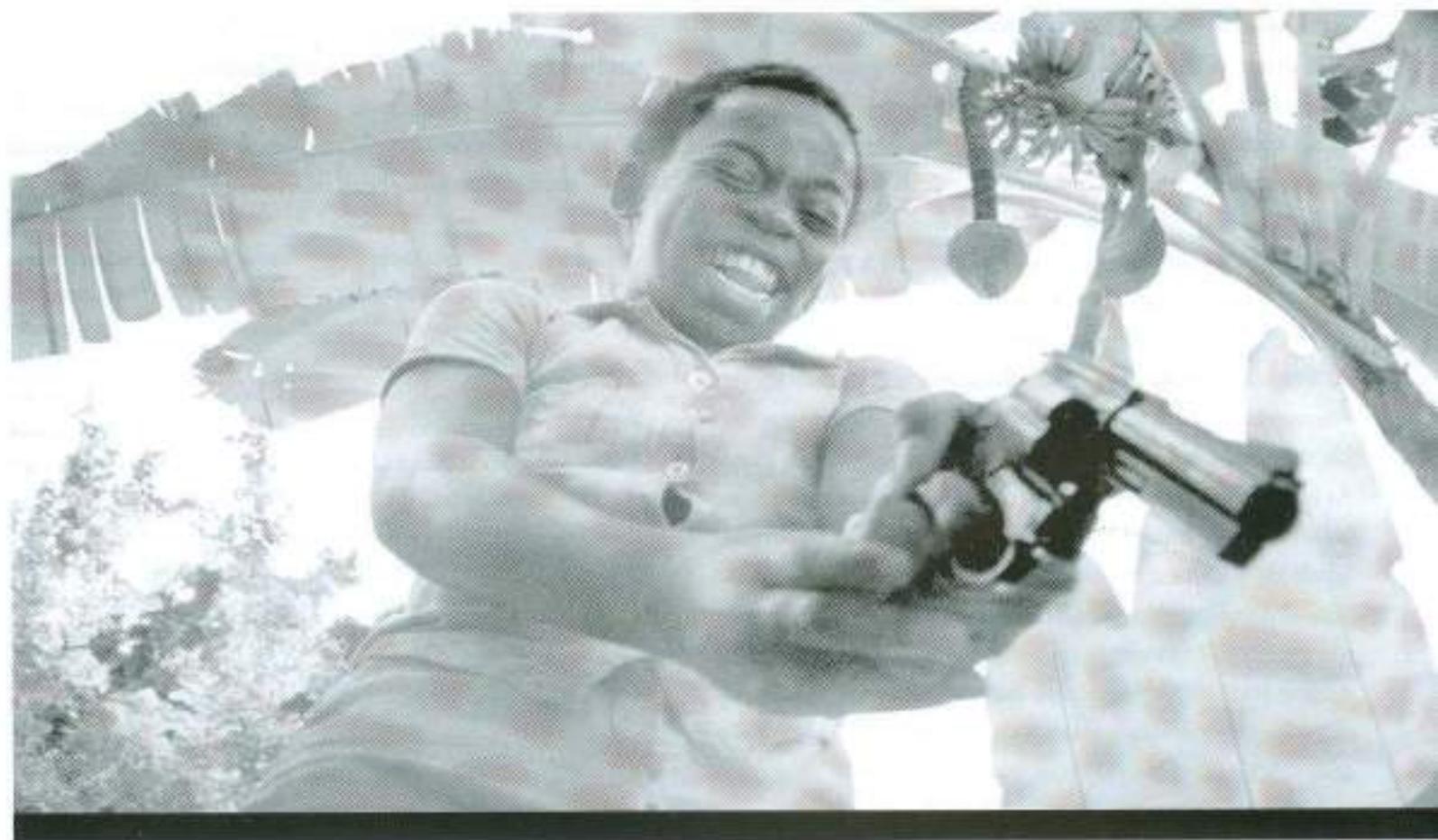
Observa-se, dessa forma, mais um diálogo entre intérpretes, diretor e obra do que uma adaptação *pari passu* com o original. O objetivo era formular um relacionamento entre as imagens evocadas pelas palavras e as imagens a serem criadas no filme, sem atrelar-se aos clichês que a cultura mediterrânea pudesse suscitar — já que se trata da história de uma família de descendentes de árabes. Os elementos tradicionais, como vestimentas, culinária, música, dança e até características físicas das personagens deveriam criar uma atmosfera, um clima. As influências precisavam ser perceptíveis e, ao mesmo tempo, invisíveis — do contrário, haveria o risco de perder a universalidade do assunto e incidir no caricato.

Aquilo que provavelmente seria um prato cheio para um cinema de limites mais definidos e evidentes adquiriu sutileza em *Lavoura Arcaica*. O fato de se tratar de uma família árabe foi mais tom e nuance do que moldura, se tornando mais aparente apenas em situações como as festas, estas, sim, típicas e alegóricas.

