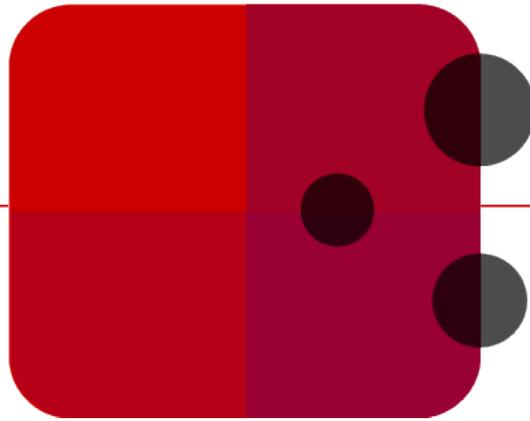


rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Consolidação e ruptura dos gêneros cinematográficos

Entrevista

João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão

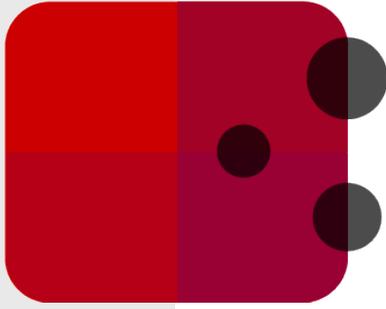
Fora de quadro

Homenagem a Carlos Reichenbach - Carlão

julho-dezembro 2012 | ano 1 | numero 2

ISSN: 2316-9230

rebe**ca**



Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

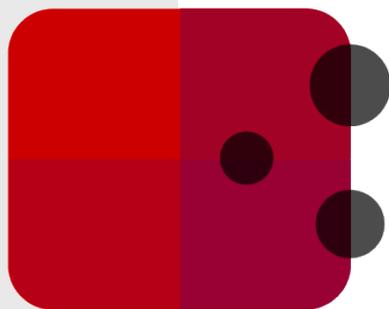
Semestral – segundo semestre de 2012

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema internacional 6. Audiovisual

CDD – 21.ed. – 302.2

rebeca



A *Rebeca* - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, é editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual. - A *Rebeca* é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

<http://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

julho-dezembro de 2012

Foto da capa

Cristina Amaral e Andrea Tonacci

Projeto gráfico e Assistência editorial

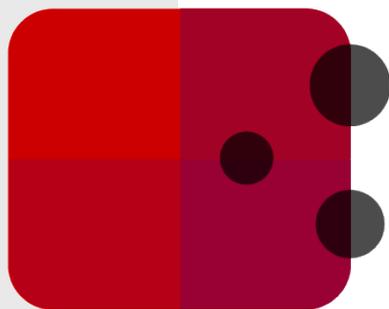
Paula Paschoalick

Revisão

Marcos Visnardi, Fernando Vugman e Andrea Limberto

ISSN

2316-9230



Socine

Diretoria

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente
Anelise R. Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente
Mauricio R. Gonçalves (Senac) – Tesoureiro
Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)
André Brasil (UFMG)
Andréa França (PUC-RJ)
Consuelo Lins (UFRJ)
Gabriela M. Ramos de Almeida(UFRGS) - discente
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Josette Monzani (UFSCar)
Laura Cánepa (UAM)
Lisandro Nogueira (UFG)
Luiz Antonio Mousinho (UFPB)
Mariana Baltar (UFF)
Ramayana Lira (UNISUL)
Reinaldo Cardenuto Filho (USP) - discente
Rodrigo Carreiro (UFPE)
Rosana de Lima Soares (USP)
Rubens Machado Júnior (USP)
Sheila Schvarzman (UAM)

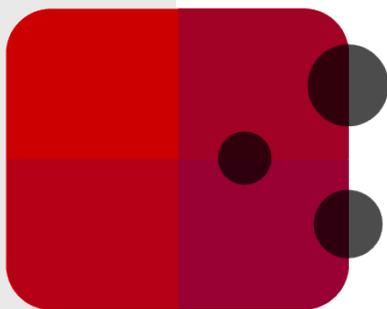
Comitê Científico

Angela Prysthon (UFPE)
Bernadette Lyra (UAM)
César Guimarães (UFMG)
José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)
João Luiz Vieira (UFF)
Miguel Pereira (PUC-RJ)

Secretária e Webmaster

Paula Paschoalick

rebecca



Rebeca

Editora Chefe

Anelise R. Corseuil

Editores Executivos

João Guilherme Barone - Seção Dossiê

Laura Cánepa - Seção Temáticas Livres

André Piero Gatti - Seção Entrevistas

Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções

Rubens Machado Jr. - Seção Fora de Quadro

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani

Ana Isabel Soares

Bernadette Lyra

Catherine L. Benamou

Cecília Sayad

João Luiz Vieira

José Gatti

Randal Johnson

Rosana Soares

Stephanie Dennison

Conselho Consultivo

Anna McCarthy

Arthur Autram F. de Sá Neto

Carlos Roberto de Souza

Consuelo Lins

Ella Shohat

Fernão Pessoa Ramos

Ismail Xavier

Lauro Zavala

Lúcia Nagib

María De La Cruz Castro Ricalde

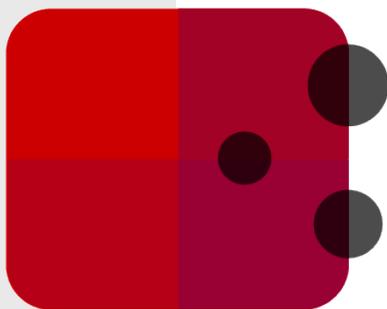
Oliver Fahle

Robert Burgoyne

Robert Stam

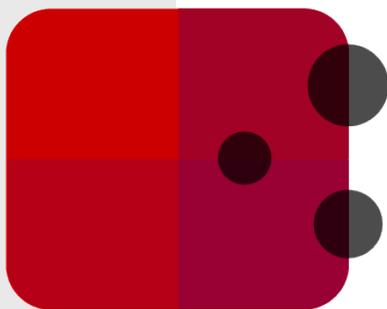
Susana de Sousa Dias

Tamara Falicov



Sumário

pág. 10	Apresentação
	Dossiê
pág. 14	Color in the Epic Film: <i>Alexander and Hero</i> <i>Robert Burgoyne</i>
pág. 40	<i>Mamãe eu quero</i> : Carmen Miranda's Maternal Abundance <i>Sean Griffin</i>
pág. 66	O Épico Bíblico Hollywoodiano: O Espetáculo como estética da Salvação <i>Luiz Vadico</i>
	Temáticas livres
pág. 99	Em favor do cinema indisciplinar: o caso português <i>Carolin Overhoff Ferreira</i>
pág. 139	A Recepção de <i>Central do Brasil</i> em Portugal nos anos 90 <i>Regina Gomes</i>
pág. 154	Reflexões educacionais a partir do cinema <i>Paula Linhares Angerami</i>
pág. 176	Ética, estética e o Cinema da Crueldade <i>Fagner Torres de França</i>
pág. 199	Afetos entre anjos e humanos: imagem e escrita em <i>Asas do Desejo</i> <i>Pablo Gonçalo Pires de Campo Martin</i>
	Entrevista
pág. 225	João Batista de Andrade e o moderno documentário brasileiro: intervenção, ruptura e reflexão <i>Gilberto Alexandre Sobrinho</i>



pág. 243

Resenhas

Cinefilia e Nouvelle Vague

Rodrigo Carreiro

pág. 249

A Imagem-Câmera

Fernando Weller

pág. 256

Fraturas e dissonâncias das imagens no regime estético das artes

Raquel do Monte

Fora de quadro

pág. 262

Reichenbach, cineasta de alma corsária

Marcelo Lyra

pág. 266

Fragmentos da minha vida com Carlão

Edgard Navarro

pág. 270

Carlos Reichenbach – Mal visto e mal conhecido

Inácio Araújo

pág. 275

Equilíbrio e graça: cinema total, Reichenbach e o gnosticismo

Fábio Camarneiro

pág. 282

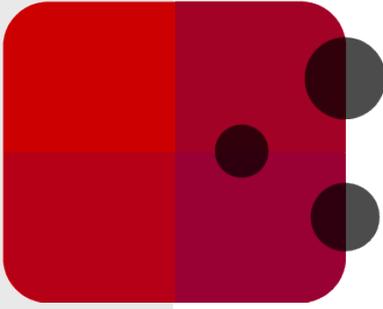
Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach

Felipe Moraes

pág. 290

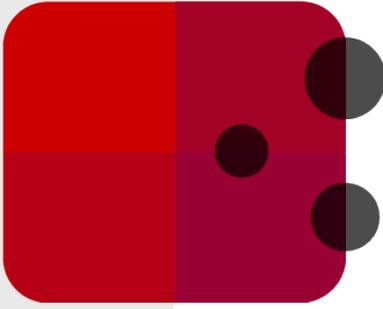
Filme Demência: o mito na cidade

Olgária Matos



Content

page 10	Presentation
	Special section
page 14	Color in the Epic Film: <i>Alexander and Hero</i> <i>Robert Burgoyne</i>
page 40	<i>Mamãe eu quero</i> : Carmen Miranda's Maternal Abundance <i>Sean Griffin</i>
page 66	The Hollywoodian Biblical Epic: The Spectacle of a Salvation Aesthetics <i>Luiz Vadico</i>
	General articles
page 99	In Favor of an Undisciplined Cinema: the Portuguese Case <i>Carolin Overhoff Ferreira</i>
page 139	The Reception of Central do Brasil in Portugal during the 90's <i>Regina Gomes</i>
page 154	Thoughts on Education Starting from the Cinema <i>Paula Linhares Angerami</i>
page 176	Ethics, Aesthetics and the Cinema of Cruelty <i>Fagner Torres de França</i>
page 199	Bonding between Angels and Humans: Image and Writing in <i>Wings of Desire</i> <i>Pablo Gonçalo Pires de Campo Martin</i>
	Interview
page 225	Joao Batista de Andrade and the Modern Brazilian Documentary: Intervention, Disruption and Reflection <i>Gilberto Alexandre Sobrinho</i>



page 243

Reviews

Cinephilia and the Nouvelle Vague

Rodrigo Carreiro

page 249

A Imagem-Câmera (The Image-Camera)

Fernando Weller

page 256

Image Fractures and Dissonances in the Aesthetic Regime of the Arts

Raquel do Monte

Out of frame

page 262

Reichenbach, Filmmaker with a Buccaneer Soul

Marcelo Lyra

page 266

Fragments of my Life with Carlão

Edgard Navarro

page 270

Carlos Reichenbach – Barely Seen and Poorly Known

Inácio Araújo

page 275

Equilíbrio e Graça (Poise and Grace): Full cinema, Reichenbach and Gnosticism

Fábio Camarneiro

page 282

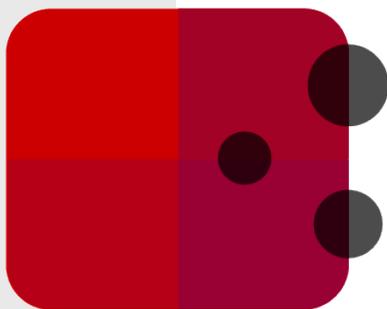
Lip service: a few words about the cinema of Carlos Reichenbach

Felipe Moraes

page 290

Filme Demência (The Last Faust): the Myth Goes to Town

Olgária Matos



APRESENTAÇÃO

No segundo número de Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, apresentamos uma seleção de artigos de temas diversos de autores do Brasil e do exterior. A diversidade de tópicos, bem como a qualidade dos trabalhos publicados, reflete a importância que o periódico assume como veículo de divulgação de trabalhos científicos e outras produções textuais, de cunho criativo, associadas à área de cinema e audiovisual.

Nesta edição, a seção Dossiê é dedicada a abordagens voltadas para os gêneros cinematográficos. Os artigos selecionados formam um tríptico com múltiplas interseções, cotejando com alguma recorrência aspectos formais e análises fílmicas ricas. Os textos fazem aflorar questões permanentes e próprias da estética cinematográfica. Em “Mamãe eu quero: Carmen Miranda’s Maternal Abundance”, Sean Griffin retoma, a partir da personagem de Carmen Miranda em seus primeiros filmes, a condição de figuras latinas e femininas nos musicais estadunidenses dos anos 40, geralmente representações de um entertainer idealizado de modo síncrono com a política da boa vizinhança. Griffin, entretanto, quer revelar e analisar o processo através do qual Carmen Miranda, inicialmente destinada a ser coadjuvante dos números musicais, tem seu corpo e suas qualidades artísticas potencializadas em uma transmutação, o que a conduz à condição de protagonista, na qual predomina a figura maternal. Já o artigo de Robert Burgoyne, “Color in the Epic Film: Alexander and Hero”, apresenta uma análise minuciosa das funções da cor no filme épico, incluindo as origens do seu uso rudimentar em técnicas de tinturas e estêncil, consagradas pelos épicos italianos nos anos 1910. Esse percurso, que conduz ao surgimento de um

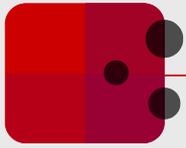


conceito de color design, pode ser visto como indutor da descoberta de novos significados no território dos filmes épicos. Burgoyne propõe uma discussão profunda sobre a compreensão das sinfonias coloridas dos épicos atuais, a partir do horizonte crítico-ético de Deleuze. Já no artigo de Luiz Vadico, “O épico bíblico hollywoodiano: o espetáculo como estética da salvação”, o autor propõe uma discussão sobre conceitos e métodos da categorização do campo do filme religioso e a sua própria existência, isolando o épico bíblico de Hollywood para analisar, por exemplo, as interseções e mesmo as associações entre o específico do fílmico e do religioso.

A seção de temas livres mantém a variedade de assuntos e abordagens, a começar por dois artigos que discutem o cinema em Portugal sob perspectivas bem diferentes: Carolin Overhoff Ferreira dialoga com as questões do filme-ensaio e do que denomina “cinema indisciplinar” na produção portuguesa, enquanto Regina Gomes traz um estudo sobre a recepção de cinema em Portugal – no caso, do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles. Já Paula Linhares aborda as relações entre cinema e educação, enquanto Fagner Torres de França retoma a noção baziniana de cinema da crueldade para discutir a produção cinematográfica contemporânea. Por fim, Pablo Gonçalo Pires de Campo Martin faz uma análise de *Asas do desejo*, de Wim Wenders.

A seção de entrevistas apresenta um encontro entre o Prof. Gilberto Sobrinho e o cineasta João Batista de Andrade. O debate focaliza a produção documental que Batista produziu para a televisão brasileira em meados da década de 1970, quando vários cineastas começaram a trabalhar no ambiente televisivo de maneira, mais ou menos, sistêmica e inédita, até então. Nesse cenário, Batista se revelou como uma das personalidades mais influentes em tal processo histórico.

A sessão Fora de Quadro deste número se dedica à “Presença do Carlão”, ocupando-se dessa figura histórica, falecida em 2012. Carlos Reichenbach Filho mereceu, a exemplo da homenagem a ele dedicada no último encontro da Socine,



um esforço de reflexão sobre a sua presença no cinema brasileiro com a escolha de uma pequena coleção de artigos expressivos a respeito de sua singularidade artística. Com os textos de Olgária Matos, Inácio Araujo, Edgard Navarro, Marcelo Lyra, Fabio Camarneiro e Felipe de Moraes, procuramos ultrapassar sua perda para o público e as sucessivas gerações de críticos, cinéfilos e realizadores com quem interagiu ou colaborou, e para os quais acabou construindo uma referência estética e existencial rica de estímulos.

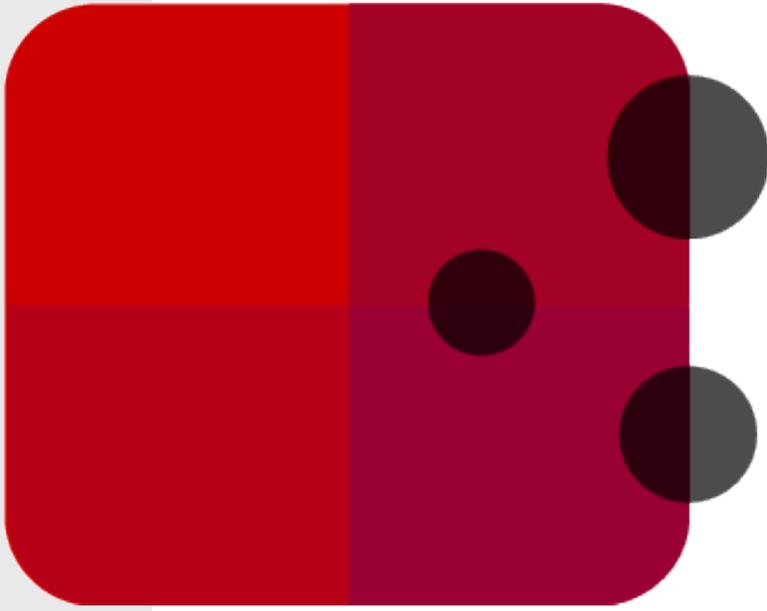
Na seção Resenhas temos a análise de quatro livros. Dois deles – *A Nouvelle Vague e Godard*, de Michel Marie, e *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, de Antoine de Baecque – são apresentados num único artigo, pois proporcionam pontos de vista complementares para compreender, com riqueza de detalhes, o surgimento e a consolidação da Nouvelle Vague, inserida no contexto histórico da França do pós-guerra. Os outros dois são trabalhos importantes no campo da teoria do cinema por promoverem discussões instigantes para o pensamento cinematográfico contemporâneo. *O destino das imagens*, de Jacques Rancière e *A Imagem-câmera*, de Fernão Ramos, são obras incontornáveis nos debates atuais e por isso merecem destaque nesta edição.

Agradecemos a contribuição de todos os autores, pareceristas e colaboradores que participaram do processo de elaboração desta publicação. Desejamos a todos uma produtiva leitura. ■

Editores

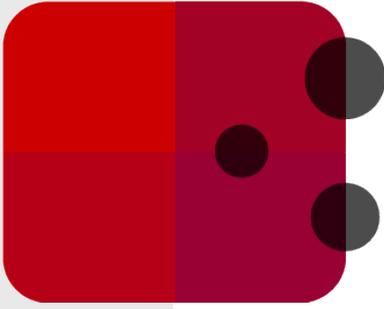
Anelise R. Corseuil – Editora-chefe; João Guilherme Barone – Seção Dossiê; Laura Cánepa – Seção Temas Livres; André Piero Gatti – Seção Entrevistas; Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções; Rubens Machado Jr. – Seção Fora de Quadro.

rebecca



DOSSIÊ

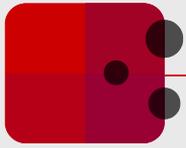
rebecca



Color in the Epic Film:
Alexander and Hero

*Robert Burgoyne*¹

1. Robert Burgoyne é titular em Estudos Cinematográficos na Universidade de St. Andrews. Trabalha o cinema e a representação histórica com ênfase em particular na ligação entre memória, emoção e reconstituição em filmes históricos. Entre suas publicações mais recentes estão *The Hollywood Historical Film* (Wiley Blackwell), *The Epic Film in World Culture* (Routledge), e *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*: Edição Revisada (Minnesota)/*A Nação do Filme* (UnB). E-mail: Burgoyne0@gmail.com



Resumo

A tecnologia e o *design* de cores são algumas das principais características do gênero épico e estão presentes nele desde o surgimento dos épicos italianos da década de 10, colorizados e feitos com estêncil. Elas representam uma trajetória reta de inovação formal que vai desde as primeiras iterações dos filmes épicos às sinfonias de cor que vemos hoje. A importância da cor no filme épico tem sido, contudo, ignorada. Neste artigo eu argumento que o *design* de cor escapa ao entendimento comum sobre a forma épica como sendo conservadora, centrada no nacional e comandada pelo que Gilles Deleuze denomina um horizonte crítico e ético. Alexandre e Herói são épicos recentes que se apresentam como casos exemplares: em cada um o *design* de cores articula mensagens que permitem uma nova maneira de entender os próprios trabalhos e iluminam sobre o uso das cores na longa história do gênero épico.

Palavras-chave

Cor, Épico, *Alexandre*, Zhang Yimou.



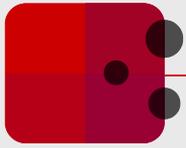
Abstract

A key feature of the epic genre since the appearance of the tinted and stenciled Italian epics of the 1910's, color technology and design constitutes a direct line of formal innovation that extends from the earliest iterations of the epic film to the exalted color symphonies of the present. The significance of color in the epic, however, has largely been ignored. In this essay, I argue that color design complicates the traditional understanding of epic form as a conservative, nation-centric genre, governed by what Gilles Deleuze calls a critical-ethical horizon. The recent epics *Alexander* and *Hero* provide a case in point: in each film, color design articulates a range of messages that provide a new way of understanding these works, and that illuminate the use of color in the long history of the epic genre.²

Keywords

Color, Epic, *Alexander*, Zhang Yimou

2. This essay was first presented at the Rethinking Epic conference, University of Lincoln, 21st and 22nd July, 2011.

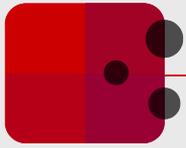


Charged with symbolic meaning and laden with cultural associations, color is one of the emblematic devices of the epic film, conveying stylized messages of sexuality, race, and power in ways that sometimes overwrite the genre's ostensible themes. A key feature of the genre since the appearance of the tinted and stenciled Italian epics of the 1910's, color technology and design constitutes a direct line of formal innovation that extends from the earliest iterations of the genre to the exalted color symphonies of the present. The significance of color in the epic, however, has largely been ignored. Although chromatic design communicates emotion, cultural value, and technological sophistication, it has to date been discussed in very limited ways – as if the aesthetic language of color in epic film were superfluous or incidental, having little to do with the deeper meanings and pleasures of the form.

When we consider the unusual persistence and importance of color throughout the history of the epic genre, the absence of critical discussion is even more noteworthy. Although the striking chromatic values of early film history -- the majority of films were tinted, stenciled, or toned in multiple vivid hues -- were actively suppressed from about 1908, color remained an expressive and significant feature of epic form.³ Associated most immediately with prestige, exoticism, and the projection of cultural and cinematic achievement, the chromatic features of the epic film also helped shape the large thematic questions of the genre – the conflicts between barbarism and civilization, carnality and reason, masculine and feminine.

The recent appearance of critical works that consider the cultural significance of color in painting, literature, and film may provide a new way of approaching

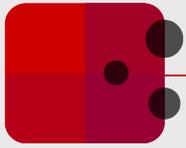
3. The intense emotion associated with color was thought to work against the goals of narrative absorption and moral uplift, and was actively dialed down during the second early period from about 1908 onwards so that color would not distract from narrative meaning. Joshua Yumibe provides an excellent study of this process in *Moving Color*: “The attempt to subdue color during this period also registers a genuine alarm at the sensual effect of color on the spectator. The supposedly black-and-white, American style of Biograph ... and the significance of light tints and tones ... can be thought of as an effort to keep color in its place, in the background subservient to narration.” (121-122)



the subject of color in the epic film. In this essay, I consider Oliver Stones' *Alexander* (2005) and Zhang Yimou's *Hero* (2003) as films that bring several new perspectives into frame. I argue that color design in both films provides something like a subversive counterpoint, an internal critical commentary. Counterposing the narrative patterning that dominates these films -- the rise and fall of the hero, the unfolding of a heroic destiny -- color asserts a kind of alternative vision of history, centered on the triumph of emotion and desire, a message conveyed in sensual form. The formal articulation of these messages, moreover, expressed in the films' vivid chromatic designs, conveys an overtone message that contrasts with the overarching "critical-ethical" horizon of epic form.⁴ In *Alexander*, for example, the florid tints and hues long associated with barbarism, carnality, and the feminine seem to surge from the screen to challenge and reorder the color pallet traditionally associated with classical civilization. In *Hero*, similarly, the exorbitantly colored memory sequences, rendered in intense red, green, blue and white, are juxtaposed to the sober discourse of sacrifice and martyrdom for national unification that dominates the present-tense sequences, rendered in muted tones of black and grey. The lavish coloration of these memory scenes, most of which emphasize female knights, or the "nuxia pian," might be read as a kind of alternative history to the film's ostensible message of individual sacrifice for collective purpose. By highlighting the role of color as a symbol of cultural meaning, both films bring the seeming ephemera, the ornamental and the decorative dimension of epic film, the colors of costume and the symbolism of set design into thematic focus.

In a provocative study of the ideological encoding of color in Western art and theory, David Batchelor writes that color is understood as "the mythical, savage state out of which civilization, the nobility of the human spirit, slowly, heroically,

4. Gilles Deleuze, in *Cinema 1*, considers the epic in terms of the monumental, the antiquarian, and what he calls the critical-ethical horizons: "Finally, the monumental and antiquarian conceptions of history would not come together so well without the ethical image which measures and organizes them both ... The ancient or recent past must submit to trial, go to court, in order to disclose what it is that produces decadence and what it is that produces new life; what the ferments of decadence and the germs of new life are, the orgy and the sign of the cross, the omnipotence of the rich and the misery of the poor." (pp 150-151).



has lifted itself.” (BATCHELOR, 2000: 23) Moreover, he writes that “Colour is often close to the body and never far from sexuality, be it heterosexual or homosexual. When sex comes into the story, colour tends to come with it.” (BATCHELOR, 2000: 63) The history of the epic film would seem to bear this out. Among the innumerable associations of savagery, sex and color in epic films – and the corresponding absence of color to depict the noble realm of a higher spiritual plane -- I will cite here only two or three of the most ready examples. In *Gladiator* (2000) Maximus’s body is drizzled with blood as he descends for the first time into the underworld of the arena. “Red is the color of the gods,” his fellow gladiator informs him, “you are in their favor.” (Figure 1) Maximus’ long travail as a gladiator is marked by increasingly vivid color cinematography, highlighted by the golden sand of the Colosseum, the gleam of armor, the dazzling white, red, and purple of the décor. The barbaric richness of Maximus’s life among the mongrel nation of gladiators, the subalterns of the empire, is in striking contrast to his frequent flash forwards to the mystic land of Elysium, which appears initially as a grey wall with a gate, and later as an idealized landscape from which most color has been drained. Elysium, in the film’s chromatic scheme, is painted in faded, muted tones, lightly tinted with blue. The afterlife -- the location of Maximus’s long awaited reunion with his wife and son – is curiously pictured here in almost dismal colors, an enfeebled pallet that has a twilight gloom about it, perhaps to signify a kind of elevation or transcendence from the fleshly realm. (Figure 2)



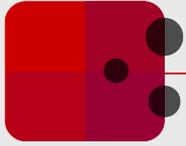
Figure 1: *Gladiator*. Dir. Ridley Scott. By David Franzoni, John Logan and William Nicholson. Scott Free Productions, 2000.



Figure 2: *Gladiator*. Dir. Ridley Scott. By David Franzoni, John Logan and William Nicholson. Scott Free Productions, 2000.

Similarly, in *Ben-Hur* (1959) the hero's sojourn in Imperial Rome and in Palestine unfolds as a kaleidoscope of colors. Rugs, tapestries, and costumed characters abound, as Ben-Hur's Roman benefactor offers him a noble lineage and the riches that go with it, and his Arab benefactor offers him the opportunity to drive his horses in the Circus. Ben-Hur's visit in the Arab tent is replete with the trappings of luxury, a spectacle of saturated color, providing an emphatic shorthand for the delights of the Eastern world. At the film's conclusion, however, as the crucifixion and death of Christ unfolds, the film shifts chromatic keys dramatically, darkening the sky, muting the set in greys and blues, clothing Ben-Hur, his sister, and his mother in drab cloth. The release of Ben-Hur's family from the curse of leprosy, and the symbolic redemption of the world that is suggested here with a lightning bolt, is rendered by flooding the screen with the red of Christ's blood, and then, oddly, constraining the color, reducing the pallet, suppressing the chromatic range to brown, gray, and shadow, a decisive subduing of the vitality and energy communicated in the film's earlier scenes.

Perhaps the most striking example of the cultural messages embedded in color in the epic film can be found in recent Chinese epics, a genre in which striking hues are dominant. In the extraordinary films *Hero*, *House of Flying Daggers* (2004), and *Red Cliff* (2008), for example, color defines cultural values that are strongly



associated with aesthetic traditions of painting, theater, and philosophy. The design intensive mise en scene featured in these films foregrounds color almost as a kind of metalanguage, registering both nation and historical tradition as well as communicating what Batchelor calls an “ahistorical, extra-linguistic, sensual embrace ... that ravishing intimation of paradise.” (p. 79) (Figure 3) Taking on a specifically art cinema quality, the epic here can be characterized explicitly as a color genre, one in which the rich pallet, the sumptuous display of a series of enameled frames functions as an aesthetic language that is overpowering and seductive, and that often works in counterpoint to themes of duty and sacrifice. Rather than a threatening state of savagery, color here signifies the meeting place of national feeling and aesthetic form.



Figure 3: Hero. Dir. Zhang Yimou. By Feng Li, Bin Wang and Zhang Yimou. Sil-Metropole Organization, 2002.

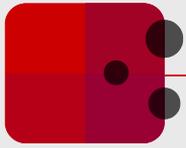
In Oliver Stone’s *Alexander*, the eponymous hero embraces the alternative modes of life symbolized by color, adopting the colors and clothing of the East in order to embody in his person the antinomies of ancient and modern, masculine and feminine, West and East. Painting his face, costuming himself in a lion headdress, adopting the ornamental style of the East, *Alexander* conveys a very different heroic narrative of the Macedonian conqueror than what we might expect, bringing to light the virtual narrative immanent in the story, a possible world of absorption and crossing over. In this regard, the film can be read as a sustained reconsideration of one of the central tropes of epic film. Typically, the



epic hero gains the authority, the mandate to complete his quest only after becoming one with the multitude, falling into slavery, becoming a nomad, drawing from the multitude a sense of purpose and nobility. Forced into a period of wandering, exile, and nomadism, the hero in many epics becomes one with the mongrel and subaltern worlds -- a crucial motif in films such as *The Ten Commandments* (1956), *Spartacus* (1960), and *Ben-Hur*. The encounter with the refugee and the dispossessed, the slave and the subaltern, provides the hero with strength of purpose; by becoming a nomad, the character discovers his true course.

In *Alexander*, however, the radical dissolution of boundaries and the incorporation of the other become the entire point and purpose of the hero's narrative, a theme that is conveyed most effectively through color. Rejecting the world of Macedonia, a domain riven by hierarchy, jealousy and rivalry, Alexander embraces the "barbaric" styles of Babylon and India, a theme rendered emphatically in the changing color schemes of the film, with its most elaborate sequences of chromatic invention occurring in scenes that are set in explicit contrast with Macedonia. The film juxtaposes three major color movements defining the three principal settings of the film: Macedonia, Babylon, and India. Each communicates a set of messages through color, messages that are underlined and amplified by juxtaposition. Cutting from Macedonia to Babylon, and from India to Macedonia, Stone constructs a kind of intellectual montage of color contrasts that augments and to some extent shapes the larger messages of the film.

The cinematographer for the film, Rodrigo Prieto, has discussed the use of colored filters in *Alexander*, and stated in an interview that Stone wanted the Macedonia sequences to have a pellucid, "innocent" look filled with primary colors. (BOSELY, 2004: 3) Indeed, the diurnal, exterior scenes set in Macedonia are exceptionally crisp compositions, almost abstract in their bleached clarity. The



“innocence” that Stone wishes to achieve, however, is deceptive; the whiteness of the Macedonian scenes seems to me to be aggressively white, as Batchelor says, “There is a kind of white that is more than white . . . that [doesn’t] really admit the presence of other worlds. Or it [does] so grudgingly, resentfully, and absolutely without compassion.” (2000: 10) The transparent air of Macedonia, without viscosity or weight, produces whiteness not as the innocent mark of a new world, but as the sign of a civilization that Alexander must cast off, a civilization that, as Batchelor writes, “did its work on everything around it, and nothing escaped.” (2000: 10)

The cave scene in Pella is exemplary. After brilliantly taming the wild stallion Bucephalus, the boy Alexander is ushered to the caves by his father, who instructs him on the duties of kingship and the costs of pride and ambition. Archaic illustrations on the walls, nearly monochromatic, are incised in black silhouette on dull stone, illustrating the fates of Prometheus, Oedipus, Heracles, and Achilles, heroes whose ambition, Phillip asserts, offended the gods. The dialogue here is of overreaching and punishment, and the color scheme is a muted, burnt shade that is drained of all luster. The one color that stands out, illuminated by Philip’s torch, is the red of the heroes’ blood seemingly flowing down the rock. Although these illustrations are not based on the artistic forms of the known historical past, but rather are inventions on Stone’s part, they serve a distinct narrative and symbolic role, setting Philip in the position of an intimate but also in the role of punisher of youthful ambition. It is not by accident, it seems to me, that the first illustration Philip explicates in this scene is a primitive drawing of Prometheus being attacked by the eagle, a scene illuminated by Philip’s flaming torch thrust tellingly toward the wall painting as he describes Prometheus’ fate. Here the world of the mythic past is reduced to two colors, and two emotions – ambition and suffering. Deeply ambivalent, the scene begins as Philip’s introduction into the hard responsibilities of kingship and the sacrifices it entails, but ends with Alexander proclaiming his determination, to his father’s unease, to one day appear upon this wall, to challenge the gods and

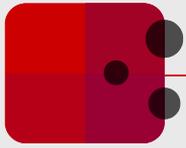


have his name proclaimed among the greats. As Oliver Stone writes about the wall paintings in this scene, “In that cave in Pella, Philip brings the full weight of his Greek classical pessimism to bear on his son’s idealism . . . This one-eyed Cyclops brings us back to the archaic age of Titans and Olympians when fathers ate their sons, and sons murdered their fathers, and committed incest with their mothers . . . He implies that the human race, as in tales of the Garden of Eden, is cursed from its inception.” (p. 343)

In striking contrast, the sequence of Alexander’s entry into Babylon is depicted as a cornucopia of color, movement, and blissful sensation. Dazzling blues, greens, pinks, and whites greet the hero, lavishly dressed Babylonians offer tributes of jewels and gold, floral petals of pink and white rain down upon the hero. As Ptolemy says in voice over, “At this one glorious moment in time, Alexander was loved, by all.” (Figure 4) With the scene overflowing with color, as Batchelor reminds us, sex can’t be far behind. Once he arrives at Darius’ palace, Alexander and his men discover the harem, a study in styles of physical beauty, with men, women, and eunuchs seemingly equally dispersed among the swaying multitude. Here, Alexander is introduced to Bagoas, in a scene that condenses sexual freedom with the freedom from constraint implied by color.



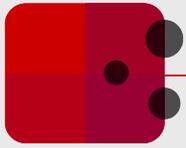
Figure 4: *Alexander Revisited*. Dir. Oliver Stone. Warner Bros., 2007



Lloyd Llewellyn-Jones has written a lengthy and critical analysis of the harem sequence in *Alexander*, describing it as an Orientalist fantasy, a negative judgment with which Stone concurs. (in Cartledge and Greenland) The long tradition of Orientalist projections in art, literature, and film centering on harem sequences, from Delacroix and Ingres to D.W. Griffith's *Intolerance* (1916) -- which Stone screened for his production team -- is more or less summarized in Stone's admittedly retrograde treatment. Nevertheless, the specific dimension of color serves here to communicate a larger meaning. In an essay on Giotto's color style, Julia Kristeva associates color with escape, "colour escapes censorship;" through color, the subject escapes its alienation. (BATCHELOR, 2000: 82) (Figure 5) Alexander's "escape" from Macedonia is registered, I argue, as an escape into color. Cutting directly from the dark foretellings in the cave at Pella to the plenary earthly delights in Babylon, Alexander as conqueror also reveals a nobility of mind and spirit, offering freedom to all of Darius's slaves and preserving the noble status and position of Darius's sister. Here, color enlarges the character; far from being coded as savage, it is a sign of civilization -- the older, more magnificent civilization of Babylon that Philip never saw, and that Alexander and Hephaestian both admire. It speaks, as Batchelor writes, "of nobility." (2000: 55)



Figure 5: Alexander Revisited. Dir. Oliver Stone. Warner Bros., 2007



The death scene of Philip, rendered in the primary, “innocent” colors Prieto describes, serves as the core of Stone’s drama and establishes the conundrum that plagues Alexander throughout his life. In the detailed commentary Stone makes about the film, he writes that the murder of Philip casts suspicion on both Alexander and on Olympias. Crediting Joanna Paul with keen insight into the “single action” of narrative called for by Aristotle, Stone remarks that “the theme, the main action of this piece was always murder – the murder of Philip – and whether Alexander was involved or not.” And further, “Is he complicit because of his mother’s hate? Can he bring her to justice, as Orestes did his mother? What a horrible twist of fate to have to choose between matricide and patricide . . . And because of this dishonorable desire in himself for power at any price, we are suggesting that Alexander will always feel complicit.” (in Cartledge and Greenland, 350)

The scene unfolds in the clear light of the Mediterranean afternoon, in lightness and clarity. It is vivid color, however, that organizes and shapes our perception of the sequence. From the very first glance, the spectator is put on the alert: the whites are too white; the red of Olympias’s shift is too red; the primary, saturated colors are so intense they function almost as a series of caution signs, shouted warnings, a mood reinforced by the near toppling of the god statue that Philip erects to himself. As Philip prepares to celebrate his victory over the Greeks by staging a tribute to himself, a celebration that takes place in a theatre, Alexander asks to stay by his side, as if he has a premonition. Philip rejects his offer, accusing Alexander of political motivations, and sends him out of frame. But as Philip steps into the anteroom of the theatre, the shadows of the room engulf him, and the scene shades to black. When he emerges from the anteroom into the main arena, Olympias, clothed in scarlet, is situated in the center of the frame. (Figure 6) Philip raises his arms, and the camera follows, providing a brief shot of sky and then a blinding image of the sun that seems to wash all color from the frame. As a young soldier approaches to begin the honors, clothed in



a scarlet cape, he kisses Philip on the lips; the scene then cuts to Alexander, who now remembers the soldier as a youth, a young man who Philip had allowed to be abused. The man breaks off the kiss, spits on Philip, and runs him through with his sword, with the red of his assassin's cape nearly blotting out the scene.



Figure 6: Alexander Revisited. Dir. Oliver Stone. Warner Bros., 2007

For the spectator, the violence of the scene is already foreshadowed and encoded in the color imagery. The black and white frames that bracket Philip's murder, the wild red of Olympias' costume and the assassin's cloak, the bleached backdrop of the theatre and the garish colors of the statues of the gods: the color details stand out as a kind of visual punctuation against the chalk white of the amphitheater. And as Philip steps into the dark cave of the anteroom, it recalls the cave scene at Pella, where dark and light cohabit. The color that has historically been dialed back in narrative films, seen either as a distraction or as a spectacle that would lead the viewer's attention away from the loftier goals of narrative, goes underground in epic films, and reappears in scenes of violence or sex.

The summit of the film's color design is in the use of color infrared film stock in the massive battle scene set in India. With the Macedonian cavalry ranged against Indian elephants in a dense forest, the battle turns against Alexander's



troops. He charges directly in to wage single combat against the Indian king riding on an elephant. In the words of Oliver Stone, “Alexander’s action is a classic heroic sacrifice, meant to motivate his lagging men into action – as was historically true at the battle of Multan, when this suicidal heroism in fact turned the tide of battle in favor of the Greeks, but led to Alexander’s most grievous wound.” (in Cartledge and Greenland, 350) He is cut down with an arrow to the chest, and falls from his horse. Directly after his fall the film shifts chromatic keys, shading to bright, voluptuous red. At various points in this sequence, color overwhelms form entirely; reddish hues flood the screen, coloring the sky, the leaves of the trees, the flesh and armor of the human figures. Blood appears yellow. Here, in some shots, differentiated mass and volume almost disappear; the distinction between surface and depth, near and far, positive and negative space nearly evaporates. (Figure 7) The operatic intensification of color, form, and movement, with the shots alternating between frantic montage and long, slowed, stylized movement is reinforced by the sound track, which combines an orchestral accompaniment of tragic power with the sounds of human struggle in battle.

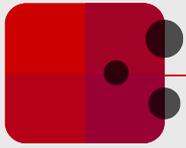


Figure 7: *Alexander Revisited*. Dir. Oliver Stone. Warner Bros., 2007



Rodrigo Prieto says about this scene that “in the ecstasies of near-death, Alexander might see things that aren’t normally visible to the eye, and in turn, the Macedonians might see things in him they hadn’t seen before . . . perhaps in a moment of enhanced perception, you can “see” the invisible and understand another reality.” (BOSELY, 2004: 2) Roland Barthes writes, “If I were a painter, I should paint only colours: this field seems to me freed of both the Law . . . and Nature.” (BATCHELOR, 2000: 55) The quotes, like the sequence, are revealing. The “ecstasy” of Alexander, in Prieto’s view, is expressed in color, free of what Barthes calls the Law, and also free of Nature, of photography’s supposed ontological responsibility to imitate nature. In this scene the film pushes through both narrative convention and pictorial form to give free rein to the colorist, fauvist impulse, an expression of primary emotion.

The expressive, primal dimensions of epic form, so often buried in the linear order of narrative, can be found, I have argued, in the color, in the violence, and in the vertiginous camera movements that depart from convention – from the law and from nature – and that express the deepest messages embedded in the genre. Vivian Sobchack has written of the “surge and splendor” of epic form as reproducing a sense of the spectator’s “being in history,” of experiencing the sweep, majesty, and sense of meaningfulness that historical experience confers. (1990: 37) I would like to take this one step further and describe the surge and splendor of epic form as a primary experience of somatic empathy, of emotional arousal concentrated in form, in the phantasmagoria of color and movement which serves here as an emotional container of meaning. (BURGOYNE, 2008: 93-94)



Hero (2003)

In Zhang Yimou's *Hero*, the use of color as an emotional container of meaning is perhaps even more pronounced than in *Alexander*. The primary conflict of the film, which centers on the opposition between unity and freedom, is explicitly displaced from the narrative structure to the color register; in other words, displaced from the "core" of the film to the surface, coded into expressions of hue, shade, and saturation. Primarily a director of surfaces, Zhang, in the words of Rey Chow, shifts attention away from message to the form of the utterance: "meaning," she writes . . . is displaced onto the level of surface exchange. Such a displacement has the effect of emptying "meaning" from the conventional space – the core, the depth, or the inside . . . and reconstructing it in a new locus, the locus of the surface, which not only shines but "glosses," which looks, stares, and speaks." (2000: 389)

In this essay, Chow traces and describes a deep-seated cultural hierarchy in Chinese philosophy based on oppositions of surface and depth, shallowness and profundity. The filmmaker Zhang, although renowned for his color cinematography in films like *Raise the Red Lantern* (1991), *House of Flying Daggers*, and *Hero* and for his ethnographic appropriation of the artifacts and surfaces of the past, has often been labeled a superficial director, an artist whose visual flair sacrifices depth for surface design, alluring cinematography, and not least, fetishistic images of women. Chow argues that critiques of Zhang, however, mostly reiterate the traditional hierarchy of surface and depth in Chinese culture, and are thus folded into a conservative, traditional stance that regards visual brilliance, arresting images, and surface style with suspicion.