A recusa da obviedade, traduzida nos matizes mediterrâneos e na montagem circular, maleável e aberta ao espectador, pode ser apontada como contraponto às tendências da produção cultural da atualidade. A crítica formulada por Carvalho expressou bem essa intenção:

...tanto que o mundo moderno — e o cinema está inserido nele — se encontra completamente contaminado pelo achatamento da narrativa audiovisual, fruto da grande maioria das produções comerciais (...). O homem moderno e atual é forçado a dotar-se de uma enorme bagagem de conhecimentos, mas, infelizmente, ele só se orienta numa direção. Não tem mais tempo para explorar a realidade que o cerca. A televisão, mais que o cinema, o rádio, as revistas e os livros, se tornou o meio mais ao alcance do homem especializado, tornando-se, de uma certa maneira, importante vetor da cultura. Mas qual cultura? Esses objetos pseudoculturais, que geralmente não são a expressão do artístico, nem de um indivíduo, nem muito menos de um povo, são manipulados pela mídia que procura apaciar, de alguma forma, a angústia da população (...).<sup>11</sup>

- 1 NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- 2 CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.
- 3 Idem.
- 4 Entrevista concedida em 27/07/2006, em sua casa, no Rio de Janeiro.
- 5 Entrevista concedida em 17/08/2006.
- 6 NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- 7 Idem.
- 8 Entrevista concedida em 17/08/2006.
- 9 CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.
- 10 Idem.
- 11 CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.



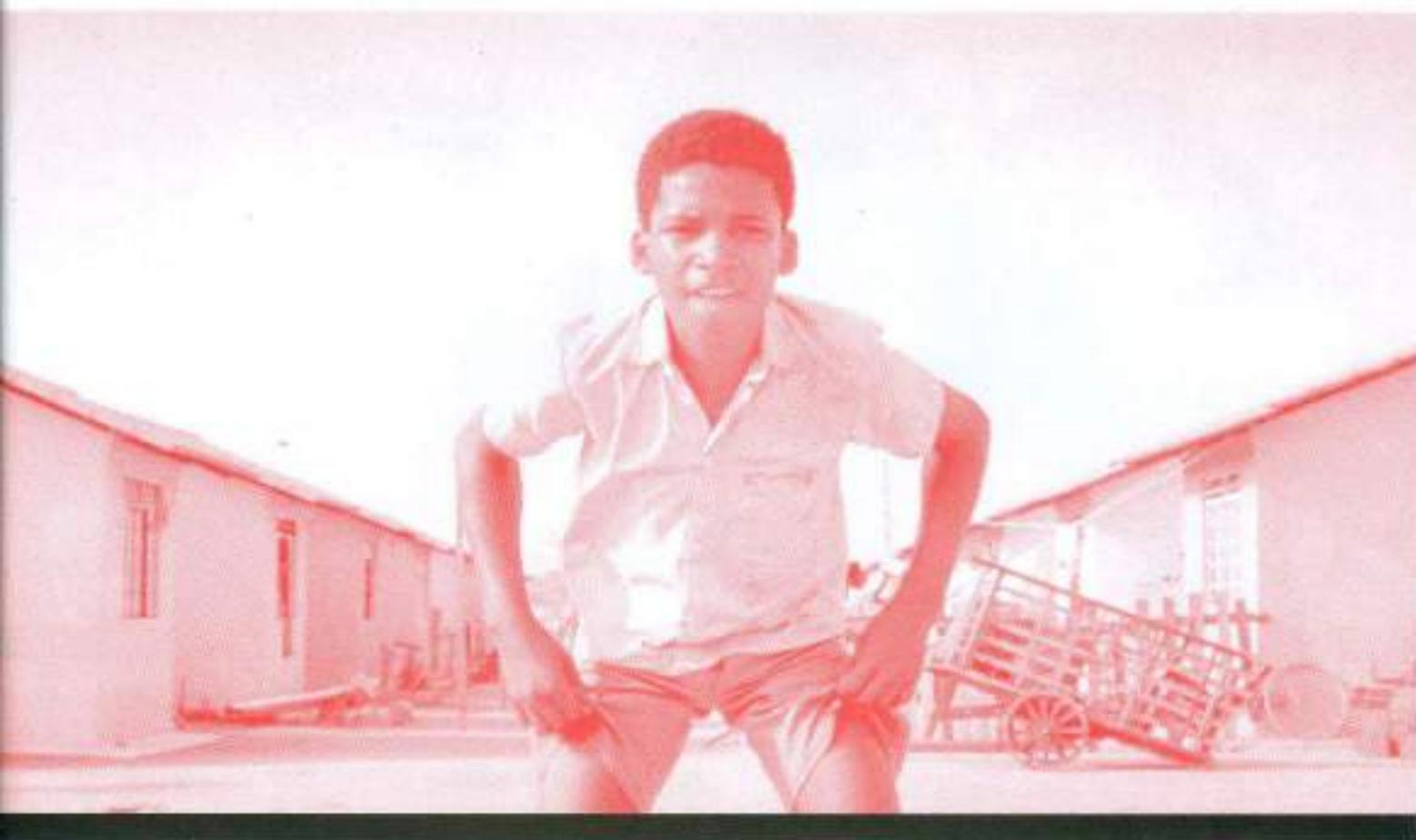
# Uma reflexão sobre o filme Cidade de Deus

*Paula Faro - Pós-Graduada em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP*