To my mind, the analysis she provides can be compared to the suspicions regarding vivid color in the West -- what Batchelor calls the "chromophobia" that characterizes Western philosophy and aesthetics. Vibrant color, as Batchelor writes, is associated with instinct and barbarism, but also with a kind of



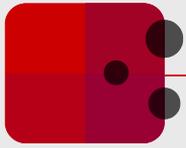
infantile shallowness. Restricted and subdued in early film in favor of narrative absorption and aesthetic uplift, and further restricted directly after the transition to Technicolor, vivid color in Western film has historically been regarded with suspicion, and as a distraction from the depths of narrative content. And in critical reactions to the work of Zhang, it appears a comparable “chromophobia” persists in a contemporary Chinese context.

The suspicions concerning Zhang as a superficial, sensational director extended, for some critics, to the narrative content of *Hero* as well. *Hero* has been critically condemned for its seeming acceptance of totalitarian rule, its apparent endorsement of the sacrifice of the individual for the sake of unity.⁵ The treatment of the first emperor of China as a figure of enlightenment in the film has proven particularly problematic, as the historical figure is known in history as a tyrant who insisted on conformity. Critical debate over *Hero* has been polarized, ranging from condemnation for its seeming support of despotism, to a keen appreciation of its use of Chinese idioms – martial arts, music, calligraphy and painting – to fashion an international art house success, using the traditional forms of Chinese culture to attract a global audience. (LAU, 2007) (Figure 8)



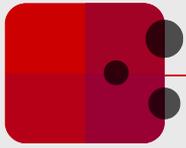
Figure 8: *Hero*. Dir. Zhang Yimou. By Feng Li, Bin Wang and Zhang Yimou. Sil-Metropole Organization, 2002.

5. As Ian Christie once said to me in conversation regarding *Hero*, “Leni Riefenstahl would have wept!”



In my view, however, the film's extraordinary color design invites us to consider an altogether different reading of the work, and to shift our focus from the narrative of sacrifice and conformity to the utopianizing effect of cinematic aesthetics. As I have argued elsewhere, the magnifications of scale, the virtuosity of special effects, the detonations of violence, and especially, the climaxes of color so characteristic of epic film create what Sobchack calls a "carnal experience of history in film." (1990: 24) Reading *Hero* in this light, as a carnal experience of history accessed through color and movement, provides a way of understanding the film that overwrites the ostensible narrative message of unity over freedom.

Set in the Qin dynasty of 2200 years ago, the framing story concerns a Chinese king who sets out to unite China's warring states. A possible assassin, Nameless, has been granted an audience with the king because of his claim that he has slain three of the king's sworn enemies, the legendary fighters Sky, Broken Sword, and Flying Snow. The king asks Nameless to tell the story of his conquests, and to provide proof of his valor, as he is dubious that Nameless could be so skilled as to defeat all three. Nameless narrates the stories of his various encounters with the three warriors, each of which is expressed in a different color, after which the king narrates his own version of what happened based on what he knows of the protagonists. The principal colors of the narrations are white, red, blue, and green. The film's cinematographer Christopher Doyle provides a brief allegorical reading of the color scheme, essentially trying to deflect more elaborate interpretations of the "meaning" of the color narrations, which he says has been overdone: "White," he writes, represents the "truer sequence, and we chose red to suggest that passion has a different truth." (2003: 33) And "like the West, from Aristotle to Newton, Chinese conceptual systems associate color with elements, objects, parts of the body and sounds. . . I guess someone deserves a Ph.D. if he applies all of those concepts to *Hero*. As far as I'm concerned, these colors are nothing more or less than what they are." (p. 33)



In this essay, Doyle seems to dismiss the idea of symbolic correspondences between the colors of the scenes and any larger philosophical tradition or specific coded meaning. Rejecting the notion of an iconography of color, which would reduce the sensual style of the film to a conventionalized program, the cinematographer insists that the color values of the film are not reducible to an external system of symbolic expression. While I sympathize with Doyle's impatience with any kind programmatic reading, I am not convinced that the color design of *Hero* is simply a ravishing form of spectacular imagery devoid of semiotic importance. Rosalind Galt's recent work on the ornamental and the decorative in film, for example, has shown how the cosmetic surfaces of cinematic form serve expressive purposes that are often ignored or suppressed in critical analysis and evaluation. Indeed, it seems to me that Zhang's powerful use of color throughout his oeuvre might be read as a key device in his work, with vivid color serving paradoxically as kind of camouflage or concealment, or perhaps better, a kind of masquerade. I will elaborate this point in the paragraphs below.

First, however, I would like to consider the film's use of color in terms of epic form. Derek Elley's definition of epic as a work that "transfigures the accomplishments of the past into an inspirational entertainment for the present, trading on received ideas of a continuing national or cultural consciousness" seems relevant here. (1984: 13) Moreover, the distinguishing formal characteristics of the film, its color design, its use of martial arts, and its choreography, can be compared, I believe, to the central characteristics of epic cinema as set forth by Gilles Deleuze. Describing the epic film in terms of three horizons or perspectives -- the monumental, the antiquarian, and the critical-ethical -- Deleuze writes about the antiquarian aspects of epic form in ways that resonate with Zhang's films: "Antiquarian history must reconstitute the forms which are habitual to the epoch: wars and confrontations. . . actions and intimate customs, vast tapestries, clothes, finery, machines, weapons or tools, jewels, private objects."



The antiquarian horizon includes what he calls the “colour-image” in epic film, where fabrics become a fundamental design element: “In *Samson and Delilah* . . . the display of cloth by the merchant and Samson’s theft of the thirty tunics, constitute the two peaks of colour.” (1986: 150) In *Hero*, the antiquarian and the monumental aspect of epic are plainly visible in the exotic mise en scene and in the elaborate choreographies of the duels. Where the film departs from and deepens the coded characteristics of epic, however, is in its rethinking -- as in Stone’s *Alexander* -- of the critical-ethical horizon, the key dimension of epic form for Deleuze, the dimension that “supervises and organizes” the rest. (1986: 150-151) (Figure 9)



Figure 9: *Hero*. Dir. Zhang Yimou. By Feng Li, Bin Wang and Zhang Yimou. Sil-Metropole Organization, 2002.

The critical-ethical horizon, I suggest, is articulated in the stories of the female knights, which are rendered in the exquisite color sequences for which the film is famous. The film’s use of the traditional narrative - folkloric form of the *wuxia pian*, or wandering knights-errant, is instructive -- for this traditional form also include stories of female knights, or the *nuxia pian*. (LAU, 2007) With the female knights Flying Snow and Moon carrying central importance, and the male character Nameless the serving as the primary narrator of the framing



story, the film combines the two narrative traditions. And in the scenes featuring female knights, exorbitant color and movement reign. Here the film foregrounds the connection between emotional truth and a different kind of historical truth. In its emphasis on the *nuxia pian*, and in the elaborate orchestration of colour frequencies associated with the female knights, *Hero* presents a fascinating variation on typical epic themes, variations that are particularly interesting in light of Zhang Yimou's oeuvre. I suggest that the stories of the *nuxia* in *Hero*, and by extension, the stories of several of the female protagonists in Zhang's films, may be read as coded representations of Zhang's authorial perspective, channelled and to some degree disguised in the female knights. (Figure 10)



Figure 10: *Hero*. Dir. Zhang Yimou. By Feng Li, Bin Wang and Zhang Yimou. Sil-Metropole Organization, 2002.

The framing story of the male “hero” Nameless, by contrast, narrated in the present tense, unfolds with Nameless and the king seated in static poses in the king's chambers, a scene that is returned to several times in the course of the story. The framing scene is rendered in somber colors of burnished black and shadow, with the only chromatic accent consisting of an array of candles and a large scroll bearing the crimson character for “sword.” And color is all but excluded from the first duel that features two male knights, Nameless and the warrior Sky. Set in a chess house, a kind of open air pavilion with rain falling

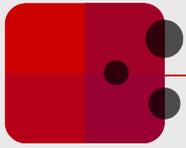


onto the chessboards, the floor, and onto the warriors, the duel is filmed in what is nearly a black and white pallet, with only the subtlest tints of color. Although this episode is defined by dramatic movement and sound, and is choreographed in the expressive, weightless style we have come to associate with Asian martial arts films, color has been almost entirely drained from the scene.

Perhaps the contrast between the peaks of color associated with the female knights and the subdued colour pallet in the scenes that feature male characters -- and that foreground self sacrifice in the name of an authoritarian collectivity -- can be read as a coded protest, a symbolic form of resistance. The conflict between “unity” and “freedom” that structures the film’s ostensible theme might be summarized not in the film’s narrative progress but rather in the languages of emotion that pervade the film’s color design -- in the opposition of the menacing black-clad armies and faceless masses of the king’s nation versus the spectacular chromatic worlds associated with the *nuxia pian*. The film’s surface design might then be read politically, with brilliant color serving as a paradoxical form of camouflage, a masquerade that conveys messages of freedom and desire through the stylized registers of cinematic form. (Figure 11)



Figure 11: *Hero*. Dir. Zhang Yimou. By Feng Li, Bin Wang and Zhang Yimou. Sil-Metropole Organization, 2002.



Conclusion

Color has begun to be addressed in film studies in ways that have illuminated the history of the medium in new ways. Far from being a rare and specialized technology, various color techniques were applied to film from the very earliest period of filmmaking, indeed, from the medium's inception. Recent studies have also traced the broad implications of color strategies in film, its role in shaping discourses of national identity, and its importance in framing narratives of modernity. Resistance to color, however, has also been a prominent characteristic of Western modernity, as competing claims of social authority and cultural taste have often coalesced around color as an emotional language, one that moves spectators along a continuum that includes sensual excitement and moral refinement.

In this essay, I have considered color in film from the perspective of genre studies, exploring the epic film as a case study. Vivid chromatic design has been a prominent feature of the epic from the first iterations of the genre form. Yet color has been nearly ignored in critical discussions. By analyzing the color schemes of two exemplary works of film color design, I have tried to show how the thematic and narrative registers of these two films is complicated and enriched by codes of color. Often considered simply as spectacle or as merely decorative, color asserts itself in these works as a primary strategy for rendering character, articulating plot, and ultimately, for linking the historical past with ongoing critical and ethical issues in the present. ■



Bibliography

BATCHELOR, David. *Chromophobia*. London: Reaktion Books, 2000.

BOSELY, Rachel K. "Rodrigo Prieto, ASC, AMC details his battle plan for *Alexander*, a vivid account of Alexander the Great's remarkable reign." *American Cinematographer*, November 2004. Available at: (<http://www.ascmag.com/magazine/nov04/alexander/page1.html>.) Accessed October 26, 2012.

BURGOYNE, Robert, "Bare Life and Sovereignty in *Gladiator*." In *The Epic Film in World Culture*, ed. Robert Burgoyne. New York and London: Routledge, 2011, 82-98.

CARTLEDGE, Paul and Fiona Rose Greenland, editors. *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History, and Cultural Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

CHOW, Rey. "The Force of Surfaces: Defiance in Zhang Yimou's Films." In Orr, John and Olga Taxidou, *Post War Cinema and Modernity: A Film Reader*. New York: New York University Press, 2000, 384-398.

DELEUZE, Gilles: *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Doyle, Christopher. "A Fantastic Fable." *American Cinematographer*, 84, no. 9, September 2003, 32-45.

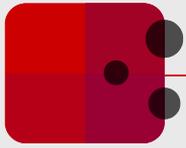
ELLEY, Derek. *The Epic Film: Myth and History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.

GALT, Rosalind. *Pretty: Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.

HUNT, Leon. "Heroic Chivalry, Heroic Sacrifice: 'Martial Arthouse' as Epic Cinema," in Robert Burgoyne, ed. *The Epic Film in World Culture*, New York and London: Routledge, 2011, 63-81.

KING, Rob "The Discourses of Art in Early Film, or, Why Not Ranciere?" in *A Companion to Early Cinema*, ed. Andre Gaudreault, Nicolas Dulac, and Santiago HIDALGO. Bedford and London: John Wiley and Sons, 2012.

KRISTEVA, Julia. "Giotto's Joy," in *Desire and Language*, trans J. Gora, A. Jardine and L.S. Roudiez Oxford, 1982.



LAU, Jenny Kwok Lau. "Hero: China's Response to Globalization." *Jump Cut* 49. Accessed on October 26, 2012. Available at: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc49.2007/Lau-Hero/2.html>

MAZZANTI, Nicola. "Colours, audiences, and (dis)continuity in the 'cinema of the second period.'" *Film History*, vol. 21, 2009, 67-93.

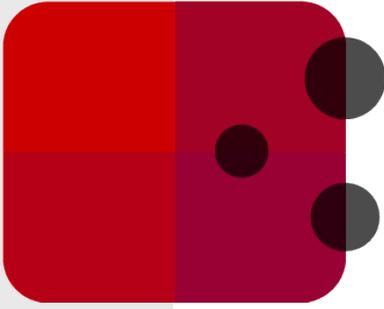
SOBCHACK, Vivian. "Surge and Splendor: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic," *Representations* 29 (winter, 1990): 24-49.

THOMPSON Kirsten Moana. "Falling In (to) Color: Chromophilia and Tom Ford's *A Single Man* (2009)." (unpublished manuscript, cited with author's permission).

YUMIBE, Josh. *Moving Color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Jersey: Rutgers University Press. 2012.

ZHANG, Jia-Xuang. "Hero." *Film Quarterly*, vol. 48, issue 4, 2005, 47-52.

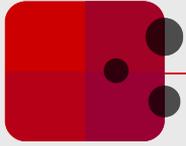
rebecca



*Mamãe eu quero: Carmen Miranda's
Maternal Abundance*

Sean Griffin¹

1. Sean Griffin é professor de Cinema-Televisão na Universidade Southern Methodist de Dallas, Texas. É autor de *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out* e co-autor (com Harry M. Benshoff) de *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies and Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Possui também artigos sobre os musicais da 20th Century-Fox publicados no *Cinema Journal* e na obra *The Irish in Us: Irishness, Performativity, and Popular Culture*.



Resumo

Na resenha do segundo filme estrelado por Carmen Miranda em Hollywood, *Uma noite no Rio* (*That Night in Rio*, 1941), a revista *Variety* assinalou de que maneira sua presença como coadjuvante claramente roubava a cena dos supostos protagonistas: “[Don] Ameche está correto em seu duplo papel, e Miss [Alice] Faye está muito atraente, mas é a tempestuosa Miranda que dispara na frente, desde a primeira sequência”. Esse tipo de comentário parece indicar certa surpresa com o fato de que Carmen, estando em terceiro lugar nos créditos, aparecesse de forma tão central já no início do filme. Efetivamente, todos os três primeiros filmes que Carmen fez para a 20th Century Fox em Hollywood abrem com um número musical seu, antes que qualquer fala fosse pronunciada. Este formato em comum apresenta Carmen para o público sem um nome de personagem, sem um foco narrativo ou (como discutirei adiante) forte marcação de espaço e tempo. De outro modo, essas aberturas enfatizam Carmen como força central e dominante - seu corpo com elaborados acessórios e movimentos, seu desempenho vocal único e, de muitas maneiras, seu *mundo*.

Palavras-chave

Carmen Miranda, narrativa de filmes musicais, políticas de representação.

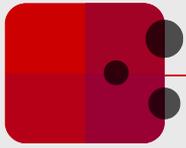


Abstract

In reviewing Carmen Miranda's second Hollywood picture *That Night in Rio* (1941), *Variety* pointed out how Miranda's ostensibly supporting character upstaged the supposed leads: "[Don] Ameche is very capable in a dual role, and Miss [Alice] Faye is eye-appealing but it's the tempestuous Miranda who really gets away to a flying start from the first sequence." Such a comment might seem to indicate a sense of surprise that third-billed Miranda would be placed so centrally at the very start of the film. Yet, all three of her first films for Hollywood studio 20th Century-Fox open with Miranda performing a musical number before a line of dialogue has been uttered. This common motif presents Miranda to the audience unfettered by a fictional character's name, any sense of narrative or (as will be discussed) even a strong sense of space and time. Rather, such openings stress Miranda as central dominating force—her body in all its elaborate adornment and motion, her unique vocal delivery, and in many ways, her *world*.

Keywords

Carmen Miranda, musical film narrative, politics of representation



In reviewing Carmen Miranda's second Hollywood picture *That Night in Rio* (1941), *Variety* pointed out how Miranda's ostensibly supporting character upstaged the supposed leads: "[Don] Ameche is very capable in a dual role, and Miss [Alice] Faye is eye-appealing but it's the tempestuous Miranda who really gets away to a flying start from the first sequence" (Mar. 7, 1941). Such a comment might seem to indicate a sense of surprise that third-billed Miranda would be placed so centrally at the very start of the film. Yet, all three of her first films for Hollywood studio 20th Century-Fox open with Miranda performing a musical number before a line of dialogue has been uttered. This common motif presents Miranda to the audience unfettered by a fictional character's name, any sense of narrative or (as will be discussed) even a strong sense of space and time. Rather, such openings stress Miranda as central dominating force—her body in all its elaborate adornment and motion, her unique vocal delivery, and in many ways, her *world*.

Many critics of these "Good Neighbor" musicals (the term referring to the U.S. foreign policy during World War II that attempted to forge stronger ties to the Latin American region) assert that the films present Latin America as an Orientalist fantasyland by and for the patronizing gaze of U.S. characters and audiences. Ella Shohat and Robert Stam present an example of the usual critique of these films:

Latin Americans (and Afro-Americans) were almost invariably marginalized by the narrative and cinematic codes, and were usually limited to roles as entertainers within the musical numbers. The musical's disjunctive structure made possible an ethnic division of labor, counterpointing a relatively 'realistic' mode of narrative for the White characters against implausibly ludic musical numbers for the Latinos (SHOHAT & STAM, 1994: 231).

Miranda's introductory performances in her first three Hollywood films seem to fit this critique, presenting her as an exotic Other for "white" U.S. consumption.



Yet, these opening numbers are not anchored by an establishing point-of-view shot from the non-Latin characters—and in fact, there are never *any* reverse shots of some audience shown watching Miranda. Instead, Miranda herself dominates the screen—the camera (and hence the viewer) unable to turn away from her. Emphasizing this sense of control, Miranda's contract with Fox included a provision that *forbade* editors to cut away from her while she was singing—effectively blocking shots of a controlling gaze by the white protagonists.²

Consequently, these opening numbers arguably move from presenting Miranda as an object or exotic commodity to expressing her (and/or her characters') own subjectivity, inviting U.S. viewers (and others) into her environment and her embrace by enveloping the audience member with an excess of sight and sound. The sense of envelopment exemplifies theories of the cinematic apparatus as a recreation of the psychic sense of maternal plenitude often associated with Jacques Lacan's psychoanalytical concept of the Imaginary realm. This Imaginary realm, in which the individual has no sense of separation (or even sense of self) and thus no sense of want, is replaced at a certain point in an individual's development by entrance into the Symbolic realm, a state of consciousness defined by an awareness of lack, of boundaries and of one's place within a structured existence. Lacan theorized that those within the Symbolic continually strive to return to the Imaginary's sense of unity and abundance—a desire that I argue Miranda's opening numbers in these films activate.

This is not to deny the problematic and stereotypical manner in which Hollywood often presented Miranda. For example, filmmakers at Fox consistently failed to distinguish between various national cultures by placing Brazilian Miranda in Argentina, Cuba or other non-Portuguese speaking Latin American settings. The

2. Dorothy Hechtlinger, "Rings on Her Fingers" Conference with Mr. Zanuck on 1st Draft Continuity (Sept. 26 – 30, 1940), 3, University of Southern California Fox Script Collection, reports that "Mr. Zanuck pointed out that you cannot cut away from Miranda once she starts to sing." (underlined in the original) "Rings on Her Fingers" would eventually be retitled *That Night in Rio*.



same aspects that suggest a return to the Imaginary also function as a reductive, simplistic image of Latin America as a vacation playland free from want or care, without its own sociopolitical or economic complexities (and without any resistance to U.S. imperialism). Yet, as I hope to show, the excess associated with Miranda in her performances is often deliberately artificial, creating an opportunity for audiences to simultaneously give in to their overwhelming abundance and to recognize the excess as a constructed fantasy—and in both ways with Miranda in charge as an active, vibrant figure.

What follows is an analysis of these opening moments in Miranda's first three Fox musicals—*Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio*, and *Week-end in Havana* (1941) (along with some discussion of the numbers from a later film, *The Gang's All Here* [1943]). After describing these numbers in some detail, I hope to show how, by both visual and auditory means, the presentation of Miranda creates an excessive fantasy realm that, while fully exploiting a sense of non-U.S. exoticism, also invites the spectator to submit to the maternal embrace of Miranda's star presence.

The Numbers

Down Argentine Way (1940), Miranda's first Hollywood feature, begins with her literally front and center. The opening shot (after the credits) is a medium shot of Miranda, performing "South American Way" all in one take. The bottom of the frame cuts her off just at the midriff, allowing her a bit of movement, although the camera stays stationery and thus she must limit her range of motion. Miranda directs her gaze in a wide variety of directions, including directly out at the camera, as if performing to every row and balcony of the audience. Except for the title phrase, Miranda sings completely in Portuguese—and without English subtitles for U.S. audiences. She is dressed in deep red and gold, both in her



gown and in her headdress, accented by a many-stranded white bead neckpiece. Directly behind her is placed a grey archway, and behind that a pink cyclorama. When Miranda completes the song, the shot dissolves to a montage of second-unit footage of Buenos Aires. Only after this montage are characters introduced and the narrative impetus begun.



Down Argentine Way (Irving Cummings, 1940)

The opening of *That Night in Rio* (1941) echoes the start of *Down Argentine Way*, but expands it from a two-minute song to a five-and-a-half minute production number. The credits are followed by a blatantly artificial backdrop of the Rio coastline (with the Corcovado mountain off in the distance) as fireworks launch into the night sky. This view dissolves to a medium shot of Miranda arched by sparklers in front of her. Unlike the first film, Miranda is surrounded by chorus members who are holding the sparklers. In addition to both male



and female dancers, Miranda's own Bando da Lua³ is seen behind her. Miranda comes forward through the sparklers and begins to sing "Chica Chica Boom Chic" in Portuguese—again without English subtitles. Although still a medium shot, the camera is a little further back than before, giving Miranda more room to move—and twice the film cuts to a full body shot of her on the front right side to show even more of her dancing. While Miranda performs in front of a cyclorama of Rio at night this time, emphasizing a deep blue, the lights of the city are depicted as giving off a rich pinkish-purple hue. Miranda herself is dressed mainly in silver, although the silver fountain headdress is crowned with green foliage and a variety of yellow, orange and red fruits or beads. If anything, Miranda sings even more directly to the camera than in "South American Way."



That Night in Rio (Irving Cummings, 1941)

As Miranda finishes a chorus of "Chica Chica Boom Chic," the camera pans to the right to reveal an open-top car driving into the scene. In it stands Don Ameche, in a gleaming white naval officer's uniform (sitting behind him are two

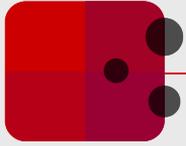
3. Bando da Lua is almost a pun; "bando" means "gang"; "banda" means "band". Bando da Lua sounds more like "a gang that serenades" -- under the moon, of course.



sailors). Ameche sings a greeting to the crowd. It is possible to read a direct address gaze during his speech as well, but his references to “you” are undeniably to Brazilians (both in the diegesis and in the movie theatre audience?). While Ameche seems to have taken over the number, he is only once framed by the camera on his own. Throughout the majority of his vocal solo, he is shown in a two-shot with Miranda (who stands slightly in front of him). As he breaks into a chorus of “Chica Chica Boom Chic,” Miranda regularly interrupts him to take over the song—and when she does the camera usually cuts to a one-shot of her.

As they finish this second chorus of the song, the film cuts to a close up of a banda drum being pounded, lit in a vibrant red. The camera tilts slightly to another instrument—a hollow drum being scraped from inside.⁴ The next shot is of a male and female couple swaying to the beat, similarly awash in red. Slowly the camera pulls back to show an entire chorus of similar couples. As the camera does so, the red lighting effect ebbs, increasingly emphasizing the turquoise blue in the women’s multi-colored skirts, as well as the matching blue of the men’s pants. Furthermore, as the camera pulls back, it reveals that all of this is a nightclub performance—with customers seated at tables on the fringes of the screen. As the chorus continues to dance, the beat of the music switches from a Latin rhythm to U.S. swing. Eventually Miranda re-enters the number, dancing in turn with a number of chorus boys, before Ameche steps in again and the number ends.

4. That is a *cuíca*. (N. E.)



That Night in Rio (Irving Cummings, 1941)

Week-end in Havana (1941) frames its opening number differently. The first shot after the credits is of the Brooklyn Bridge in winter! This shot is followed by three dissolves to various travel posters for Cuba. In each, Cuba as a vacation spot is associated with the feminine. The first is for a cruise liner called the Cuban Queen; the second has a graphic silhouette of a black woman; and the third has a drawing of a white female bathing beauty. This triptych then dissolves to a sidewalk shot of the window display of a travel agency. One assumes this is in New York City, since there is snow falling and the extras who hurry by are in heavy dark overcoats. The camera tracks into the display: a cardboard cut-out of Miranda and the Bando da Lua performing. The camera continues to pull in until it has placed one of the Banda's members in medium close-up. The shot dissolves from the inanimate cut-out to an impressive matching live-action shot of the fellow as he begins to perform. The camera pulls back to show the entire band, accompanied by a trumpet player, aiming their gaze and instruments not at the camera but off-screen to the left. The camera unsurprisingly pans left to

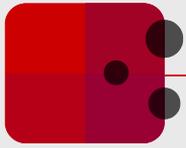


reveal Miranda. When Miranda is shown, she is in a full shot, but quickly the camera pulls in to the by-now expected medium shot as she sings the title song.

There are also similarities in the visual design. Like *Down Argentine Way*, Miranda is photographed in front of a pale grey archway (but with the blue background of *That Night in Rio* rather than the pink of the first film). The color scheme of Miranda's outfit is a blend of the first two films—a combination mainly of red and white. Her top is striped red and white, as is her headdress. The headdress is accentuated with green and yellow foliage, matching a yellow and white neckpiece, as well as some green trim on her top. The skirt has broader stripes of red, white and green with just a few yellow highlights (and two flesh-colored “panel cutouts” on her hips). Finally, as the number ends, the film dissolves to a Cuba travelogue montage, similar to the montage that followed Miranda's opening number in *Down Argentine Way*, which is finally followed by actual dialogue introducing characters and the crisis that initiates the plot of the film. There are variations from the first two numbers, though. For one, the camera remains mobile, giving Miranda more room to move around as she sings. After she finishes one chorus of the song, the camera cuts to another full shot, allowing her to twirl and move with greater energy, before cutting back to a medium shot as she concludes the number. Also, unlike the other two openings, Miranda now sings completely in English.

Miranda as Visual Abundance

Much has been said and written about the opulence of Carmen Miranda's image: the colorful costumes, the incredibly high-wedged shoes, the elaborate headdresses, the large necklaces and earrings. Usually, Fox matched Miranda's costuming with an explosion of color and ornateness in the scenic design. All three opening numbers just described emphasize the rich hues (pinks, reds, greens,



blues) possible with the relatively new process of “three-strip” Technicolor.⁵ Technicolor itself was still rarely used, and the films take full advantage of how the technology registered such deep, oversaturated, almost blushing, colors. In addition, the “Chica Chica Boom Chic” number literally explodes with fireworks to match Miranda’s own vibrance. While the camera movement in the three opening numbers is somewhat limited, it increases with each successive film, as if realizing the need for mobility to capture and enhance the spectacle. Possibly the most famous example of such audacious mise-en-scene occurs in “The Lady in the Tutti Frutti Hat” sequence in *The Gang’s All Here*. Conceived by director/choreographer Busby Berkeley, Miranda performs in the middle of a banana plantation run amok. As chorus girls caper with six-foot tall bananas and three-foot round strawberries creating various kaleidoscopic patterns, the camera lifts, tilts and pivots in any number of ways to increase the delirium. The number ends with Miranda’s banana-and-strawberry topper blending into a backdrop of more and more, larger and larger bananas, with the camera pulling farther and farther away until Miranda is practically a speck on the horizon, the hat threatening to spill out of the screen into the viewer’s lap.

As the “Tutti Frutti Hat” number indicates, both Miranda’s costuming and the art direction associate such visual excess with a sort of natural abundance. All manner of flora seem to proliferate, and Miranda’s headdresses often approximate cornucopias of agricultural delights. In the openings for *That Night in Rio* and *Week-end in Havana*, for example, a variety of foliage sprouts above her head. While Miranda’s outfits were based on the traditions of the Bahian population of Brazil (thus perhaps connecting them to the land), Fox’s renditions glamorized their design until they began reaching almost absurd proportions of fertility. As

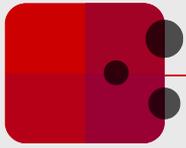
5. The term “three-strip” refers to the process developed by Technicolor. Three separate negatives were used, each sensitive to a specific color range (red, yellow and blue), that would then be developed and combined into one single strip of film. The process was used from the late 1930s through to the early 1960s, when cheaper (but less vivid and more likely to fade over time) “one-strip” color processes became prevalent.



such, Miranda often seems to personify a vision of “Mother Earth” displaying her bounty both on her person and extending to the world around her.

But just where this world is is often left vague and amorphous. For example, the space of the “Tutti Frutti Hat” number becomes increasingly surreal and untethered from reality or logic. Even from shot to shot, it becomes hard (if not impossible) for a viewer to create a mental map of where people and things are in relation to each other. In particular, Miranda’s introductory numbers are largely undefined and free-floating. Coming directly after the credits, no explanation of where or when these moments are happening is given to the viewer. This is particularly true in the “South American Way” opening to *Down Argentine Way*. For most U.S. audiences, this was the first time they had seen Miranda—and she is presented sans context. She comes out of nowhere, performs, and then is followed by some footage of Buenos Aires. When characters are finally introduced and dialogue begins, there is no reference to this mysterious female figure. There is not even an indication of what the location that Miranda inhabits is in relation to the ensuing narrative.⁶ What the viewer can see behind her are some archways against a wash of pink—yet the scenery is blatantly artificial (the pink suggests a backdrop rather than an actual sky). Other than a general sense of “Latin-ness,” there is no sense of what this place is. The refusal to contextualize the number also places it outside of time. Does this performance happen *before* the ensuing narrative? Is it going on *simultaneous* to the events? Or, is it simply *outside* of temporal considerations? Such mystery was (and may continue to be) accentuated for Anglo viewers by the fact that, except for the title phrase, Miranda sings solely in Portuguese, without subtitles for aide. All such viewers

6. Part of this lack of spatial connection to the rest of the film is because Miranda was quite literally in a separate space from the rest of the cast. Miranda had been hired to do the film, but was still under contract to perform at a nightclub in New York City during the film’s shooting schedule. Thus, Fox sent out a camera crew to New York to film her numbers, and Miranda never had any actual contact with anyone else in the picture. “Vital Statistics on ‘Down Argentine Way’” via Harry Brand, Director of Publicity (Aug. 22, 1940), 1, *Down Argentine Way* Production Files, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library.



can tell is that Miranda knows what she's talking about—and various facial expressions (raised eyebrows, winks of the eye, sly grins) seems to indicate what she knows is pretty intriguing (and, again tied to fertility, potentially sexual). As Shari Roberts argues, and “The knowingness she expresses in this clip indicates her own subjectivity, insinuating that she knows a secret to which the viewer will never have access” (ROBERTS, 1993: 18). It is she who controls this space, not the viewer.

This floating sense of space (and time) continues in the openings to the next two films. *Week-end in Havana* practically duplicates the amorphousness of *Down Argentine Way's* opening—even down to the archways in the background (and showing Miranda and the Bando da Lua as cardboard cut-outs before they “spring to life” furthers the sense of being outside of real time and space). The opening moments of *That Night in Rio* may be more locatable with the Rio coastline in view behind Miranda, yet (again) the artificiality of the view undercuts any sense of stability. If anything, Miranda and company seem to be somehow floating above Rio. It is not until the final moments of the number, as the camera pulls back to reveal the performance as a nightclub act, that the film anchors this space to a particular location and time.

All of these factors (the colorful excess, the associations with fertility, the amorphous permeability of space and time) would appear in the opening to *The Gang's All Here*. A luxurious, carefully crafted single take starts with a close-up of a male vocalist singing “Brazil” in Portuguese, pulling back to show him standing in the midst of an abstract void dominated by diagonal pattern of what seems to be bamboo. The camera then drifts left to reveal a port of call (again, recognizably artificial), with a ship (labeled as the Brazil) docked at a pier and passengers disembarking. The camera booms up to notice that the ship is also unloading large quantities of fruits and vegetables. As the cargo descends, so to does the camera, until it comes upon—just under the fruit as if it were a

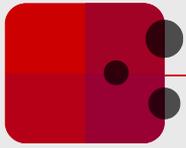


headdress—Miranda in close up. She then sings “You Discover You’re in New York” (still without an edit), a song that describes various items associated with Latin America showing up in New York City, again emphasizing the haziness of the boundaries. Finally, as with the opening to *That Night in Rio*, the camera pulls farther and farther back to reveal that this number is actually taking place in a New York City nightclub.

In combining the motifs of excessive fertility with the concerted efforts to show Miranda as even outside the structures of time and space, these numbers arguably create a metaphoric womb (and one could push the analysis farther by linking the prevalence of pinks or reds not just to connotations of “Latin passion” but to the womb). In this lush yet free-floating setting, the viewer is invited to surrender to the wonders and pleasures that the dominant Miranda seems to authorize.

Miranda's Sonorous Envelope

The womblike ambience of these opening numbers is created not solely by the visual markers. The soundtrack's contribution to the construction of this abundant, amorphous realm may be even more powerful. In musicals, the soundtrack often becomes just as important as the visual track, if not more. While the visual excess of Miranda's numbers may create a sense of spilling over the screen, all soundtracks reach beyond the screen. In her work on film sound, Mary Ann Doane has famously theorized the concept of the sonorous envelope, of how sound is not easily localized “over there” on the screen but inhabits the space of the audience. “The screen is the space where the image is deployed, while the theater as a whole is the space of the deployment of sound” (DOANE, 1986: 338). Sound waves radiate out from speakers and literally surround, touch and reverberate within the body of the filmgoer. This may be more obviously



true in more recent moviegoing, where film theatres are equipped with surround sound systems enabling various sounds to come from various directions in the auditorium. Doane noted this, asserting that “The spatial dimension which monophonic sound is capable of simulating is that of depth—the apparent source of the sound may be moved forward or backward, but the lateral dimension is lacking due to the fact that there is no sideways spread of reverberation or of ambient noise” (p. 338). Yet, even in the monoaural musicals that Miranda made for Fox, with speakers only in the front of the theatre, the sound would still bounce off the various parts of the building (depending on the individual acoustics) and surround the viewer to a certain extent.

Doane associates this sonorous envelope expressly with the plenitude of the womb, of a return to the Imaginary.

The voice also traces the forms of unity and separation *between* bodies. The mother’s soothing voice, in a particular cultural context, is a major component of the ‘sonorous envelope’ which surrounds the child and is the first model of auditory pleasure....The imaginary fusion of the child with the mother is supported by the recognition of common traits characterizing the different voices and, more particularly, of their potential for harmony. According to Rosolato, the voice in music makes appeal to the nostalgia for such an imaginary cohesion” (DOANE, 1986: 343).

As the above quote indicates, many scholars have noted how music more strongly emphasizes the ability of sound to reach across and erase boundaries. Adrienne McLean argues that singing has the ability “to foster...a sense of... community between listener and performer” (MCLEAN, 2004: 125). Physicist Stephen Handel, examining the psychophysics of music, also finds that “My sense is that I am part of my auditory world but I am looking into my visual world” (WILLIAMS, 1989: 547).



Just as the visual design of the opening numbers in these films present Miranda as the central figure through which such plenitude seemingly flows, the sound design privileges Miranda's voice as the maternal author of auditory excess to which the filmgoer must surrender. As already pointed out, throughout Miranda's career in Hollywood, her songs in Portuguese were never translated for U.S. viewers, leaving them in the dark as to her meaning or intent. In a way, this mirrors how infants respond to their mother's voice without actually comprehending what is being said. Yet, Miranda's performances are never forbidding or imposing; rather, they are consistently inviting and welcoming—drawing the audience towards her, much as a mother uses intonation to soothe a child not yet capable of understanding individual words. Indeed the lyrics of Miranda's songs often would near the level of “baby-talk,” with nonsense title “Chica Chica Boom Chic” serving as only one example.⁷

The rhythmic pulse of Miranda's music strengthens this sense of a maternal sonorous envelope, and pushes it to an even earlier stage between mother/child: the unborn child's connection to the mother's heartbeat. Within the womb, the sound of the mother's heart surrounds the fetus, at a period when boundaries between self and Other are incredibly hard to distinguish. Such sounds are not just heard, it must be noted, but felt within the body of the fetus as well. All music is based on rhythmic patterns, of course, but the Latin beats that accompany Miranda emphasize the percussive (the close-ups of the drums in “Chica Chica Boom Chic” and the focus on the Bando da Lua drummer at the start of “Week-end in Havana”). Miranda and others helped create a Latin music craze within the States during the early 1940s, popularized in part because of the sense of the rhythm of the mambo and conga⁸ dances “entering your body” and “stirring your blood.”

7. Others might include “I Yi Yi Yi Yi,” also from *That Night in Rio*, and the playful rendition of “Chattanooga Choo Choo,” which she sings in a mish-mash of both Portuguese and English in *Springtime in the Rockies* (1942) in order to play with the alliteration—and ending the song by sneezing!

8. And the -- Brazilian -- samba, Miranda's specialty.



The mother's voice also reverberates around the unborn child as well, an experience possibly reinvoked through the practice of close-miked sound for classical Hollywood musical numbers. For musicals, performers record their singing during pre-production in sound booths with perfect acoustics and the microphones placed in an optimal position to capture their voices. During shooting, the performer then lip-syncs to the already recorded track. Yet, the sound in the dialogue sequences are recorded "on set," providing a different auditory environment, with the microphones set slightly farther away from the performers (so as not to be seen on camera). Thus, within musicals, there is often a recognizable shift in tone and timber in voices as the soundtrack shifts from diegetic speech to pre-recorded singing, a shift that Alan Williams describes as "thoroughly noticed and felt" (WILLIAMS, 1981: 156). The process of pre-recording has the effect of somewhat disembodiment of voices during musical numbers. The sense of place (white noise, the voice's reverberation within the space) suddenly is eliminated, and the voice suddenly takes on a greater omni-presence. Similar to how Alan Williams and others have analyzed close-miked musical performance, Linda Williams, in her analysis of sound design in pornographic films, describes how non-diegetic "sounds of pleasure" during sex scenes lend a certain ambiguity as to the performer's position in space (a sense of "spacelessness") as well as a certain intensification of intimacy (WILLIAMS, 1989: 124). Thus, the excess of visual plenitude and free-floating space is accompanied by an equally intense sense of interconnectivity and spacelessness in what is heard. Together, these opening numbers arguably present Miranda as a benevolent, omnipresent, omniscient maternal source of bounty and gratification.

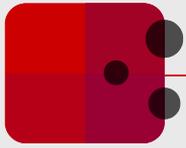


Signifying the Imaginary

Of course, it is vital to recognize that Miranda's numbers (and cinema in general) are *not* a return to the Imaginary, but a Symbolic representation of it created by dominant U.S. patriarchal capitalist ideology (thus ironically working to more fully suture the subject into the Symbolic realm rather than the Imaginary). As such, the maternal plenitude of Miranda is momentary and not without an attempted agenda. It takes very little effort to argue that Miranda is presented in these films in a manner that asserts patriarchal domination through the objectification of women, and that they similarly assert U.S. superiority by commodifying Latin America and its cultures. Shari Roberts points out that "By trading negative 'lazy greaseball' stereotypes for positive 'happy children' stereotypes, the Fox Latin American musicals clearly did not come close to escaping racist representation" (ROBERTS, 1993: 10). Further, she links issues of U.S. imperialism to putting Miranda on sexual display: "Miranda becomes the image of an overflowing cornucopia of South American products, ripe, ready, and eager for picking by North American consumers" (p. 14).

All of the numbers described are also plainly manufactured. Rather than placing Miranda on location in some Latin American locale, the films construct obviously artificial environments, such as the archway backdrops, or the painted overview of the Rio coastline. The opening to *Week-end in Havana* practically beats the viewer over the head with a sense of artifice by introducing Miranda and the Bando da Lua as cardboard cutouts. Most memorably, no audience member would believe that those are really 6-foot-high bananas in the "Tutti Frutti Hat" number. The representations of fertility, sensuality, and exotic Otherness are thus deliberate constructions.

Certain audiences at the time criticized these films and Miranda precisely for these reasons. When she returned to Brazil in 1940 for a concert tour, Brazilian newspapers reported crowds booing and whistling to indicate their displeasure



with her work in Hollywood. Reviews of her performances in Brazil claimed that her voice and style had changed—that she had become Americanized (WILLIAMS, 1989: 106-107). Clearly, a number of Brazilians recognized the political ramifications of presenting Miranda as a metaphor for maternal plenitude divorced from the complex materiality of the nation's cultural heritage.