“Cidade de Deus” não retrata nem denuncia uma realidade. Em primeiro lugar, trata-se da adaptação de um livro, ou seja, toma como referente primeiro não a realidade, mas sim o livro. O livro transforma a realidade e conta uma história utilizando-se da linguagem literária. O filme traduz essa linguagem, transformando-a em discurso cinematográfico. A estética escolhida é a vigente no cinema contemporâneo, iniciado em meados dos anos de 1990, que dialoga com a publicidade e o videoclipe. Usa elementos próprios do ci-

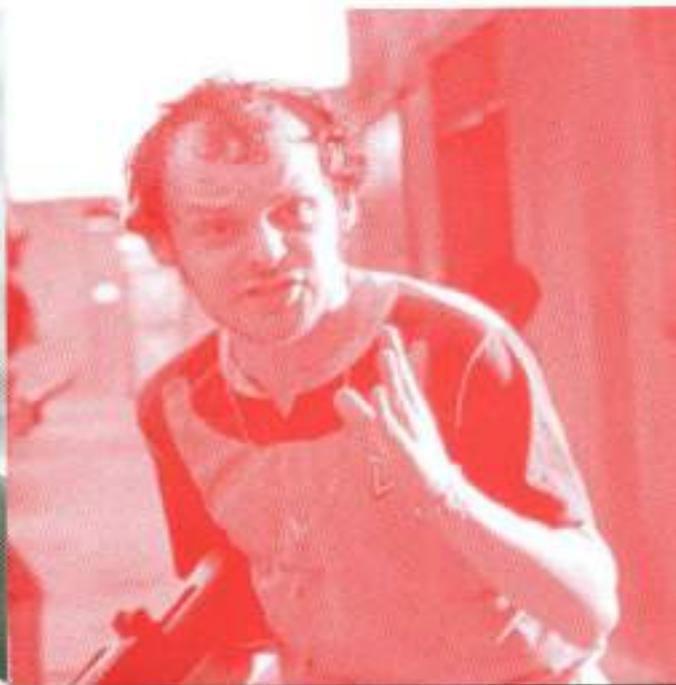
nema para narrar uma história (várias, neste filme) passada dentro de um contexto específico: o de uma favela no Rio de Janeiro onde a atividade predominante é o narcotráfico.

Assim como diversos outros filmes sobre o mundo do crime e das drogas, o filme de Fernando Meirelles tira o máximo de proveito de elementos formadores desse meio para fazer com que a história avance, caracterizando os personagens e o espaço onde eles se deslocam. A violência seria um dos principais elementos caracterizadores deste lugar e de



seus habitantes (tanto é assim que os personagens estão separados no filme por serem menos ou mais violentos, menos ou mais criminosos). A violência é um elemento da ação do filme, necessária para o desenvolvimento da história. A crítica que vem sendo feita em relação a esse filme reside no fato de mostrar ou "usar" a violência e as desgraças da vida deste lugar para fazer um filme comercial para o grande público. Utilizando-se de uma linguagem moderna, que estiliza esses elementos, glamourizando-os sem considerações éticas e morais. A arte em geral sempre se utilizou de uma determinada realidade com a finalidade de transformá-la em discurso estético. A pintura (Portinari), a literatura (*Vinhas da Ira*, de John Steinbeck), a música (o *reggae* ou o *rap*) e o cinema ("Ladrões de Bicicleta", de Vitório De Sica) estão repletos de exemplos de obras que tomam uma determinada realidade, inserida em problemas éticos, morais, políticos, sociologicamente problemáticos, para fazer arte.

Platão e Aristóteles já discutiam isso e apresentavam cada um visões diferentes sobre os valores morais e éticos da obra de arte. Platão acreditava que a arte (menos a música) devia ser excluída da sociedade, porque faz com que o ser humano se afaste do "mundo das idéias" (ideal de realidade para Platão). Para Aristóteles, a arte, principalmente a tragédia, faria o contrário do que dizia Platão. Em sua *Poética*, o filósofo trata desse assunto colocando que a forma ideal da tragédia seria justamente aquela que tomava os valores e as ações dos homens transformando-os em discurso estético. Na sociedade grega, a tragédia (a poesia, a arte), era fundamental porque colocava questões éticas e morais que faziam com que o homem grego refletisse sobre suas ações e com que a sociedade, ao contrário do que dizia Platão, nos aproximasse do "mundo das idéias". Essas são questões discutidas há muito e apresentam-se tão complexas que é difícil chegar a uma conclusão. A problemática apresentada pelo filme "Cidade