Further emphasizing how the films work to reinscribe the Symbolic, the free-floating nature of the opening numbers and of Miranda herself is inevitably pulled back into the narrative diegesis. As noted before, the opening numbers to *That Night in Rio* and *The Gang's All Here* eventually reveal themselves to be elaborate night-club performances—with the latter even unveiling that the setting is New York City. Although more than a half hour goes by after Miranda sings “South American Way” in *Down Argentine Way*, Betty Grable's lead character eventually goes to a Buenos Aires nightclub where she (and the viewer) find out that Miranda is performing there behind the same backdrop of the opening sequence. Just as there is an attempt to finally locate these spaces, Miranda is often given a character name (Rosita or Conchita) to more fully tie her to the diegesis. Within these narratives, Miranda is *not* the all-powerful dominating presence—rather the plots work to minimize her as the third wheel in a romantic triangle or simply some comic relief from the more important star leads. In *Down Argentine Way*, she is relegated to merely a cameo performance. In this way, the films work to contain the excess that explodes at the start.

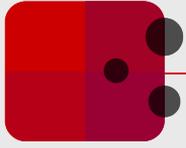
From a psychoanalytic standpoint, such strategies may work to contain the sense of threat raised by the image of Miranda in these opening moments—the female as reminder of castration. Lacan asserts that Freud's concept of castration anxiety (which is initiated with the recognition of sexual difference) is itself a harbinger of entrance into the Symbolic—possibly the strongest example of an awareness of lack. Thus, the efforts to explain Miranda, to minimize her, to literally put her in her place could be seen as the attempts to assert patriarchal power over Miranda's image and disavow the threat of castration.



Yet, the obviousness of the construction of Miranda's image and her environment complicate this assessment. In highlighting the artifice of these numbers, the filmmakers create a structure that allows audiences to recognize these constructs as constructs, rather than regarding them as somehow natural or true. The effort to disavow phallic lack reaches a level of high absurdity when it resorts to waving giant plastic bananas around. If they, and other aspects of these numbers—including Miranda herself, are meant to be phallic substitutes, their blatant artificiality would undercut their effectiveness.

Similarly, the sound design in these numbers often exposes their construction. Mary Ann Doane argues that filmic sound tries to efface its construction in a number of ways. Primarily, voices are grounded to a particular individual. Yet, "Just as the voice must be anchored by a given body, the body must be anchored in a given space. The phantasmatic visual space which the film constructs is supplemented by techniques designed to spatialize the voice, to localize it, give it depth, and thus lend to the characters the consistency of the real" (DOANE, 1986: 337). She further argues, though, that various stylistic decisions can impair this effacement. For example, "The dangers of post-synchronization and looping stem from the fact that the voice is disengaged from its 'proper' space" (p. 337). Also, "If a character looks at and speaks to the spectator, this constitutes an acknowledgment that the character is seen and heard in a radically different space and is therefore generally read as transgressive"(p. 340). Both of these methods are used—and often heavily emphasized—in all of these performances by Miranda, actively celebrating their artifice.

I would argue that the subject position created by these opening numbers (and the "Tutti Frutti Hat" sequence) *does* involve fetishization and disavowal, but in a different, non-phallic manner. Using theories of masochistic pleasure taken from Gilles Deleuze (rather than the sadistic pleasures of control espoused by Freud, Lacan and Metz), feminist film scholar Gaylen Studlar theorizes that

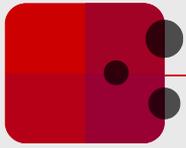


the sense of lack associated with the Symbolic is initially due to separation from the mother, *not* fear of castration, and that “pleasure does not involve mastery of the female but submission to her”(STUDLAR, 1992: 782). This re-consideration does not then claim that such submission is unproblematic to the subject. Rather, “the promise of blissful reincorporation into the mother’s body and re-fusion of the child’s narcissistic ego with the mother as ideal ego is also a threat”(p. 780). Thus, there is an ambivalence to fully giving over, a forever forestalling of reunion.

Miranda’s numbers in these films seem more strongly a celebration of the maternal rather than the phallic—and reactions from audiences then and now often attempts to disavow their willingness to surrender to the excess of Miranda. As Roberts notes about contemporary media discussion in the U.S. about Miranda:

The joy reviewers articulate about Miranda’s lack of English stems partly from the illusion of masculine and American superiority but also from an enthusiasm for a freedom within or without language, the freedom allowed by songs when the listener has ‘no clue to their meaning’—the freedom experienced through the recognition of the artifice, as opposed to the essence, of social definitions of ethnicity and femininity. (ROBERTS, 1993: 15)

Such simultaneous dual reactions mirror Doane’s theorizations that the human voice functions as “an interface of imaginary and symbolic, pulling at once toward the signifying organization of language and its reduction of the range of vocal sounds to those it binds and codifies, and toward original and imaginary attachments” (DOANE, 1986: 343). Similarly, the almost immediate and (to this date) ongoing camp appeal of Miranda’s persona within gay male culture also functions to simultaneously keep an ironic distance from and yet revel in her spectacular beneficent maternal excess. As Steven Cohan has argued



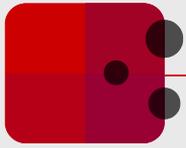
in analyzing musicals made at MGM around this same period, contemporary heterosexual audiences seemed to recognize the camp appeal of musicals—even if they may not have known the term “camp” itself (or its subcultural aspects).⁹ Awareness of the artifice (in the mise-en-scene, in the sound design, and in Miranda’s own performativity) has historically allowed multiple viewers the ability to recognize how the Imaginary is being constructed, and enjoying it nonetheless—of laughing at the excess of these opening numbers, yet laughing at one’s self for giving over to it.

And, even as the numbers create a position for viewers to acknowledge the artifice, Miranda *still* seems to remain the powerful central force. For it is she who is presented as authorizing the artifice—bestowing not only the artificial abundance but also the wink of the eye that shows she is complicit in the construction. After all, Miranda is the one who concocted her fashion style, not Hollywood; it is Miranda looking directly at the camera with a sly grin. Miranda’s persona in these opening numbers may be an elaborately produced version of maternal plenitude, yet Miranda is shown as not only in on the joke, but the one who seems to be telling it to increase our pleasure, and envelop us in her embrace all the more thoroughly.

Conclusion

When Betty Grable’s character in *Down Argentine Way* sits to watch the (finally) diegetically-included Carmen Miranda perform at a Buenos Aires nightclub, Miranda enters to sing one of her most popular hits, “Mamãe eu quero” As with all of Miranda’s numbers, the Portuguese lyrics are never subtitled in English, keeping most U.S. viewers from understanding what

9. Roberts, 15-16, discusses how gay male culture during the early 40s appropriated Miranda.



she is singing about. Yet, U.S. audiences seemed to at least catch the title—and “Mamãe eu quero” was the song most Miranda impersonators (male or female) seemed to use when performing.¹⁰ If nothing else, the word “mamãe” resonated—and, if the individual had some rudimentary knowledge of language, possibly realizing that “mamãe” was being told that “I want something”...or simply that “I want my mamãe!”

The song, and Miranda’s performance of it, encapsulate this argument. It is quite possible to read the number as infantilizing Miranda, of positioning her as subordinate to the powerful controlling gaze of U.S. patriarchal capitalism. Yet, it is also possible to see the song as Miranda’s acknowledgement of the subject’s own sense of lack (“I want...”) and sense of separation from and dependence upon the mother. And, every time Miranda shows up on screen to perform, the viewer can—for a fleeting moment that is itself complexly constructed and understood—bridge that gap and fall into her sublime maternal clasp. “Mamãe eu quero — oh, oh...” ■

10. For examples of just a couple of people impersonating Miranda by performing “Mamãe eu quero,” see Mickey Rooney in *Babes on Broadway* (1942), Lucille Ball in the “Be a Pal” episode of *I Love Lucy* (1951), and Jerry Lewis in *Scared Stiff* (1953).



Bibliography

COHAN, Steven. *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value, and the MGM Musical*. Durham: Duke University Press, 2005.

DOANE, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," in *Narrative, Apparatus, Ideology*, Philip Rosen, ed. New York: Columbia University Press, 1986.

GIL-MONTERO, Martha. *Brazilian Bombshell: The Biography of Carmen Miranda*. New York: Donald I. Fine, 1989.

HANDEL, Stephen. *Listening: An Introduction to the Perception of Auditory Events*. Cambridge: MIT Press, 1989.

HECHTLINGER, Dorothy. "Rings on Her Fingers" Conference with Mr. Zanuck on 1st Draft Continuity (Sept. 26 – 30, 1940), 3, University of Southern California Fox Script Collection.

LACAN, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

LOPEZ, Ana M. "Are All Latins from Manhattan?: Hollywood, Ethnicity and Cultural Colonialism," *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Lester D. Freidman, ed. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

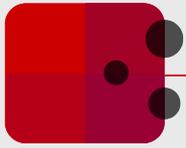
MCLEAN, Adrienne. *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.

METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

ROBERTS, Shari. "The Lady in the Tutti-Frutti Hat': Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity," *Cinema Journal* 32, no. 3 [Spring 1993], 18.

ROSALATO, Guy. "La Voix: entre corps et langage," *Revue française de psychanalyse* (January 1974), 38:83, 82.

SHOHAT, Ella & Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.



STUDLAR, Gaylen. "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema," *Film Theory and Criticism*, 4th ed., eds. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy. Oxford: Oxford University Press, 1992.

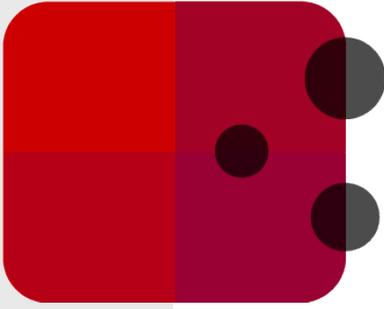
"That Night in Rio" (Variety, Mar. 7, 1941), *That Night in Rio* Production Files, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library.

Vital Statistics on 'Down Argentine Way'" via Harry Brand, Director of Publicity (Aug. 22, 1940), 1, *Down Argentine Way* Production Files, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library.

WILLIAMS, Alan. "The Musical Film and Recorded Popular Music," in Rick Altman, ed., *Genre: The Musical*. London: British Film Institute, 1981.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*. Berkeley: University of California Press, 1989.

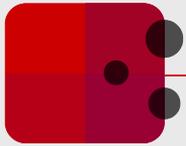
rebecca



○ épico bíblico hollywoodiano -
○ espetáculo como estética da salvação

Luiz Vadico¹

1. Doutor em Multimeios/IA - UNICAMP. Prof. Titular do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, SP. Participa dos Grupos de Pesquisa: Religião e Sagrado no Cinema e no Audiovisual; e Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea. Email: vadico@hotmail.com

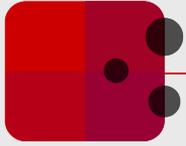


Resumo

Neste artigo tratamos do gênero épico bíblico hollywoodiano. Não obstante ser um dos gêneros que contam com alguns dos filmes mais importantes da história de Hollywood, como *Os dez mandamentos* (DeMille), *A maior história de todos os tempos* (Stevens) e *Ben-Hur* (Wyller), a sua conceituação e pesquisa ainda permanecem num terreno inicial. Aqui se apresenta o gênero, suas características e história, ao mesmo tempo em que se faz uma discussão crítica da metodologia utilizada por autores como Jon Solomon e Babington & Evans na análise e constituição do *corpus* de filmes que o compõe. Discute-se a leitura que se fez da Bíblia como fonte dos filmes e como ponto de partida da análise por aqueles autores, bem como se discute a divisão do gênero nos tipos Velho Testamento, filmes de Cristo e épicos romanos/cristãos, realizada por Babington & Evans. Busca-se prioritariamente compreender a origem dos temas e assuntos que inspiraram essas produções, procurando dessa forma avançar nas discussões relativas ao gênero.

Palavras-chave

Gêneros cinematográficos, épicos, cinema, religião, teologia



Abstract

This paper discusses the Hollywood Biblical epic genre. Despite being one of the genres that have some of the most important films in Hollywood history as *The Ten Commandments* (DeMille) *The greatest Story Ever Told* (Stevens), and *Ben-Hur* (Wyller), its conceptualization and research are still at an early stage. Here we present the genre, its characteristics and history, while it makes a critical analysis of the methodology used by authors like Jon Solomon and Babington & Evans in the analysis and creation of the corpus of films that constitute it. It discusses the reading of the Bible by these authors, taking it as the source of the movies and how your starting point for conducting your analysis. It discusses the division of gender subtypes: Old Testament, Christ Movies and Epic Roman / Christian elaborated by Babington & Evans. We seek to understand the origin of the themes and issues that inspired these productions, hoping thereby advance the discussions about gender.

Keywords

Film genres, epics, cinema, religion, theology



Introdução

Neste artigo, através do épico bíblico hollywoodiano, fazemos um recorte dentro de uma discussão mais ampla, a da existência ou não do gênero religioso. Em outra oportunidade estabelecemos o conceito de campo do filme religioso, que abarca toda a produção de assunto religioso, negando a existência de um gênero único e observando a existência de vários gêneros dentro do mesmo; estabelecemos também que o campo do filme religioso se forma, se define e se redefine continuamente a partir das relações de embate entre o campo do fílmico (produtoras, cineastas, indústria etc.) e o campo do religioso (igrejas, instituições religiosas, seus representantes e fiéis).²

Aqui nos deteremos na discussão de um desses gêneros, o épico bíblico hollywoodiano, pois este carece de uma definição clara e, muitas vezes, é visto como um paradigma dos filmes de assunto religioso. É, portanto, necessário tentar estabelecer uma distinção entre esse gênero em particular e o campo do filme religioso ao qual ele pertence. Ao mesmo tempo, nossos estudos nos levam a verificar as suas linhas de força, quer seja na produção, quer seja nos temas que originaram os filmes. E, por último, mas não menos relevante, pensaremos sobre o aspecto estético que os tornam tão atraentes para a crítica e para o público: a sua natureza épica.

O interesse deste trabalho relativamente às discussões contemporâneas sobre gênero cinematográfico reside no fato de que o campo do filme religioso esquiva-se a qualquer definição mais precisa diante das formas nas quais ele se manifestou. Ele é bastante exemplar relativamente às questões pensadas por Rick Altman, em seu livro *Los géneros cinematográficos* (2000); o filme de assunto religioso, ao mesmo tempo em que é um produto reconhecível por

2. Sobre a conceituação de campo do filme religioso, *vide* Vadico (2010).



seus produtores e espectadores, não possui contornos evidentes quanto a sua formatação, gênese, evolução e estética. Aqui se dá continuidade ao esforço de elencar características comuns que o tornam reconhecível e desejável para os seus espectadores.

Marcado por grandes filmes, como *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956), *Ben-Hur* (Wyler, 1959), *Quo vadis?* (LeRoy, 1951), *O manto sagrado* (Koster, 1953), *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949), *Davi e Betsabá* (King, 1951), *O grande pescador* (Borzage, 1959), *A maior história de todos os tempos* (Stevens, 1965), o gênero épico bíblico hollywoodiano chama atenção para si e ao mesmo tempo para o meio que o produziu. Marcado pela escala de grandeza e grandiloquência que apenas o *studio system* poderia sustentar, ele significou ao mesmo tempo o período de maior grandeza de Hollywood e o ponto de virada na sua produção cinematográfica. Seu período de maior fertilidade localiza-se entre os anos de 1950 e 1967, uma época na qual os estúdios estadunidenses estiveram mergulhados numa situação econômica e política bastante delicada. Por um lado, abatidos pela lei antitruste, em 1948, que terminou com a verticalização da produção, obrigando-os a se reorganizarem em sua forma produtiva, e, por outro, pelo macarthismo, cuja perseguição política a vários diretores, técnicos e roteiristas impeliu os grandes estúdios a optar por temas e assuntos que não os comprometessem politicamente.

Esse contexto também foi marcado pela crescente diversificação e segmentação do público, como também pela concorrência com a TV. No entanto, os diversos filmes reunidos sob o epíteto épico bíblico hollywoodiano também representam um momento climático na exploração da narrativa e estética hollywoodianas, deixando entrever até a atualidade o esplendor de uma indústria, a indústria do espetáculo, que uniu exuberância, extravagância, grandiloquência, estética e alta qualidade técnica, em filmes que atingiram a fé de milhões de espectadores.



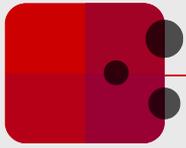
A Bíblia e o épico. A abordagem dos dois principais pesquisadores

Os pesquisadores da área de cinema Babington & Evans e Jon Solomon reconhecem a existência do gênero, mas o fazem a partir de perspectivas diferentes. Solomon, em seu livro *The Ancient World in the Cinema* (2001), ao trabalhar com os filmes vinculados ao período histórico da Antiguidade, acaba por tocar nos épicos bíblicos. Relativamente a esta produção ele faz uma relação simples: o cinema sempre se apropriou de assuntos literários para produzir seus filmes, e a Bíblia é um livro extremamente popular que oferece uma gama de histórias bastante interessantes. Logo, ele trata a questão apenas do ponto de vista da adaptação literária. Solomon, no que está concorde com os demais pesquisadores (como William Telford, Melanie Right, Pamela Grace, Barnes Tatum, entre outros), acredita que o conhecimento do público relativamente aos assuntos e temas tratados possibilitou maior interesse e atratividade para os mesmos, principalmente por se tratarem de assuntos relacionados à fé. Isso causou dificuldades também, como ele mesmo notou:

Talvez mais do que a história ou mitologia greco-romanas, a Bíblia oferece ao diretor a oportunidade de trabalhar com assuntos que a audiência já conhece previamente. (...) Por outro lado, o diretor vai estar diante do fato de que cada um dos seus espectadores tem, na sua vivência, uma grande preconceção visual das estórias bíblicas e dos seus personagens, e que muitos deles possuem interpretações religiosas da Bíblia que não toleram nenhuma forma de digressão. (SOLOMON, 2001: 133)

O que Solomon observou muito bem é o fato de que a indústria cinematográfica necessita estabelecer certo diálogo com o público dos filmes de assunto religioso para que o produto seja aceito e atinja os seus objetivos.

Dentre as diversas dificuldades que um cineasta irá enfrentar, Jon Solomon verificou que filmar o Antigo Testamento e o Novo Testamento exigem duas



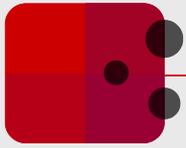
aproximações distintas, pois o Velho Testamento possui uma grande diversidade de heróis e patriarcas que se espalham das terras da Síria até Dan e Sabá, do Egito até a Mesopotâmia; as histórias às vezes vão das mais deliciosas e infantis às mais absorventes, primitivas e cruéis. Oferecem milagres e passagens espetaculares, que frequentemente demandam a destruição do planeta inteiro; e emitem uma mensagem religiosa que gira em torno da deidade celestial invisível, geralmente conhecida como Jeová. Já o Novo Testamento está centrado sobre uma única figura, Jesus; compreende quatro sofisticadas e estilizadas narrativas; apresenta uma quantidade menor de milagres que chacoalham o planeta, envolvendo somente a pequena terra da Palestina; e introduz uma mensagem em torno do terreno, e antropomórfico, Cristo.

Essas dificuldades são reais, mas Solomon falha ao afirmar que:

Filmar o Velho Testamento exige que o diretor selecione quais dos inumeráveis personagens e histórias ele vai incluir; selecionar qual estilo de narrativa bíblica ele vai empregar para sua história; preparar-se para executar alguns efeitos espetaculares, e selecionar uma forma forte e convincente de representar o invisível, mas onipotente, Jehovah. (SOLOMON, 2001: 134)

Concordamos com as duas últimas assertivas, relativas aos efeitos especiais e à representação do transcendente. No entanto, num levantamento recente de filmes realizados ao longo do século XX, o que notamos não foi uma árdua seleção de material bíblico para ser filmado, muito pelo contrário, esse material estava limitado claramente a alguns temas e assuntos, como será visto mais adiante. Esse pesquisador, apesar de não se situar entre os teólogos que se voltaram para o cinema, como Telford e Tatum, se alinha com os mesmos ao partir da Bíblia como seu ponto de referência.

Solomon sugere que os épicos bíblicos podem ser separados em diversos tipos de filmes, conforme sua abordagem: Gênesis, Patriarcas, Juízes, Profetas,

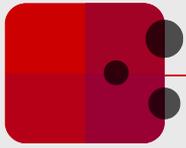


Reis e outros episódios. Essa categorização nasce dos diversos livros da Bíblia de mesmo nome. Ainda que essa categorização seja possível, tanto a partir dos assuntos possíveis na Bíblia quanto a partir dos filmes efetivamente produzidos ao longo do século XX, essa escolha de Jon Solomon irá sempre nos remeter à Bíblia como fonte do material fílmico e também como referência para a categorização dos assuntos.

A visão de Solomon é superficial, uma vez que o fato de um filme ser produzido com um assunto que esteja na Bíblia não quer dizer necessariamente que ele foi baseado diretamente nela nem que tenha sido produzido tão somente por sua causa. Às vezes a explicação sobre a existência de um determinado filme ou conjunto de filmes é muito mais complexa. Chama atenção o caso, por exemplo, dos filmes em torno de Salomé, conhecida personagem neotestamentária, cujo contexto de produção está muito mais relacionado à peça de teatro homônima do escritor inglês Oscar Wilde e à voga da pintura do século XIX (DEMPSEY, 2003: 43)³ do que aos Evangelhos propriamente ditos. Podemos dizer que o assunto desses filmes específicos se originou nos Evangelhos. No entanto, eles não foram sua causa. É nesse equívoco que Solomon cai. Ele colocou a Bíblia como o seu posto avançado de observação dessa massa de produções. Mas essa escolha também tem suas vantagens, pois ele conseguiu colocar na sua lista de análise um grande número de obras produzidas no início da história do cinema, coisa que outros pesquisadores não fizeram por uma série de razões, alegando “imaturidade da narrativa cinematográfica”, especificidade do filme sonoro etc.

Um grande número de biografias de figuras do Velho Testamento foi filmado na Twentieth Century. Henri Andréani produziu um certo número

3. Dempsey, em *Estilos, escolas e movimentos* (2003), chama atenção para o papel de destaque recebido pela obra *A aparição* (1876), do artista francês Gustave Moreau, pelos pintores posteriormente chamados de simbolistas. A aura de coisa sobrenatural, a riqueza dos detalhes decorativos e a atmosfera de decadência, influenciaram toda uma geração de artistas.

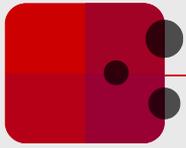


de filmes silenciosos franceses – *Caïn et Abel* (1911) e *Esther, La Mort de Saül, Rebecca* e *La Reine de Saba* (todos em 1913). Duas versões da história de José apareceram em 1914 – Eugene Moore fez o primeiro filme, *Joseph in the Land of Egypt*, e Louis N. Parker filmou *Joseph and His Coat of Many Colors* (1914) –, seguidas pelo alemão Carl Froelich com seu *Joseph und seine Brüder* (*Joseph and His Brethren*, 1922). De todos os patriarcas, José, com os maus-tratos que sofreu nas mãos dos seus irmãos, seu aprisionamento, sua habilidade de ter visões e seu triunfo final no Egito, é o mais dramático e cinemático. Um novo lote de filmes de José apareceu na era sonora: Maurice Elvey fez *Strange Desire* (1930), baseado na peça de Edgard Middleton *Potiphar's Wife; Joseph and his Brethren* (1930), de Adolph Gartner, em cujos créditos bíblicos está incluído *The Sacrifice of Isaac* (1932); e o irlandês George Roland com sua versão de *Joseph in the Land of Egypt* (1932). (SOLOMON, 2001: 142)

Ele não está preocupado com o conceito de épico e isso fez com que pudesse abarcar um número importante de obras. O número de filmes produzidos, e seus assuntos repetidos, é um fator que pode nos remeter ao interesse social e coletivo relativo a este tipo de produção.

Já Babington & Evans, em seu livro *Biblical Epics. Sacred narrative in the Hollywood Cinema*, ao se defrontarem com a produção religiosa tinham em mente isolar um determinado número de filmes que pudessem constituir um gênero propriamente dito. Eles estabeleceram suas linhas de corte nas noções de épico, de bíblico e de hollywoodiano. Esclareceram, no entanto, que apesar de o termo “épicos bíblicos hollywoodianos” ser comumente utilizado e poder ser dividido em três tipos de filmes – Velho Testamento, filmes de Cristo e épicos romanos/cristãos (sobre o início do cristianismo) –, essa terminologia é imprecisa:

Esta terminologia por nós herdada não é absolutamente precisa uma vez que o material do terceiro subtipo não é geralmente estritamente bíblico. Uma boa alternativa é difícil de encontrar. “Filmes religiosos de Hollywood” falha quando se aponta para o período histórico e para o termo “épico”

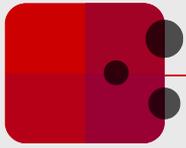


seja qual for o sentido que se lhe der, e aceitando-o deveríamos incluir trabalhos como *A canção de Bernadette* (1943). As tentativas de sermos mais precisos esbarraram numa terminologia bastante carregada como “épicos hollywoodianos das origens judeo-cristãs” ou “épico bíblico hollywoodiano (e o imediato pós-bíblico)”. (BABINGTON & EVANS, 1992: 04)

Eles ainda comentam o fato de que tinham de colocar filmes como *A última tentação de Cristo* (1988) dentro destas definições, por isso acabaram por abrir mão de uma perfeita classificação, mesmo considerando as suas benesses. Acabaram preferindo centrar numa boa definição do termo épico:

Igualmente, nós localizamos para os nossos propósitos uma definição aplicável de “épico” um dos componentes de “épicos bíblicos”. Épicos cinemáticos têm como seu assunto os acontecimentos históricos, os mitos distantes e mais recentemente os pontos de viragem da cultura. Estes devem ser tratados “epicamente”, isto é, realizado com recursos de estilo cinematográfico aproximando-se dos efeitos do épico na literatura, grandes eventos exigem grandeza em escala no seu tratamento; tanto em grandeza quanto em massa, mas também conotando grandiosidade e esmagador significado cultural. A interpretação de Hollywood sobre o que é épico em estilo cinematográfico ainda não está esgotada em suas possibilidades. Ela é um estilo específico, diferente daquele de Eisenstein e Pudovkin, mas guardando com este algumas relações. Isso significa também que (como mostra Scorsese, após Pasolini) não há um modo único de se fazer um filme bíblico no cinema estadunidense, embora se tenha acreditado nisso na maior parte da história de Hollywood. (BABINGTON & EVANS, 1992: 04)

A escolha do conceito de épico para caracterizar essa produção acabou por eliminar uma série de filmes de baixo orçamento. Mas é um conceito bastante atraente, uma vez que traz em si a carga do termo *espetáculo*. Michael Wood, em seu livro *America in the Movies*, pensa que esses filmes, mais do que falarem de assuntos religiosos, falam de Hollywood. Explicitam a sua capacidade cinemática de recriação histórica e visual de um determinado evento importante para o



público. Isso faria com que a atenção do espectador se voltasse para o meio e não para o assunto (BABINGTON & EVANS, 1992: 10). É importante notar que o caráter épico, a grandiloquência das imagens, a busca pelo espetacular sempre estiveram na origem de boa parte da produção de filmes com assuntos religiosos.

Um dos grandes responsáveis por isso foi Cecil B. DeMille, pioneiro quer neste tipo de filme, quer na própria formação de Hollywood. Um bom exemplo sobre a sua busca pelo espetacular e pelo épico ocorreu quando este pediu para Paul Tribb, seu cenógrafo, pesquisar e levantar como eram as casas na Palestina do século I, para a realização do filme *O rei dos reis*, de 1927. Quando Tribb voltou com o trabalho realizado, com casinhas rústicas e sem graça, DeMille recusou os desenhos. De nada adiantou Tribb argumentar que aquela era a verdadeira Palestina do século I, foi demitido. DeMille colocou como imagem inicial do seu filme *Maria Madalena*, localizada num enorme palácio, cheio de convivas num banquete; ela acariciava um leopardo, enquanto alguns cisnes nadavam numa fonte ao fundo, depois ela saiu de cena numa carruagem puxada por quatro zebras (VADICO, 2005: VOL. 1, 213).

O sucesso do filme demonstrou que ele estava com a razão. A verdade da tela, segundo DeMille, é o espetáculo. É a partir desta matriz que o filme religioso ganha projeção como espetáculo da fé.

Ligeiro histórico do desenvolvimento do gênero

Um breve percurso pela história do gênero pode ser realizado, guiado pelas ideias de épico e bíblico, o que levará a admitir filmes que nem sempre se traduziram de forma épica, mas que têm interesse histórico para a constituição do tema. O primeiro pico de produção se situa entre os anos 20 e 30, e o segundo, nas décadas de 50 e 60. É significativo o fato de que Cecil B. DeMille está por trás das obras mais importantes dos dois períodos. Ele realizou *Os dez mandamentos*



em 1923, depois o iria refilmar em 1956, estabelecendo-o como um verdadeiro clássico do cinema. Realizou *O rei dos reis* em 1927, obra tão duradoura que não necessitou refilmagem, apenas ganhou uma versão sonorizada nos anos 30, e continuou sendo vista por décadas; e seria *Sansão e Dalila*, de 1949, que reiniciaria o interesse do público por esses filmes.

Assim como outros gêneros, o épico bíblico tem uma complexa pré-história, tanto pré-cinematográfica quanto cinematográfica propriamente dita. Ao não tratarem de nada mais antigo do que *Judith of Bethulia* (1914), de D. W. Griffith, Babington & Evans escolheram ignorar a importância que os assuntos religiosos tiveram no primeiro cinema. Porém, esclareceram que a sua ênfase se encontrava sobre a narrativa *madura* do cinema Hollywoodiano, mais do que sobre o seu progresso, narrativas estas que eles creem descender dos filmes épicos de Griffith, cuja influência estabeleceu plenamente os três tipos do gênero, através dos filmes daquele que é considerado o seu sucessor, DeMille, em *Os dez mandamentos* (primeira versão, 1923), *O rei dos reis* (1927) e *O sinal da cruz* (1932) – respectivamente, Velho Testamento, filmes de Cristo e épico romano/cristão.

Embora *Intolerância* (1916) fosse de concepção extremamente radical para as massas, esses outros foram atrações de grande lucro: a revista *Findlers American* os coloca entre as produções mais rentáveis do período 1914-1931, lista *Ben-Hur*, de Fred Niblo, de 1925, em quarto (US\$ 4,5 milhões), *Os dez mandamentos* em décimo primeiro (US\$ 2,5 milhões) e *O rei dos reis* em vigésimo sétimo lugar (US\$ 1,5 milhão) entre todos os filmes feitos naqueles anos. Há evidência também de que, em sua versão de exibição não comercial, *O rei dos reis* foi um dos filmes mais vistos de todos os tempos⁴ (BABINGTON & EVANS, 1992: 05).

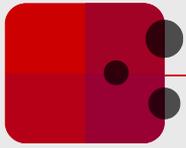
4. Pamela Grace também lista este aspecto como sendo importante para a análise da produção midiática religiosa, pois não é possível saber com certeza a real repercussão destes filmes, uma vez que eles são exibidos para além do circuito comercial, em paróquias, escolas, catequeses, etc. (GRACE, 2009: 02).



Babington & Evans vinculam o surgimento do épico no cinema estadunidense com o épico no palco do teatro, citam *Ben-Hur*, baseado no livro homônimo de Lew Wallace, levado a cena até mesmo com corrida de bigas e batalhas navais no palco (1899, Nova York; 1901, Londres), uma importante produção de Klaw e Erlanger, os mesmos produtores que estavam por trás de um dos primeiros filmes de Cristo, *A Paixão de Horitz*, de 1897. As versões italianas deste épico surgiram logo no primeiro cinema italiano. Influenciado por este meio, Griffith fez as grandes reconstruções de Babilônia para *Intolerância*, estabelecendo o precedente de vastas reconstruções e grandes investimentos. Além do lucro, eles agregaram a Hollywood a imagem de cinema espetacular. *Ben-Hur* (1925), mais do que lucro, deu prestígio à MGM; *Intolerância*, de Griffith, contribuiu em grande medida para o mito de grandeza hollywoodiana, graças aos enormes cenários construídos para Babilônia que imprimiram no imaginário a sua marca característica de extravagância, tornando-se ao mesmo tempo sinônimo de épico hollywoodiano.

Apesar de filmes importantes tais como *A arca de Noé* (*Noah's ark*, Curtiz, 1929) e *Os últimos dias de Pompeia* (*The last days of Pompeii*, Schoedsack, 1935) continuarem a ser feitos, a produção do gênero sofreu um lapso entre os anos de 1930 e 1940. Como a *Findler's* nota, as considerações de ordem financeira no período da Depressão militaram contra as produções épicas. Sobre o declínio da produção, Babington & Evans comentam:

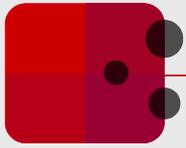
Relativamente aos épicos bíblicos, nossa especulação é que a crise da Depressão e da Segunda Guerra Mundial requeriam mais inspiração doméstica, um Padre O'Malley em *Os sinos de Santa Maria* (1945), ou uma Bernadette Soubirous em *A canção de Bernadette*, embora *O sinal da cruz* tenha sido reeditado com um prólogo contemporâneo, o que testemunha que há uma busca continua da plateia por tais filmes. (BABINGTON & EVANS, 1992: 05)



A segunda era de ouro do épico bíblico vem com o grande sucesso de retorno de DeMille ao gênero com *Sansão e Dalila* (1949): é o filme de maior bilheteria de 1950, com US\$ 9 milhões de arrecadação. Foi rapidamente seguido por *Davi e Betsabá*, o filme de maior sucesso de 1951, e *Quo vadis?* (Mervin LeRoy) que arrecadou US\$ 11 milhões, a segunda maior bilheteria em 1952. O sucesso deles criou o contexto para a escolha de *O manto sagrado* (Henry Koster) para ser o primeiro filme em Cinemascope em 1953, cujo surpreendente sucesso acumulou, ao longo do ano de 1953, US\$ 17 milhões. Seu sucessor, *Demetrius e os gladiadores* (Daves), realizado no ano seguinte, foi seguido por *Os dez mandamentos* (1956), de DeMille, cuja imensa arrecadação de US\$ 34 milhões fez parecer nanica a extravagante mostra da tecnologia Tod-AO do ano, *A volta ao mundo em 80 dias* (Michael Anderson, 1956). O sucesso de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) foi ainda maior, tornou-se a maior bilheteria da década 1951-60, com *Os dez mandamentos* em segundo e *O manto sagrado* em quarto lugar. Três filmes num topo de quatro é bastante significativo, isso demonstra a popularidade do gênero nos anos 1950.

O ano de 1959 foi marcado pela alta produção com a realização também de *Salomão e a rainha de Sabá* (King Vidor) e *O grande pescador* (Borzage). Mesmo no seu ponto alto, pode-se falar apenas de produção relativamente sustentada (e em grande parte limitada para o primeiro e terceiro tipos). Para Babington & Evans, faz parte do significado do cinema épico que toda produção seja única, cara e recoberta de muita publicidade. Portanto, o gênero existiria apenas no modo superlativo – ao contrário, dizem, do *western*.

O declínio aparentemente não foi imediato, mas a reviravolta é dramatizada pelas listas de 1963, quando quatro dos cinco filmes do topo eram épicos (*Cleópatra* [Mankiewicz, 1963], *O mais longo dos dias* [Ken Annakin, Andrew Marton, Gerd Oswald, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, 1962], *Laurence da Arábia* (Lean, 1962), *A conquista do oeste* [Ford, 1962]), mas todos eram estritamente seculares.

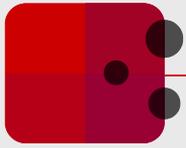


O gênero ainda produziu certo número de filmes importantes (p. ex. *A Bíblia, no início...*, 1966, de Huston). Nesses espasmos de decadência produtiva pode-se incluir o duplo *revival* dos filmes de Cristo, *Rei dos reis*, de Nicholas Ray (1961), e *A maior história de todos os tempos*, de Stevens (1965). No caso de *A Bíblia* os impressionantes números de audiência foram engolidos pelo custo monumental, mas *A maior história...* ocupa um indesejável lugar na lista de “maiores desastres de bilheteria de todos os tempos”, com custos de US\$ 20 milhões e arrecadação de apenas US\$ 6,9 milhões. Conclui-se que *A maior história...* (conjugada com a enorme despesa dos filmes épicos do mundo antigo: *Cleópatra*, 1963, *A queda do império romano* [Anthony Mann], 1964) selou o destino do gênero até os anos 1980, quando o interessante, mas não muito bem-sucedido comercialmente, *Rei Davi* (Beresford, 1985) foi feito, assim como um filme de Cristo, o controverso *A última tentação de Cristo* (1988), de Scorsese.

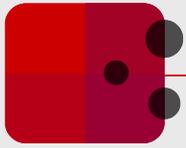
Para o *revival* desses filmes nos anos 50, vários são os quesitos alinhavados, como a existência da *caça às bruxas* do momento anticomunista, o paralelismo dessa produção com a criação do Estado de Israel e a concorrência com a televisão. Diante destas explicações de sempre, sem anulá-las, eles comentam:

Essas explicações, no entanto, têm de ser tomadas em conjunto com o desejo de grande parte dos espectadores de verem representações de textos religiosos, que é um forte atrativo do gênero dentro do qual essas outras considerações se fizeram. (BABINGTON & EVANS, 1992: 07)

Porém, o interesse do público parece não ter sido suficiente para garantir uma forte continuidade do gênero, por isso Babington & Evans preocuparam-se em pensar sobre as razões desse declínio. As causas são numerosas e entrelaçadas, como podemos verificar abaixo:



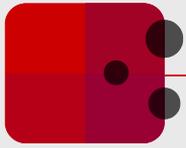
- i. O que pode parecer a resposta óbvia – o aumento progressivo do secularismo produziu menor interesse das audiências pelo gênero – não é de todo satisfatório, por quanto é aplicável para a Grã-Bretanha e a maioria do “Leste”, mas é menos convincente para os EUA, onde a crença religiosa não tem um declínio marcante.
- ii. O gênero sobreviveu na televisão em minisséries (*Moisés* [Moses, De Bosio, 1975], *Jesus de Nazaré* [Zeffirelli, 1977], *A.D.* [Labela, 1985] etc.), o que sugere que sua audiência não desapareceu, mas parou de ir ao cinema. Em 1979 a proporção do grupo etário de 12 a 17 para o total da audiência cinematográfica tinha aumentado para mais de 40%, coisa vital que afeta as decisões sobre o tipo de filme feito, pelo menos no que diz respeito às grandes bilheterias. Uma equação direta entre idade adulta e interesses religiosos não é absolutamente possível. Os pesquisadores do mercado estavam certos em afirmar que temas religiosos não eram prioridade para os jovens, ao menos não nas formas tradicionais – existe um forte elemento religioso não convencional no cinema contemporâneo de Hollywood, desde as epifanias de Spielberg, *Contatos imediatos do terceiro grau* (1977) e *E.T. – O extraterrestre* (1982), até a irônica parábola salvadora da série *Superman* (Donner, 1978), passando pelos conceitos sobrenaturais de filmes como *Ghost – Do outro lado da vida* (Zucker, 1990), todos, de alguma forma, legíveis como tendo uma performance de função análoga à dos épicos bíblicos.
- iii. A escalada dos custos dos filmes se voltou contra o risco de reviver um gênero cujas últimas incursões foram notavelmente malsucedidas. O filme bíblico, até onde se pode fazer um retrospecto, parece uma simbiose um pouco singela, era infalivelmente identificado com uma visão do épico que envolvia altos custos de produção e de tela. A ideia de produção de baixo orçamento, sugerida pelo sucesso de *O Evangelho segundo São Mateus*



(1964), poderia ser uma boa saída, mas pareceu improvável até *A última tentação de Cristo* (1988), de Scorsese, que era um filme de autor, mais discutido do que realmente visto. Logo, em se tratando de filmes de autor, não cabem na definição de gênero.

- iv. Pode ser plausível argumentar que, antes da violência e sexualidade explícita do anos 70 e 80, o épico bíblico do cinema hollywoodiano deu vazão não só a sadismo e masoquismo, reprimidos em outros filmes, como também a sexualidade através de orgias, justificadas pelo período no qual os filmes se passavam, bem como a seminudez dos corpos masculinos e femininos. Com a diminuição da censura, essa função se tornou supérflua.
- v. A liberalização da censura, mais do que libertar o gênero para o seu crescimento, afetou de forma negativa o seu futuro. Poderia ter se pensado que seria um benefício para um gênero no qual a pressão para conformidade e brandura ecumênicas sempre foram predominantes. Um filme que pensou poder usufruir dessas vantagens foi *A última tentação de Cristo* (1988), que enfrentou grande hostilidade por causa disso, demonstrando o quanto essa liberdade pode ser decepcionante.

Babington & Evans observam no item (i) a questão do secularismo. É muito comum verificar historiadores da religião, como Mircea Eliade, Joseph Campbell, Roger Caillois, escreverem a partir da sua própria imersão numa sociedade secularizada e cujas relações com o sagrado se perderam ou são questionadas. Ao fazerem-no, eles estão sempre localizados a partir de contextos ideológicos claramente europeus. Não cabe aqui nenhuma negação relativamente à secularização fortemente ocorrida, no entanto, a perspectiva de Babington & Evans parece bastante adequada para o contexto dos Estados Unidos e também para o do Brasil. Os dois países são eivados por uma grande religiosidade.

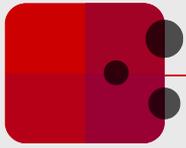


Elementos característicos do épico bíblico hollywoodiano

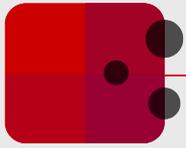
Estranhamente nenhum dos pesquisadores consultados se preocupou em estabelecer um conjunto de seus elementos. Reconhecer os seus vários elementos relativos a produção, estética e narrativa é fundamental para compreender o gênero e a que tipo de expectativas e funções sociais ele atende. Após a análise de diversos filmes,⁵ abaixo propomos alguns dos seus aspectos relevantes.