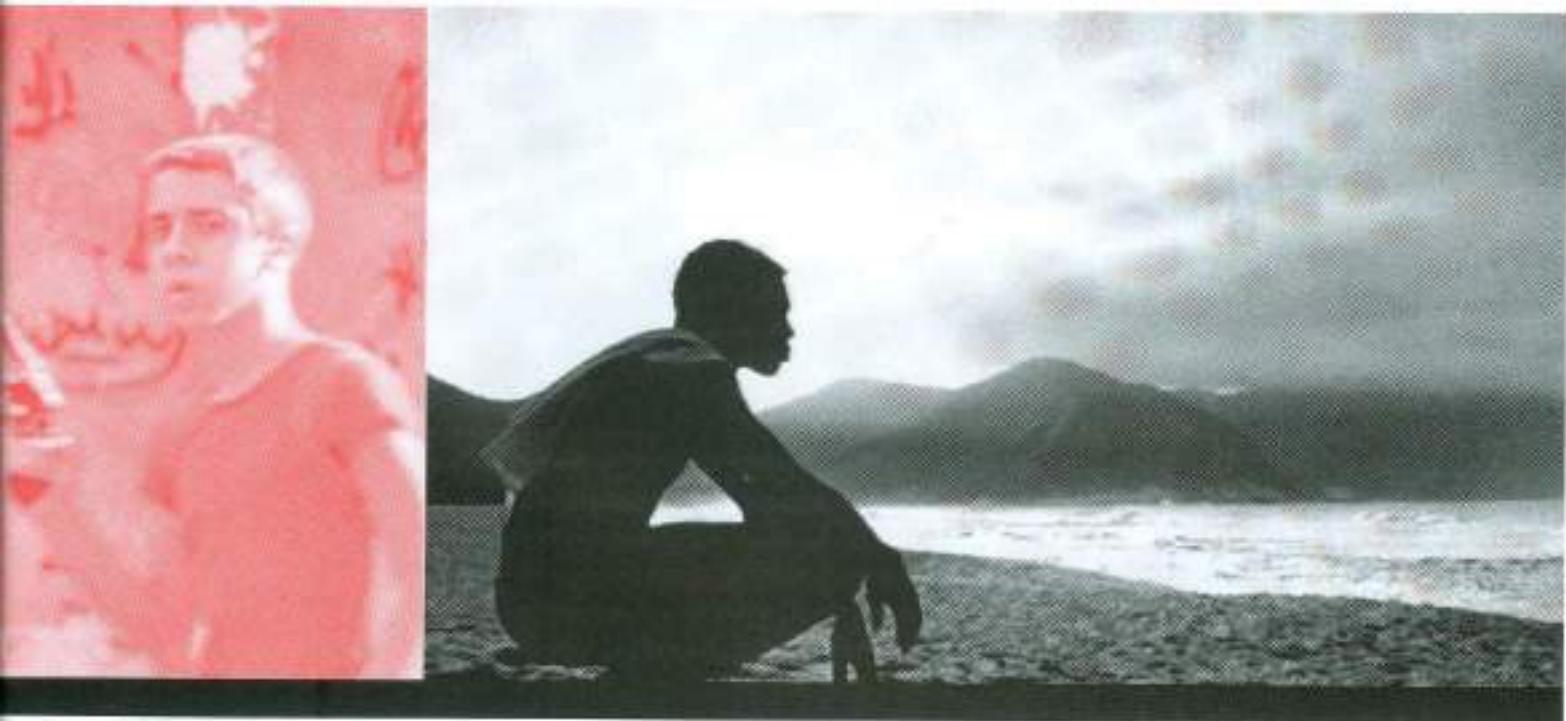


de Deus” recai sobre essas questões. No entanto, o que se critica no filme não é o que se mostra - uma realidade com problemas sociológicos profundos (como o fez o livro, aclamado pela crítica) -, e sim a forma como o faz. Durante o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, houve grandes mudanças, principalmente em duas ocasiões até os dias de hoje. Uma, logo no início, quando Griffith e outros cineastas estabeleceram os códigos “clássicos” do discurso cinematográfico. Outra, durante e, principalmente, depois da Segunda Guerra Mundial, quando as diversas cinematografias no mundo começaram a romper com o discurso clássico, apresentando outras formas de narrativa, que viriam a estabelecer a linguagem do cinema moderno.

Já passadas mais de cinco décadas desde o início dessas inovações e renovações, o cinema encontra-se, novamente, com a necessidade mundial de mudança. Essas transformações estão relacionadas com diversos aspectos da sociedade: as mudanças sócio-econômicas, culturais e, principalmente, a importância que outros meios de comunicação, como a televisão e a *internet*, passaram a ter, exercendo alterações na percepção audiovisual dos indivíduos. Até os anos de 1960, já haviam sido iniciadas diversas rupturas nas cinematografi-

as européias (neo-realismo italiano, Nouvelle Vague francesa, novo Cinema alemão) e na norte-americana (primeiramente Orson Welles, Cassavetes, e posteriormente Morrisey, Spielberg, Lucas, Coppola), quando começaram a chegar na América Latina essas influências. O cinema novo brasileiro foi um dos mais influenciados e desenvolvidos a partir daquelas outras correntes. Já com alguns anos, o cinema norte-americano e europeu vêm desenvolvendo essa nova linguagem (diretamente influenciada pela televisão, e mais recentemente, pela *internet*), que agora começa a apresentar-se entre as novas realizações brasileiras (os três filmes de Beto Brant). A questão não está na problemática das necessidades das diversas cinematografias nacionais, e sim na necessidade de se formularem novas formas de narrativa para que a linguagem não fique estagnada. O cinema necessita transformar-se porque ele próprio foi um grande transformador, o que é uma de suas principais características (a capacidade de mudar planos, pontos de vista através da montagem e de ângulos e posições de câmera).