1. O assunto é bíblico ou relacionado à Bíblia. O material bíblico é de difícil tratamento de forma direta, tendo em vista as suas diversas peculiaridades religiosas e culturais, por essa razão, romances e novelas são preferidos como material de adaptação. Também ocorre a influência de pesquisas históricas e arqueológicas que ajudam a compor e, às vezes, alterar sensivelmente a leitura do conteúdo do livro sagrado. São bons exemplos disso os filmes *Golgotha* (Duvivier, 1935), *Rei dos reis* (Ray, 1961) e *Jesus de Nazaré* (Zeffirelli, 1977).
2. Foi realizado em Hollywood, ou seus produtores estão intrinsecamente relacionados com os estúdios estadunidenses (coprodução, p. ex.); um exemplo é *Rei dos reis* (Nicholas Ray, 1961), produzido por Samuel Bronston e rodado inteiramente em locações na Espanha.
3. Participação de consultores religiosos, ou a eles relacionados, durante a produção; essa prática, iniciada por Griffith com o filme *Intolerância*, se tornou uma constante, sendo mantida por Cecil B. DeMille, George Stevens, entre outros.
4. Traços de teologia discerníveis, e também produção de teologia.

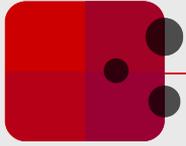
5. A lista de filmes analisados é extensa, nela se encontram todos os épicos bíblicos hollywoodianos citados ao longo do texto, sem exceção, filmes realizados para a TV, como *Jesus de Nazaré* (Zeffirelli, 1977), e séries televisivas dos anos 50 e 70, como *O Cristo vivo* (Friedrich, 1953) e *Grandes heróis da Bíblia* (Conway, 1978).



5. A exploração do tema ocorre a partir do conceito de épico, seja na escala da imagem, seja na produção, em todos os seus detalhes. Tudo deve ser grandiloquente: a qualidade visual, a música, os atores (os mais conhecidos). Exemplos: *A maior história de todos os tempos* (Stevens, 1965), *Ben-Hur* (Niblo, 1925/Wyler, 1959), *A Bíblia* (Houston, 1966).
6. A aproximação com o assunto, a apresentação das personagens, deve ser “reverente”, um termo comumente encontrado nos textos dos críticos e pesquisadores. Que significa, em bom português: respeitoso. O que leva a um extremo cuidado nos gestos corporais, nas palavras e nas ações propriamente ditas das personagens apresentadas. Até mesmo a entonação das palavras soa reverente.
7. Menor agilidade nos cortes. Os planos costumam ser mais longos. Estabelece-se uma temporalidade que tem algo da qualidade do sagrado; em algumas produções, como *A maior história de todos os tempos*, de Stevens, há maior agilidade nos cortes quando se trata de personagens antagonistas, e o inverso quanto aos protagonistas, estabelecendo uma relação de diferença temporal entre o sagrado e o profano. O mesmo se verifica em *Rei dos reis* (Ray, 1961).
8. Cenários, figurinos e locações referenciados na Antiguidade, ou melhor, referenciados no imaginário relativo à Antiguidade, como foi o caso, citado no início deste artigo, de Cecil B. DeMille para *O reis dos reis* (1927), podendo se incluir *O sinal da cruz* (DeMille, 1936) e *O manto sagrado* (Koster, 1953).
9. Cenas de banquetes ou sugestão de orgias; esses componentes estão presentes em todas as produções. Exemplos: *Ben-Hur* (Wyler, 1959), *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949), *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956), *Salomé* (Dieterle, 1953).



10. Presença de cenas de bailado ou alguma dança mais provocativa; essa é uma tradição desses filmes: o bailado, esteja ou não sugerido nos textos bíblicos, é ali colocado. Geralmente é mostrado como algo negativo, símbolo de decadência. Vários exemplos são possíveis, mas poucos se igualam aos festejos ao bezerro de ouro em *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956) e à dança de Salomé em *Rei dos reis* (Ray, 1961).
11. Sensualidade e erotismo sugeridos (tentativas de sedução), peças de roupas bastante sumárias em algumas personagens. Exemplos: *O sinal da cruz* (DeMille, 1936), *Sansão e Dalila* (DeMille, 1949).
12. Violência, com pitadas de sadismo e masoquismo; abundam cenas de batalha, às vezes com lutas de gladiadores e, claro, alguns cristãos torturados. Exemplos: *O sinal da cruz* (DeMille, 1936), *O grande pescador* (Borzage, 1959), *Quo vadis* (LeRoy, 1951), *O manto sagrado* (Koster, 1953), *Demetrius e os gladiadores* (Daves, 1954).
13. Representação de hierofanias – manifestação do sagrado –, exigindo a elaboração de efeitos especiais; essa característica é bastante relevante, pois no gênero se vai da simples cura de um doente até a destruição do planeta. Exemplos: *A Bíblia* (Houston, 1966), *Sodoma e Gomorra* (Aldrich, 1962), *Os dez mandamentos* (DeMille, 1956).
14. Contradição entre fiel reconstituição histórica e apresentação do espetacular, geralmente com a história sendo sacrificada. Exemplos: *O rei dos reis* (DeMille, 1926), *Rei dos reis* (Ray, 1961).
15. Subtramas com par romântico, sempre em segundo plano em relação ao herói religioso, e alguma comicidade, bastante típicas dos filmes de Cecil B. DeMille.
16. Reatualização social; esses filmes sempre estiveram buscando reatualizar o discurso sobre o sagrado para os seus espectadores, e é



uma característica desse esforço o fato de eles sempre estarem dando uma resposta fílmica premente para os problemas sociais que esses espectadores estão vivendo. Ocorre também a busca de se atualizarem junto às modernas pesquisas arqueológicas e bíblicas, e, mesmo que em pequena escala, essas ligeiras modificações podem ser percebidas. A reatualização também passa pelos novos progressos tecnológicos e estéticos realizados no âmbito cinematográfico.

17. Moral adequada. O bem sempre vence o mal. E, se não vence exatamente, o filme termina com a esperança de que isso ocorrerá efetivamente.

Esses itens podem dar uma boa ideia da complexidade do estudo do gênero, principalmente se pensarmos em erotismo sublimado, violência, sadismo e masoquismo, além da clara projeção ideológica estadunidense relativa ao imaginário da Antiguidade. O gênero preserva traços característicos bastante reconhecíveis.

A escolha temática dos filmes e as falhas nos pressupostos de análise dos pesquisadores

Após a percepção dos elementos estético-narrativos, verificaremos as escolhas temáticas que afetam qualitativamente essas produções. Para tanto, deveremos inicialmente abrir mão do conceito de épico, em favor dos assuntos tratados (pois estes continuam os mesmos não obstante a forma); e deveremos questionar a Bíblia como origem necessária dos mesmos; pois os assuntos e temas aparecem na massa de produções sobrepunhando as ideias de adaptação e de épico. Em outras palavras, eles são o produto midiático preexistente às categorizações. Ao analisar os assuntos e temas buscamos as linhas de força dessas produções, que afetam de maneira geral o campo do filme religioso e, de maneira estrita, o épico bíblico hollywoodiano.



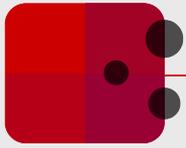
A análise quantitativa partiu de um levantamento feito em três obras diferentes: *The Ancient World on the Cinema*, de Jon Solomon, trata de toda a produção cinematográfica ocidental cujo tema seja a Antiguidade; ao fazê-lo, ele naturalmente necessitou abordar os filmes religiosos, classificando-os em Velho Testamento, Novo Testamento e contos de Cristo (este último se trata dos romanos/cristãos). Babington & Evans, ao tratarem dos épicos bíblicos, também terminaram por fazer uma relação de filmes, porém, a lista mais completa e indiscriminada é a de Roy Kinnard e Tim Davis, em seu livro *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*, ao desejarem colocar todos os filmes que possuíam qualquer citação a Jesus Cristo, eles indexaram uma boa quantidade de filmes religiosos de cunho mais geral. O nosso levantamento é uma amostra do que estes conhecidos pesquisadores da área encontraram – são 184 filmes no total. A amostragem percorre o período entre os anos de 1896 e 1990. A partir do levantamento, aglutinamos os filmes por assuntos tratados. E iremos da produção midiática para a Bíblia, e não o contrário.

Produção entre 1896 e 1990:

Quantidade de filmes distribuídos por tipos principais: Velho Testamento, 48; Novo Testamento, 72; romanos/cristãos, 12; outros, 53. Total: 184 filmes.

Número de filmes distribuídos pelos tipos propostos por Babington & Evans:

Velho Testamento: 48 filmes. Gênesis: 11 filmes – sendo 04 de Moisés; Patriarcas: 16 – sendo que 11 de José no Egito; Juízes: 08 – sendo 05 de Sansão; Reis: 04 – sendo dois sobre Sabá; Samuel: 09 – todos sobre David. Filmes sobre figuras femininas: 01 de Ruth; 01 de Esther; 02 de Sabá; 01



de Jezabel. Novo Testamento: 71 filmes. Subtipo filmes de Cristo: 54 – dos quais 11 eram *Passion Plays*. Desdobramentos de filmes de Cristo: 17 – sendo 08 de Salomé, 04 de Madalena, 02 de Barrabás etc. Romanos/cristãos: 12 filmes. Sendo: 03 *Quo Vadis?*; 03 *Ben-Hur*; 03 *The Last days of Pompeii*. Outros: 52 filmes. Pseudodocumentários: 09; sem classificação: 08; o Judeu Errante”: 06; temas morais: 29.

De imediato se pode perceber que os filmes relativos ao tipo Novo Testamento contaram com um expressivo número de títulos, e, dentro deste item, os filmes de Cristo são em maior número. De um universo de 184 filmes, um terço dessa produção foi dedicada diretamente a Jesus Cristo ou a assuntos a ele relacionados (romanos/cristãos). Os filmes do tipo romanos/cristãos sempre são lembrados imediatamente até mesmo pelos leigos, e chegamos até a pensar que há um grande número deles, mas não: diretamente relacionados ao cristianismo e religião, apareceram apenas 12; talvez, tanto quanto o caso de *Os dez mandamentos*, a força de uma produção ou duas nos dê a impressão de serem muitos, como foi o caso de *Ben-Hur*.

Alguns números nos chamaram atenção. Primeiramente, um tipo de filme de Cristo, as *Passion Plays* – filmes de peças da Paixão – surgem como um subgênero, um formato que se mantém até a atualidade. Nos filmes que tratam de desdobramentos da estória de Jesus, duas mulheres são de grande destaque: Salomé (comentado anteriormente) e Maria Madalena, contando com uma expressiva quantidade de filmes.

No grupo relativo aos filmes do Velho Testamento tivemos um grande número de filmes sobre José, filho de Jacó, que foi vendido por seus irmãos como escravo para o Egito, é um assunto recorrente. Assim como o são Sansão e Dalila. Ora, tivemos vários juízes e patriarcas na Bíblia, estranhamente o mundo cinematográfico tem os seus eleitos, ou será que a teologia tem algo a ver com essas escolhas? Talvez um pouco de uma coisa e de outra.

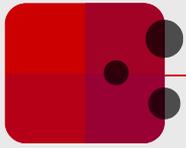


No quadro relativo a outros assuntos tivemos uma maciça produção de filmes cujos temas, além de religiosos, eram ligados à questão da moralidade e indiretamente a temas teológicos, como compaixão, justiça, fé, caridade etc. todos revestidos de uma roupagem moderna.

Foram contados ao menos nove documentários. Eles parecem representar uma pequena parcela nessa imensa produção, no entanto, *Passion Plays* também são uma espécie de documentário, o que já amplia bastante o seu número; e, devido ao fato também de que nenhum dos autores dos três livros citados estava interessado em documentários, eles incluíram apenas os que lhes caíram em mãos.

Os temas e assuntos prediletos dessa produção são: Jesus Cristo, Moisés, Salomé, Sansão e Dalila, Davi, Ben-Hur, José no Egito, o Judeu Errante, (pseudo) documentários, além da extensa produção de conteúdo moralizante. Ao perceber estes assuntos como os mais repetidos, chama a atenção um fato marcante: todos estes temas estão entre os filmes produzidos na primeira década do século XX. Antes mesmo de o cinema ter se firmado em sua vertente narrativa, as linhas de força da produção religiosa já estavam sendo postas, como podemos observar abaixo.

Entre os anos de 1900 e 1910, tem-se os seguintes filmes: *The Passion Play* (Luigi Topi, 1900); *Soldier of the Cross* (Joseph Perry e Herbert Booth, Austrália, 1900); *Sanson and Delilah* (Pathé, 1903); *The Wandering Jew* (Star, de Méliès, 1904); *The Life and Passion of Jesus Christ* (Pathé, 1905); *The Life of Christ* (Alice Guy, Gaumont, 1906); *Ben-Hur* (Kalem, 1907); *Moses* (Pathé, 1907); *Jerusalem in the Times of Christ* (Kalem, 1908); *Salome* (Vitagraph, 1908); *David and Goliath* (Kalem, 1908); *The Star of Bethlehem* (Edison, 1908); *The Kiss of Judas* (Film d'Art, Fra, 1909); *Saul and David* (Vitagraph, 1909); *The Judgment of Solomon* (Vitagraph, 1909); *The Life of Moses* (Vitagraph, 1909-1910).



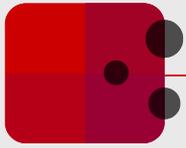
É importante notar que estes filmes não se tratam de matrizes que serão seguidas, eles são um indício do interesse dos produtores (confessionais e não confessionais) e do seu público. Esses assuntos e formatos se tornarão recorrentes ao longo da produção do século XX, e é essa recidência que recai sobre o gênero épico bíblico hollywoodiano.

Os filmes de Cristo como matriz do gênero épico bíblico hollywoodiano

Os filmes de Cristo foram categorizados como sendo um dos três tipos do gênero épico bíblico hollywoodiano, no entanto, há razões para que eles possam ser considerados a matriz temática que definiu todo o restante da produção.

Os filmes de Cristo podem ser contados entre as primeiras experiências de filmes narrativos produzidos no cinema, como provam a *Paixão de Lear* (1896), a *Paixão dos Lumières* (1897), a *Paixão de Horitz* (1897) e a *Paixão de Oberammergau* (1898). Esse gênero possui uma história própria ao longo de mais de um século da jornada cinematográfica. Guarda especificidades de produção, problemas próprios a serem solucionados, relações complexas com os representantes das várias religiões, bem como com os espectadores que possuem, ou não, uma crença religiosa. Também conta com uma bibliografia específica composta por trabalhos importantes, como os de Barnes Tatum, Roy Kinnard & Davis, Lloyd Baugh, Isaac Stern, William Telford, entre outros.

É notável, por exemplo, que ao se pensar na figura de Moisés, e se poder relacioná-lo diretamente com os hebreus (ou judeus), os filmes de Cecil B. DeMille se chamam *Os dez mandamentos*. E parece que é disso que eles realmente tratam: a Antiga Aliança, uma das lições encontradas nos catecismos católicos. Logo, tendo em vista vários exemplos semelhantes, percebe-se que as escolhas dos diversos temas a serem filmados passaram pelo filtro da



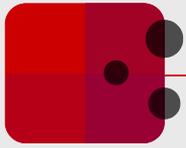
relevância que esse material possui para o cristianismo. Em outras palavras, o Velho Testamento sempre é utilizado para reforçar a ideia de que Jesus é o Messias, ou o Cristo. E ao evocar este título, entramos no estrito terreno da cristologia, área que estuda os títulos – ou imagens – cristológicas e que é a raiz mesma da teologia cristã (CULLMAN, 2001: 17).

Com o foco em Jesus, o Cristo, visando demonstrar como tudo no Antigo Testamento provava o fato de que ele era o Messias, assuntos e personagens bíblicos são estabelecidos tendo em vista seu paralelismo e a hierarquização em relação a ele, ou o anúncio do seu advento (HILL, 2009: 32). Vários são os exemplos disso:

A estória de Adão e Eva, no Gênesis bíblico, é a estória da “queda do homem”, do surgimento do pecado original, Jesus é visto como a figura que irá redimir o homem da queda, resgatá-lo do pecado, e, portanto redimir a humanidade. Por isso ele é também chamado de “o novo Adão”. (ARMSTRONG, 1994: 32)

Moisés, cuja estória parece ligar-se à história do povo judeu, é uma personagem que fornece vários paralelos para a elaboração evangélica da vida de Cristo. Exemplos abundam: o faraó manda matar os recém-nascidos dos hebreus, Herodes manda matar os recém-nascidos de Belém; Moisés vai para o deserto quando descobre que é hebreu, Jesus vai para o deserto quando percebe que é o Messias; Moisés faz milagres, Jesus também; Moisés controla as águas, Jesus anda sobre elas. Enfim, é bem conhecido dos pesquisadores⁶ o chamado paralelismo bíblico, é uma forma não de mistificar ou falsificar a história, mas de

6. Sobre formação narrativa dos Evangelhos, vide: James H. Charlesworth, *Jesus dentro do judaísmo: novas revelações a partir de estimulantes descobertas arqueológicas*; Haim Cohn, *O julgamento e a morte de Jesus*; John Dominic Crossan, *Quem matou Jesus?*; Ambrogio Donini, *História do cristianismo*; Jules Isaac, *Jesus e Israel*, entre outros.



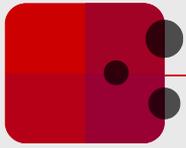
comparar personagens e reforçar a importância de uma em relação à outra; é, sobretudo, um estilo literário. Além disso, Moisés é o homem que organiza a aliança do povo escolhido com Deus, e a leitura teológica sobre Jesus o coloca como o realizador da Nova Aliança, um é o responsável pelo Velho Testamento; o outro, pelo Novo.

Davi, que foi rei do antigo Israel, também entra em cena, não só pela sua importância dentro do Velho Testamento, onde encontramos os Salmos, dos quais é autor do maior número, como também pelo fato de ser tido como o rei mais amado por Deus. Mas a sua relação com Jesus é de outro nível. Era voz corrente no tempo de Jesus que o Messias deveria vir da casa de Davi, ou seja, ser descendente da dinastia davídica (DONINI, 1975: 47). Para ser reconhecido realmente como o Messias esperado, Jesus tem de ser descendente de Davi. É por essa razão que surgem as genealogias dos Evangelhos de Lucas e Mateus, e foi pelo mesmo motivo que o nascimento de Jesus necessitou ocorrer em Belém, na Judeia (DONINI, 1975: 69). “Filho de Davi” é como Jesus é aclamado por alguns populares nos Evangelhos.

Outras personagens que contam com alguns filmes ou têm participação neles são Jeremias⁷ e Daniel, ambos profetas. O primeiro, citado como um dos que profere as principais profecias a respeito do Messias; o segundo possui papel semelhante. Logo, no que tange ao caráter messiânico, essas profecias necessitam ser cumpridas como fatos na vida de Jesus. Logo, esses profetas também são passíveis de ser assunto cinematográfico.

Já José, que é vendido como escravo por seus próprios irmãos e é levado para o Egito, tem sua estória associada à de Moisés, uma vez que é essa venda que

7. A personagem de Jeremias aparece em *O Cristo vivo* (Friedrick, 1953), também surge no longo prólogo de *O rei dos reis* (Ray, 1961) e contemporaneamente em um filme chamado *Jeremias* (Harry Winer, 1998).

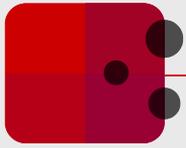


faz com que parte do povo hebreu se desloque para o Egito e lá passe a viver e se desenvolver, sendo posteriormente escravizado. Chamam atenção também os aspectos extremamente dramáticos e cinemáticos da sua estória: vendido como escravo pelos próprios irmãos, José consegue se transformar no chefe em comando no Egito, depois surge a oportunidade da vingança contra seus irmãos e, enfim, o perdão. É uma estória bastante atraente para o cinema.

Tem-se, então, uma linha de força bastante clara que define a escolha dos assuntos a serem filmados. E todos eles nasceram no âmbito da teologia, que acabou por dar sentido cristão a todo material contido na Bíblia. Estes assuntos e estes personagens eram, e são, temas constantes dos catecismos e da catequese dos diversos cultos cristãos. Esse conjunto de dados e personagens é conhecido pelo nome de História da Salvação. São fatos, acontecimentos, e ações que desembocam e se realizam na pessoa de Jesus, conforme a teologia cristã. É importante aqui notar que um dos primeiros filmes de Cristo, *A Paixão de Horitz*, produção estadunidense de 1897 (MUSSEY, 1998: 209), também fornece o mesmo esquema estrutural de hierarquização dos assuntos bíblicos, como se pode observar através das diversas cenas das quais era composta; as cenas de um a dez são relacionadas ao registro imagético da cidade, já as cenas posteriores tratam dos títulos abaixo referidos:

11. Adão e Eva; 12. Caim e Abel; 13. O Dilúvio; 14. Noé rende graças a Deus; 15. O sacrifício de Isaac; 16. José vendido por seus irmãos; 17. José no Egito; 18. Moisés atravessa o mar Vermelho; 19. O maná no deserto; 20. Ester; 21. Elias; 22. Aparição do anjo para Maria; 23. A visita dos reis magos; 24. A fuga para o Egito; 25. A Sagrada Família; 26. O batismo de Cristo; 27. A bênção das criancinhas; 28. A ressurreição de Lázaro.⁸

8. Essa relação das cenas que compunham a *Paixão de Horitz* em sua estréia foi retirada de Mussey, Charles, *Les passions et Les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900)* in: *Une Invention du Diable? – Cinema des Premiers Temps set Religion*. Sainte-Foy/Lausanne: 1992. 1ª. ed. Org. Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning. p. 163. Mantive em francês e no alemão o que assim aparecia no original.