A proposta do filme “Cidade de Deus” é a de renovar a narrativa dentro do cinema brasileiro. A história é contada através de um roteiro bem acabado (diferentemente, a meu



ver, do filme "O Invasor"), terminando nessa nova forma estética, que aparece agora e valida-se no panorama do cinema contemporâneo mundial. A "estilização" ou "glamourização" estão presentes no filme, mas não com o intuito de ridicularizar ou menosprezar a história que está sendo contada. São elementos que fazem parte desta nova linguagem e adquirem esses nomes em virtude de uma crítica pejorativa, baseada em teorias que já não cabem (porque foram feitas em outras circunstâncias, dirigidas a outros filmes) na perspectiva de uma análise mais profunda do que está sendo desenvolvido no cinema hoje.

Em "Deus e o Diabo na Terra do Sol", Glauber Rocha trabalha uma temática também de cunho sociológico, que transforma uma determinada realidade por meio de elementos cinematográficos que servem a esta arte. Neste filme, Glauber Rocha utiliza elementos do *western*, da Nouvelle Vague, da vanguarda soviética (principalmente Eisenstein), e os adapta para que lhe sirvam melhor. Em uma cena, Corisco (Othon Bastos) e Maria (Yoná Magalhães) se encontram e se beijam. Neste momento, a câmera começa um movimento circular em volta dos dois, acompanhados por uma peça de Villa-Lobos. Podemos ver que,

a essa altura, a história, o momento, a cena e a ação das personagens, também sofrem uma "estilização" que serve à estética usada por Glauber Rocha. Esses elementos fazem parte da grande ruptura estabelecida pelo diretor, e foram de grande importância para o cinema brasileiro. O mesmo acontece em "Cidade de Deus": o diretor escolhe a melhor forma para contar uma história, submetendo a estética à história, para que exista coerência com o todo. Existem elementos extradiegéticos que fazem parte do filme, assim como estão presentes elementos semelhantes em "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Posições de câmera, planos ou cortes podem estar presentes também por uma escolha estética pessoal, mas sempre tendo em vista a história que está sendo contada.

Os problemas de índole ideológica estão presentes tanto em "Deus e o Diabo na Terra do Sol" como em "Cidade de Deus". Mas, no caso de se colocar a estética cinematográfica em primeiro plano, as formas dos dois filmes são de extrema importância. Estando de acordo com o seu conteúdo, pertencente a duas propostas diferentes, provocam uma ruptura necessária para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. 



Entre a narrativa documental e o filme de ficção

## “A sua missão é revelar a minha missão”

*Paula Faro - Pós-Graduanda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP*

Marcos Prado iniciou seu projeto fotográfico no Jardim Gramacho em 1994. O projeto rendeu-lhe dois caminhos, os quais foram por ele percorridos ao longo de quase dez anos. O primeiro, um ensaio fotográfico, transformou-se no livro que leva o nome do lugar. Imagens que documentam o lugar e as pessoas que ali vivem. O segundo transformou-se no filme chamado “Estamira”. O filme teve início quando Marcos Prado encontrou Estamira no Jardim

Gramacho, enquanto fazia seu ensaio fotográfico. Nesse encontro, ela lhe perguntou se ele sabia qual era sua missão. O fotógrafo disse que não. Ela mesma respondeu: “A sua missão é revelar a minha missão.” A partir deste momento, Marcos Prado iniciou um processo que duraria quase cinco anos: fazer um filme sobre Estamira. O filme, com seu discurso estético, já não mais serve como documentação, como o livro, mas sim como uma representação ou revelação de uma



personagem que habita entre dois mundos. O filme "Estamira", considerado um documentário, propõe, a partir de sua narrativa e estética, um modo diverso do fazer documentário como habitualmente conhecemos. O diretor faz uso de elementos próprios da construção da linguagem audiovisual para mostrar ao espectador um personagem e sua missão. Estamira, ao longo do filme, se transforma numa espécie de anti-herói, levando o espectador a identificar-se com ela e sua missão. Marcos Prado inverte, assim, a índole do gênero documental, construindo com elementos próprios do filme de ficção uma narrativa dramática.

O documentário, considerado hoje um gênero audiovisual, vem ganhando ao longo dos últimos anos relevância no âmbito da produção brasileira. Muitos diretores optam, hoje, por fazer documentários, tanto por sua praticidade técnica quanto por sua viabilidade econômica. Um dos maiores festivais que atualmente acontecem no país é o "It's All True" ou "É Tudo Verdade". O documentário, porém, não pode mais ser considerado como tal, já que tem dialogado fortemente com o filme de ficção a partir de sua composição narrativa. O documentário ganhou uma nova forma a partir do hodierno choque com a narrativa ficcional e vice-versa.

Ficção e documentário, no desenvolvimento da história do cinema, criaram um diálogo de intercâmbio permanente entre elementos ligados diretamente com uma questão intrínseca à essência cinematográfica: seu fator de veracidade. Verdadeiro ou falso, documentário ou ficção? Um filme pode ser um e outro, de acordo com a vontade do narrador e o que este pretende com sua narração. As novas estéticas, influenciadas pelo neorealismo e outros movimentos (como o cine-olho de Vertov), desenvolvidas na década de 1960, questionaram esse tema, criando uma convergência estética do documentário no filme de ficção, não para tornar este mais verdadeiro (ou verossímil), mas para evidenciar sua falsidade. Do meu ponto de vista, o diretor traz essa proposta com o filme. Desde seu início, constrói cuidadosamente, com belíssimas imagens e sons, a missão de sua personagem. As formas expressivas ganham um valor narrativo que, se não fossem utilizadas, provavelmente o diretor nos daria apenas um retrato de Estamira. Com o auxílio de elementos próprios de uma linguagem audiovisual, simbólica e metafórica, Marcos Prado constrói seu filme. A música, o enquadramento, a montagem, a relação entre som e imagem, a planificação e a própria ordem que foi escolhida para o filme cumprem este papel.

Vemos as primeiras imagens em branco e preto, originalmente captadas em super-8, traçando o longo trajeto de Estamira, que sai de sua casa e vai até o Jardim Gramacho. Este é o percurso entre dois mundos. Duas personagens. Duas relações com o mundo. Constituem as duas partes do filme no plano da narração. Os dois mundos habitados por Estamira, aos quais o diretor se remete para construir o personagem. As imagens em preto e branco, em super-8, são cinematográficas, têm perspectiva, grão, muito céu ou muito chão, e também poderiam ser fotografias em movimento. O diretor do filme é fotógrafo, e tem a formação de seu olhar no âmbito dessa linguagem. O uso que ele faz dessas imagens para sua construção contrastam com as

*Verdadeiro ou falso,  
documentário ou ficção?  
Um filme pode ser um e  
outro, de acordo com a  
vontade do narrador e o  
que este pretende com sua  
narração.*



outras imagens coloridas e feitas com câmera digital. O super-8 também lembra a película, do cinema, do mundo que, ao longo da história, foi construído por esta arte que é a ficção. O vídeo, o digital e a cor trazem a realidade. Como se o vídeo fosse documentário, e a película, ficção. Inúmeros documentários são feitos em vídeo, formato que permite que essa produção cresça devido ao baixo custo que proporciona e à sua liberdade técnica. Através dessas distinções, poderíamos dizer que o diretor escolhe dois momentos para o percurso narrativo do filme. Assim como escolhe o vídeo, a película, a linguagem cinematográfica e a fotografia, como ferramentas que estabelecem um jogo de elementos que transitam entre um e outro se misturando. Também vemos os dois lugares da personagem se misturarem, e assim a própria narrativa do filme. Esses momentos não estão delimitados pela escolha de um determinado formato, apenas nos remetem a estas questões. Esses elementos cumprem, no filme, uma função narrativa que serve à estética escolhida pelo diretor para inverter o jogo estabelecido entre os dois mundos apresentados. Ao longo do filme, esses formatos se misturam. Assim como os dois mundos: Jardim Gramacho e a realidade fora dele. São elementos inseridos no âmbito de escolhas estéticas que o diretor faz servindo a sua proposta narrativa.

Na primeira parte, seguimos Estamira, que nos revela sua missão, seu mundo, o Jardim Gramacho. O diretor, Marcos Prado, por meio das imagens, música e voz em *off* revela a missão de Estamira. As combinações que se fazem

por meio da montagem com esses elementos narrativos constroem um personagem. Estamira, no discurso místico-metafísico apresentado pelo filme, poderia ser ficção. O mundo construído por ela dentro do lixão é outro, fora da sua casa, de sua realidade, de sua relação com seus filhos, com seu passado e com as instituições. Jardim Gramacho é o mundo onde ela escolhe habitar. Ele nos é revelado pelas imagens de Marcos Prado, em preto e branco, coloridas, metafóricas, que trazem elementos míticos e constroem seu olhar e o olhar de Estamira sobre o mundo. Mas não apenas a construção das imagens, neste filme, adquirem uma importância fundamental. Também a música, essencialmente narrativa e dramática, os sons do lugar, e a voz em *off* de Estamira possuem esse estatuto. É por esse aspecto que se pode marcar a desconstrução do discurso instaurado pelo gênero documentário. O diretor inverte, pela montagem de sons e imagens, a construção narrativa, misturando esses elementos para criar assim o mundo da personagem e sua visão. As imagens em preto e branco do início vêm acompanhadas da música (composição original para o filme), que cria outro significado. Imagem e som têm um valor narrativo, e não apenas o sentido de um retrato ou documento.

Vemos uma introdução. Esta composição nos leva pelo filme durante muito tempo, até que outro sentido seja instaurado, invertendo a lógica que a narrativa construída para a personagem. O diretor também constrói um sentido e um significado para o filme e sua personagem, por meio das imagens e da voz em *off* de Estamira. O que vemos não está diretamente relacionado com o que escutamos, e vice-versa. Diferente será o que veremos na segunda parte do filme. Imagens dos urubus que se misturam com o lixo voando, o fogo, a nuvem carregada de chuva, Estamira no meio de tudo isso, sem necessariamente terem relação direta, a não ser pelo plano narrativo construído pelo diretor, que tece um discurso metafórico que serve à visão de Estamira e ao mundo construído por ela. O lixão do Jardim Gramacho não é o lixão, o submundo, a destruição; tudo isso adquire outro valor, que serve tanto à estética do filme como à linguagem construída por um diretor que revela a missão de sua personagem: Estamira. ☺

# Imagens de “Stalker”

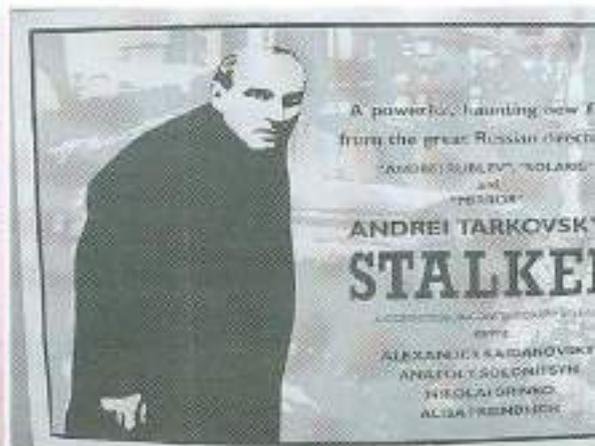
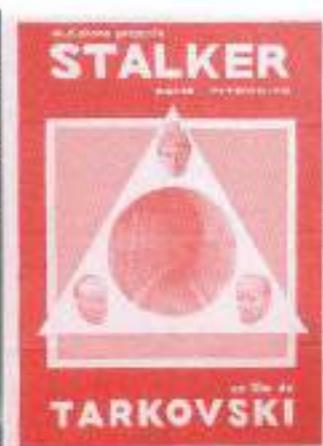
Gabriel Ruth Kolyniak  
Graduando em Letras pela PUC-SP



A abordagem de uma obra de arte pode se dar por inúmeros meios, tão variados quanto diversas são as finalidades de quem busca, na atividade da crítica, um *motor*. A validade desses meios não está em causa. O procedimento da crítica não pode ser apreendido numa *essência*, uma vez que ele se define pelos níveis de interpretação que afirmam, as-

sim como por aqueles que nega. O jogo dos níveis de leitura é o que permite à crítica uma relativa liberdade, em relação às escolhas e propósitos, uma vez que as razões de emergência de uma certa reflexão podem se expostas - a linguagem o permite - de forma obscura. A obscuridade pode ser escolhida como uma inflexão da brutalidade no pensamento.

\* Com habilitação em português - Faculdade de Comunicação e Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



Neste texto, procuro abordar o filme "Stalker" (1979), de Andrey Tarkovsky. Trata-se de uma obra peculiar, que narra uma história tipificante do procedimento do "stalker". Esse procedimento é o que explica a sua atividade. Objetivamente, ele é um especialista em adentrar uma perigosa terra, misteriosa, à qual as personagens do filme nomeiam "a Zona". Em algum ponto subterrâneo da Zona, há uma sala cujo piso está aberto. Ali, vê-se um espelho d'água, talvez mais - um pequeno poço -, onde se pode encontrar aquilo que se deseja. O desejo encontra sua resposta num acontecimento vazio e impregnante: quando vão embora da Zona, os homens encontram o que querem, num sentido particular de "encontrar".

O filme se desenvolve, em sua maior parte, pela tematização de uma expedição à Zona. O "stalker" encaminha os aspirantes à sala por rumos que parecem arbitrários, cambiantes de acordo com uma regra que não parece se objetivar fora do delírio do "stalker". Ele afirma que a Zona muda o tempo todo, que um caminho não pode se repetir; tem de se haver com a fadiga, a irritação e a mesquinharía dos visitantes. A história, a intriga que se move no filme é obscuramente revelada, muitas vezes por longas tomadas de um estado de afetação de uma personagem por aquilo que a rodeia, de forma a sintetizar as relações entre as personagens e os processos que os envolvem em acontecimentos não-subjetivos, mas radicais de animosidade: a chuva repentina, o sol, o azul da manhã, o

vapor ou a textura do fundo de um fio d'água onde repousam as armas esquecidas.

A prudência, virtude que parece ser a marca principal do "stalker", é a base da construção de uma ética da precariedade que, para revelar sua potência maior, deve ser, a um tempo, aproximada e diferenciada de um problema de classes sociais. A distinção entre o "stalker" e os outros tende a relegá-lo ao âmbito do "piolho", uma espécie de aproveitador sem classe definida, pelo menos aos olhos dos cavalheiros que lhe pagam para que ele lhes guie. Talvez seja cabível dizer que ele se inscreve numa diferenciação de classe *do saber, das práticas, das forças produtivas e da sua produção, tal como se inscreve no mundo*. É importante não confundir essa questão com a das posses ou a da segmentação das classes sociais de acordo com o critério da riqueza.

Importa-me mais, mesmo que isso exija uma radical mudança de direção deste texto, fazer um *prisma* das imagens de "Stalker", com o qual procurarei insinuar idéias que escapam ao âmbito do próprio filme, mas que se oferecem no texto. Elas estão *sob* as palavras, numa superfície que, para ser compreendida, precisa ser lida de acordo com operações de intuição simbólica. Uso esse termo com um certo temor, uma vez que ele se aplica a conhecimentos hoje menosprezados, por razões históricas ligadas à instituição do Saber, e que precisam de um abrangente esforço de *ponderação* para se formularem para além do misticismo ou do culto à superstição. A intuição se efetua *em qual-*



quer linguagem, e as linguagens hoje relegadas ao misticismo podem ser consideradas (mas isso apenas até um certo ponto) como formas de sistematizar um incessante diálogo que os homens mantêm, ininterruptamente desde seu início, sobre os rumos, os caminhos e descaminhos da vida. Porém, qualquer conjunto de sinais pode ser submetido à atividade da intuição; paranóia e hermenêutica, eis os dois falsos horizontes de um saber que se desenvolve à margem dos desígnios.

\*\*\*\*\*

É uma manhã lúcida esta; é dizer – uma conquista. Que sorte de lamentação haverá em triste conquista revelar? Bendito sonho, vermelha sua natureza mutável – permanecer.

Quando vem a ser *stalker*, um homem privilegia-se como condutor de uma força, embora o fim que explica sua tendência seja um passo em falso – passo à esquerda. Ele encaminha os homens até um quarto escondido atrás das armas, das ciladas da Zona, dos métodos de lentidão e desvio que a sua mutabilidade exige dos homens. Os métodos é que preenchem de sentido o vazio que retorna no fim: quanto mais próximos da sala última, mais os homens verão os inúmeros meios pelos quais a morte vem. Não era todavia a morte que os esperava, mas sim a água.

A mulher do *stalker* se responsabiliza por dois cuidados, duas potências que notabilizam a prática de seu homem: o acesso de cólera em face do retorno à Zona; a repetição da própria atividade do *stalker* – o cuidado de si e seu ensino – para além das fronteiras e das armas da Zona, em qualquer parte: a mulher repete a Zona em toda parte, lua negra. Como a utilizamos como a imagem da sensibilidade fundamental e desnuda, portanto mais como Lilith do que como Eva, o leitor poderá inferir sua “própria” sombra também guarda a potência de transformar seu corpo em superfície colérica, logo expressiva, logo biológica e dançarina e profundamente transgressora: ponte.

A filha do *stalker* é telepata.

Uma modalidade refinada de conhecimento emana da Zona. A faculdade que extrai dos vários estados da Zona o centro obscuro e inexistente (confusa idéia, mas a formulação do conhecimento da Zona não suportaria as consequências da contração da força que o agita) é a intuição.

Disposição de si ao dano é a exigência para tornar-se *stalker*. Toda escolha, todo gesto pelo qual um homem se torna um atuante de uma força em especial, a qual ganha forma diversas em diversos âmbitos políticos, isto é, em vários domínios discursivos, todo gesto de força pede pela abertura do olho à vertigem, como olhar para a Sala das Águas,

ôrgão da Zona: para lá vai o *stalker*, como cada homem lúcido. Peixe, caranguejo e ferrão, se inventa como meio para imaginar moldar a superfície do fundo obscuro – que não tem superfície, mas *se imagina* densamente -, aquoso barro às portas do fundo do homem. Não deixará de ser uma imagem de clínica, ao modo de Deleuze e Guattari. Devir-escorpião e águas.

Um discurso intransigente, uma radicalidade do imperceptível que se erige para coerrar na Zona. Essa terra permanece em sensações que formam uma vaga imagem da aspiração pelas águas como um centro, o que, certamente, é a falsidade da Zona, o seu Deus portanto, uma narrativa abstrata que permite propriamente a sua invenção – sua constante obtenção – como uma terra mágica, um terreiro, a promessa como uma farsa que pode perder e salvar um homem enlouquecido ou, menos falsamente, com sede *dessas águas*.

As fronteiras da terra de poder são as casas das armas e das metralhadoras – passadas armas, sua ilusão se estende como sono em vigília. Assim, buscar as águas.

O problema mais aberto dessa busca: haverá revelação? O mundo, o conhecimento, o real, a dissolução, a perversão, o raciocínio, a sabedoria – todos esses modos de conhecimento poderiam, em algum mundo, conceber univocamente a Sensação?

O indigno na Zona tem precisamente a formação de vícios que amesquinham a vida em qualquer parte. A mesquinhez é a vicissitude que cega um homem na Zona. Esse

tipo de cego melhor caminhará de joelhos; não é o *sem olhos*, tampouco o cego grego, o vidente. É precisamente aquele que, com a possibilidade e a força de reordenar os agenciamentos de enunciação, pode transfigurar o mundo, mas o faz de acordo com um princípio fraco, inexistente, flor seca, e não raiz movente. Cego fugitivo, e não nadador, jamais peixe. Esses, os atrapalhados visitantes da Zona que dela duvidam, da mesma forma que ainda suspeitam, hoje, da arte vivente.

A Zona é misteriosa e armada. Não se vêem mortos, mas a morte sempre permanece: ela atua, como se pode sentir assistindo ao filme, pelo som do vento enquanto vemos as plantas a ele se dobrarem, pela chuva grossa, o aqueduto, o Coração das Águas... assim a morte se declina – e não só em “Stalker”. O sentido e o propósito dessa abordagem da morte talvez se formulasse com um fragmento do poema “Os primeiros encontros”, de Arseny Tarkovsky, o pai do diretor de “Stalker”:

Íamos, sem saber para onde,  
Perseguidos por miragens de cidades  
Derrotadas construídas no milagre,  
Hortelã pimenta aos nossos pés,  
As aves acompanhando-nos o vôo,  
E no rio os peixes à procura da nascente;  
O céu, a nós se abrindo.

Porque o destino seguia-nos o rastro  
Como um louco com uma navalha na mão. 



**A PRO PUC**

Associação dos Professores da PUC-SP