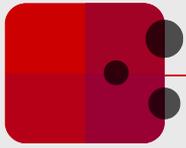
Como se pode notar, vários dos assuntos que se tornaram importantes para os filmes religiosos já estão listados nas cenas vistas na *Paixão de Horitz*. E, com o passar dos anos, ganharam atenção especial, se tornando muitas vezes filmes independentes. A escolha dos assuntos e a sua hierarquização em relação à estória de Jesus Cristo já podem ser ali notadas. Eles já existiam anteriormente ao surgimento do cinema e já eram tidos como assuntos importantes.

Conclusão

Ao iniciarmos a discussão relativa ao gênero épico bíblico hollywoodiano, verificamos que a sua nomenclatura é tradicional e não abarca adequadamente o conjunto de filmes de assunto religioso produzido. Por essa razão, Babington & Evans se decidiram por verificá-la a partir do conceito de épico, e Jon Solomon generalizou-a partindo da adaptação bíblica. No entanto, verificamos que essas produções não podem ser de todo compreendidas sem se as relacionar diretamente com o lugar a que pertencem: o campo do filme religioso. Se se pode pensar na existência de um gênero chamado épico bíblico hollywoodiano, é apenas porque ele chama atenção para si como a ponta visível de um *iceberg*, que está imerso no fundo do mar das produções midiáticas e é constituído pela massa de filmes de assunto religioso.

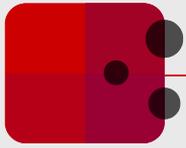
Não se pode desprezar a categoria de épico, pois ela representa aquilo que há de mais atraente nesse tipo de cinema massivo. Foram essas produções que arrastaram multidões às salas de exibição, e a sua forma estético-narrativa influenciou as diversas produções posteriores do cinema e da TV. E neste caso é importante citar aqui as novas séries televisivas realizadas pela TV Record, como *A história de Esther* (2010) e *Rei Davi* (2012).

Ao final deste percurso, tudo leva a alterar a relação tripartida proposta por Babington & Evans. Pois uma das partes parece determinar as outras. Dos



filmes de Cristo dependem os épicos do Velho Testamento e os épicos romanos/cristãos. Essa ênfase num dos três tipos, levando a uma hierarquização, se deve ao fato, como afirmado anteriormente, de que a Bíblia – enquanto livro – não é o pressuposto de nossa análise, mas sim o conjunto de filmes produzidos e a cultura religiosa da sociedade que os produziu. A teologia também não foi o ponto do qual partimos, mas ao qual chegamos. Ela está posta, depois de longos séculos educando e interferindo na cultura do homem comum, como pano de fundo da tradição que hierarquizou essas escolhas. Ignorar o seu papel limita a qualidade dos resultados alcançados.

Por fim, se por um lado aqui se discorda do lugar escolhido por esses pesquisadores para as suas observações, isto não significa abandonar as ideias de épico e assunto bíblico, mas, sobretudo, a partir das produções, verificar de fato o que significam esses lugares. A Bíblia é, com certeza, a fonte de inspiração para esses filmes. E a escala de grandeza aplicada nas suas produções possui um aspecto extremamente relevante para a forma como o público vê o sagrado, o incomensuravelmente grande, “aquilo que é maior do que a vida”. No entanto, no que toca o gênero épico bíblico hollywoodiano, se observou o quão frágeis foram essas escolhas. Parece seguro afirmar que o gênero terminou por obedecer em sua constituição os ditames da cultura religiosa, que interferem na leitura que se faz da Bíblia e de seus diversos assuntos e personagens. ■



Referências bibliográficas

- ALTMAN, Rick. *Los Géneros Cinematográficos*. Madrid: Ediciones Paidós, 2000.
- ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus. Quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BABINGTON, B.; EVANS, P. W. *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1993.
- CHARLESWORTH, James H. *Jesus dentro do judaísmo: Novas revelações a partir de estimulantes descobertas arqueológicas*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion/ An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sante-Foy; Lausanne: Les Presses de L'Université Laval; Éditions Payot Lausanne, 1992.
- COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*. São Paulo: Página Aberta, 1995.
- CULLMAN, Oscar. *Das origens do Evangelho à formação da teologia cristã*. São Paulo: Fonte Editorial, 2004.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimentos. Guia enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- DONINI, Ambrogio. *História do cristianismo – das origens a Justiniano*. Lisboa: Edições 70, s/d. (1975, edição italiana.)
- GRACE, Pamela. *The Religious Film: the hagiopic*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- HILL, Jonathan. *História do cristianismo*. São Paulo: Rosari, 2009.
- KINNARD, Roy; DAVIS, Tim. *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press – Carol Pushing Group, 1992.
- MUSSER, Charles. Passions and the Passion Play: Theater, Film, and Religion in America, 1880 -1900. In: COUVARES, Francis G. (ed.). *Movie Censorship and American Culture*. London, Washington: Smithsonian Institution Press, 1998.

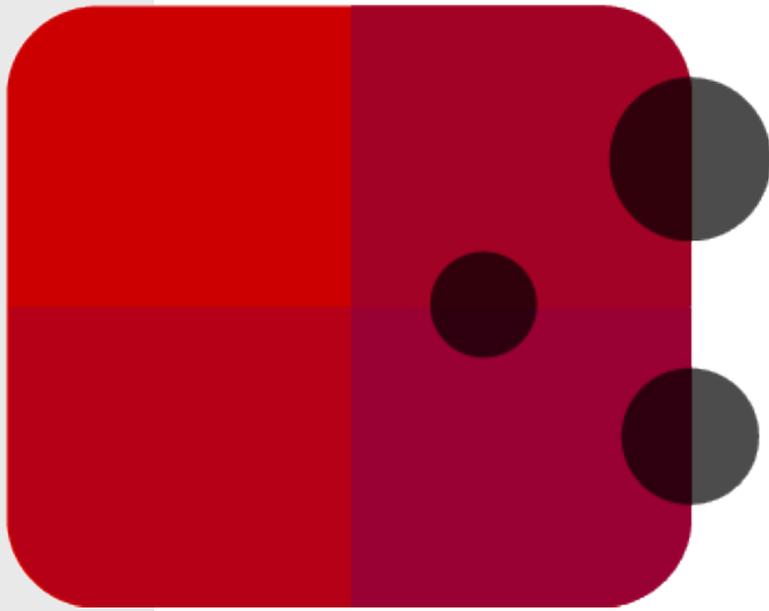


SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. London; New Haven: Yale University Press, 2001.

VADICO, Luiz Antonio. *A imagem do ícone – cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo*. Tese, Unicamp. Campinas, SP, 2005.

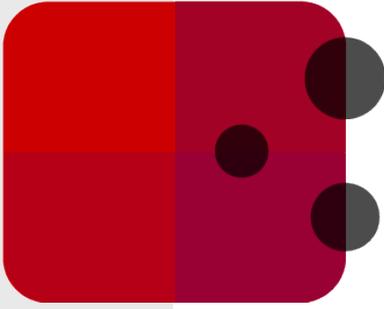
VADICO, Luiz. *Filmes de Cristo. Oito aproximações*. São Paulo: Ed. à Lápis, 2009. _____. “O Campo do Filme Religioso” In: *Revista Olhar*. Ano XII, n. 23, ago./dez. 2010, p. 175 a 198. Disponível em: http://issuu.com/revistaolhar/docs/olhar_23_site. Acessado em: 11/11/2012.

rebecca



TEMÁTICAS LIVRES

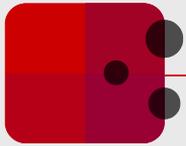
rebecca



Em favor do cinema indisciplinar:
o caso português

Carolin Overhoff Ferreira¹

1. Professora da UNIFESP, com pós-doutorado sênior da ECA/USP e doutorado da Universidade Livre de Berlim. É autora do livro *Novas Tendências na Dramaturgia Latino-americana* (Berlim, 1999) e *Identity and Difference - Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films* (Zurique/Munique/Londres, 2012), e organizadora dos livros *O Cinema Português através dos Seus Filmes* (Porto, 2007) e *On Manoel de Oliveira* (Londres, 2008).



Resumo

O cinema como lugar de estéticas que possibilitam um pensamento heterodoxo possui uma longa tradição. Desde o cinema mudo, filmes exploram e transgridem as fronteiras disciplinares, expondo a construção de suas ficções. Nas últimas duas décadas, esse fenômeno, evidente em cineastas consagrados como Chris Marker, Harun Farocki, Jean-Luc Godard e Eduardo Coutinho, entre muitos outros, tem sido cada vez mais discutido através do conceito de ensaio fílmico ou filme-ensaio. Partindo de uma discussão desse conceito, este artigo pretende introduzir outro, o de filme indisciplinar, e, para evidenciá-lo, traçar sua presença no cinema português. Os filmes escolhidos para testar o novo conceito são *Douro, faina fluvial* (1931) e *Acto da primavera* (1963), ambos de Manoel de Oliveira, *Catembe* (1965), de Faria de Almeida, e *Jaime* (1974), de António Reis.

Palavras-chave

Ensaio fílmico, filme indisciplinar, cinema português

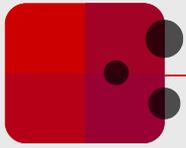


Abstract

Since its silent beginnings film has been a site for heterodox thinking and transgression of disciplinary boundaries by exposing the construction of fictions. Recently, filmmakers like Chris Marker, Harun Farocki, Jean-Luc Godard or Eduardo Coutinho have therefore been associated to the essay film. However, this article proposes a new concept for film studies, the indisciplinatory film. It is inspired in Jacques Rancière's idea of philosophy as a field of knowledge that thinks, at its best, between disciplines, as well as in his texts on the aesthetic regime. To prove my point I will analyse four Portuguese films: *Douro*, *Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, *Catembe* (1965) de Faria de Almeida e *Jaime* (1974) de António Reis.

Keywords

Essay film, indisciplinatory film, Portuguese cinema



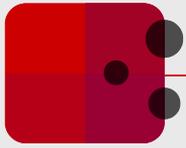
Introdução

No final dos anos 1980, surgiu na Alemanha (MÖBIUS, 1991; KANZOG, 1991; BLÜMLINGER; WULFF, 1992; HATTENDORF, 1994; SCHERER, 2001, entre outros) e na França (NOGUEZ, 1977; BELLOUR, 1990; BELLOUR; ROTH, 1997, entre outros) um renovado interesse pelo conceito de filme-ensaio ou ensaio fílmico. Ao longo de uma década, a discussão do conceito se espalhou pela Europa (APRÀ, 1997; ORTEGA; WEINRICHTER, 2006; RASCAROLLI, 2009) e chegou, no novo milênio, à América do Sul e à América do Norte (ALTER, 2006; CORRIGAN, 2011), produzindo uma bibliografia considerável. No Brasil, o conceito está sendo discutido por André Brasil (2006), Consuelo Lins (2006; 2008), Arlindo Machado (2006), Cezar Migliorin (2010), Ismail Xavier (2009), entre outros.

É de conhecimento comum que o conceito de ensaio foi introduzido por Michel de Montaigne, em seu famoso livro cujo título traz o termo no plural.² Procurando apresentar “sem máscaras” o pensamento e a “essência” do seu autor (MONTAIGNE, 1993: 34), *Os ensaios* esboçam, como explicita Arthur Franz (1993: 17), uma *Lebenskunst*, ou seja, uma arte de viver e conviver com as imperfeições humanas. O mapeamento das especificidades do ser humano surge da auto-observação e da reflexão, ao mesmo tempo em que leva o autor a abdicar de regras e esquematismos, da idealização ou da tipificação. Apesar desse ímpeto “indisciplinar” (RANCIÈRE, 2006), o ensaio tornou-se gênero influente nas mais diversas disciplinas, seja na filosofia, seja nas ciências, seja nas artes – entre elas, o cinema.

A suspensão de uma ideia tradicional de método tornou-se ainda mais fulcral quando, no início do século XX, George Lukács (1978) e, depois, Theodor W. Adorno (2003) retomaram a discussão do conceito, no contexto de uma revisão generalizada da objetividade das ciências. Embora discordasse de Lukács na possibilidade de pensar

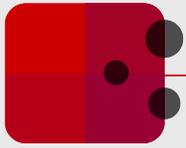
2. Laura Rascaroli (2009: 30) sugere que o ensaio é uma tradição literária bem mais antiga, remontando a Cícero e Sêneca.



o ensaio como forma artística, Adorno (2003: 28) o cita longamente para sublinhar o contributo do ensaio a um pensamento não ortodoxo, que se contenta com as limitações do conhecimento, em vez de defender uma verdade absoluta, como acontece nas disciplinas científicas através de seus métodos:

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua idéia, tira todas as conseqüências da crítica ao sistema. Mesmo as doutrinas empiristas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento, concebidas de um modo mais ou menos constante, e desenvolvem essas condições num complexo o mais homogêneo possível. Desde Bacon – ele próprio um ensaísta – o empirismo, não menos que o racionalismo, tem sido um “método”. Nos processos do pensamento, a dúvida quando ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical não no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. “O grande *Sieur* de Montaigne talvez tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essais*. Pois a modéstia simples é uma ativa cortesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias idéias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia.”

Comparando os dois autores e suas reflexões sobre o ensaio, percebe-se que há mais pontos em comum do que divergências. Com efeito, ambos distinguem a centralidade do autor como local de experiência intelectual, através da qual o ensaio articula suas dúvidas e sua crítica perante os métodos das disciplinas científicas que se socorrem na obrigação “pré-crítica de produzir definições” (LUKÁCS, 1978: 2). Quando Lukács

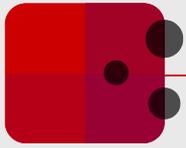


(1978: 2) fala em “monólogo reflexivo” e “pathos existencial do autor”, Adorno (2003: 35) usa a imagem do autor como palco de interrogações e dúvidas:

O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude da sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através da sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método

Em sua definição do ensaio como lugar de pensamento performático, mediado pelo autor, Adorno reconhece que a linguagem estética do ensaio participa das possibilidades não conceptuais da obra de arte. Julga, porém, impossível que se torne como esta, porque entende a arte como sendo não discursiva.

Um ponto de vista parecido, mas mais bem apurado, no que diz respeito à diferença entre arte e filosofia é proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2001: 13), que definem a filosofia como “arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”. Essa definição parte da preocupação dos autores com os “rivais” da disciplina, encabeçados pela sociologia, que ambicionam participar da vocação filosófica de criar conceitos. Cientes de que cada campo do conhecimento é criativo, Deleuze e Guattari (2001: 13) mantêm-se firmes em relação à especificidade da missão da sua disciplina: “as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito”. Não há dúvida para os autores de que apenas “a filosofia tira conceitos (que não se confundem com idéias gerais ou abstratas), enquanto a ciência tira prospectos (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira perceptos e afectos (que também não se confundem com percepções ou sentimentos)” (DELEUZE; GUATTARI, 2001: 37). O que eles

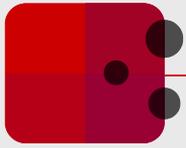


colocam em pauta não é que a arte seja incapaz de pensar, mas a forma como ela o faz: “A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos” (DELEUZE; GUATTARI, 2001: 88).

A ideia de um ensaio fílmico não entra em choque com essa definição. Parece, no entanto, que a possibilidade de pensar através da arte, ou, mais especificamente, através de sons e imagens, indiscutível para Deleuze e Guattari no final do século XX, não o era em seu início. Estudando os diferentes textos produzidos por cineastas e teóricos de cinema sobre o ensaio fílmico, sobressai a vontade de demonstrar que o cinema é, de fato, um lugar de reflexão. Sergei Eisenstein foi o primeiro diretor a apropriar-se do ensaio, ao classificar assim o seu filme *Outubro* (1928), para alegar que o cinema tinha a “possibilidade de articular idéias” (EISENSTEIN apud SCHLEGEL, 1975: 290).

Baseando-se em Eisenstein, Béla Balázs (1972) especificou, em 1930, que no *Gedankenfilm* (filme de pensamentos, denominado também por ele como ensaio fílmico ou ensaio montado) o abstrato era mediado de forma sensível e o intelectual, através do efeito da imagem – posição que ressoa em Deleuze e Guattari (2001). Na mesma linha, Hans Richter (apud BLÜMLINGER, 1992) considerava o filme-ensaio, já em 1940, uma muito desejada variação do documentário, capaz de visualizar pensamentos, tornando visível uma ideia invisível. Deu como exemplos os filmes ingleses de Alberto Cavalcanti, Basil Wright e John Grierson, bem como os filmes de diretores que trabalhavam junto com Jacques Brunius, na França, ou Henri Storck, na Bélgica.

Quase uma década mais tarde, em 1948, Alexandre Astruc (apud BLÜMLINGER, 1992) ainda não conseguiu apontar um único filme que merecia ser considerado uma expressão do pensamento, mas não duvidava dessa hipótese. Ponderava que esse tipo de filme possuiria um caráter dinâmico e dialético e abrangeria (um detalhe significativo) filmes ficcionais.



Poucos anos mais tarde, em 1955, Jacques Rivette (1977) analisou *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini, como exemplo de um ensaio, sugerindo que o cinema era tão capaz de ser ensaístico quanto a literatura. Na opinião do crítico e futuro cineasta, Rossellini tinha filmado suas ideias, bem como os detalhes mais comuns do dia a dia (RASCAROLI, 2009: 26).³

Logo em seguida, em 1958, André Bazin (apud BLÜMLINGER, 1992) deparou-se, no mesmo ano em que Adorno publicou o seu influente artigo, com um filme que se enquadrava na definição de Astruc: *Carta da Sibéria*, de Chris Marker. Em sua análise, Bazin concentrou-se nos perceptos, ou seja, na dialética entre som e imagem, e na montagem do olho para a orelha, que cunhou de montagem horizontal. Estava convencido de que esse tipo de montagem podia levar o documentário a um novo patamar.

Alexander Kluge, Edgar Reitz e Wilfried Reinke (apud BLÜMLINGER, 1992), por sua vez, retomaram em 1965 o pensamento de Balázs ao focarem a relação dialética entre percepção e conceito em filmes que julgavam capazes de articular ideias complexas. No mesmo ano, Jean-Luc Godard (apud LIANDRAT-GUIGUES, 2004: 9) cunhou o seu filme *O demônio das onze horas* como um ensaio fílmico. A expressão dele de que o cinema era uma “forma que pensa” associou-o, como poucos cineastas, ao conceito, idealizando, como novidade, uma certa autonomia do material fílmico.

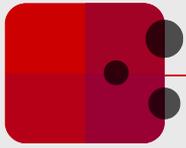
Para o contexto latino-americano, Fernando Solanas e Octavio Getino (1976) apontaram, no final dos anos 1960, em seu famoso manifesto sobre o Terceiro Cinema, que o filme-ensaio era uma linguagem privilegiada para o desenvolvimento desse cinema (RASCAROLI, 2009: 29). A possibilidade de articular estética e política surgia, por meio desses autores, numa chave revolucionária.

3. Laura Rascaroli também menciona os escritos de Cesare Zavattini sobre cinema pessoal que datam dos anos 50 e 60, bem como o conhecido texto de Pier Paolo Pasolini sobre “cinema poético”, de 1965.



A literatura mais recente define o filme-ensaio com base nesses autores, ou através de análises de filmes, como uma obra de arte aberta, que foge a uma fixação dentro dos parâmetros dos gêneros já estabelecidos. A subjetividade do ponto de vista e a autorreflexividade são referidas como características de filmes que resistem à passividade na recepção, pois procuram envolver o espectador na renovação do relacionamento entre sons e imagens. Há consenso sobre o fato de que o questionamento dos limites de gêneros e mídias possibilita um encontro entre literatura, filosofia e mídias visuais que desconhece hierarquias (MÖBIUS, 1991; BLÜMLINGER; WULFF, 1992; MACHADO, 2006; RASCAROLI, 2009; CORRIGAN, 2010).

Há discordância apenas em relação à definição do ensaio fílmico como gênero cinematográfico próprio. Enquanto para alguns ele é assumidamente uma forma narrativa basilar do mundo moderno (SCHERER, 2001), em pé de igualdade com os gêneros de ficção, não ficção e cinema experimental, outros o consideram um antigênero que escapa a qualquer tipo de definição, pois atravessa e reorganiza todos os gêneros e subgêneros existentes (KROHN, 1992; ALTER, 2006; RASCAROLI, 2009). Seguindo essa segunda linha de pensamento, Volker Pantenburg realça que o ponto de vista subjetivo, que constitui a matriz do ensaio fílmico, mina, de fato, qualquer possibilidade de classificá-lo como tal. Pelo contrário, significa “um adeus implícito aos princípios de uma definição de gênero” (PANTENBURG, 2006: 152). Com base nas reflexões dos diretores e teóricos referidos acima, o autor sugere que o ensaio fílmico deveria ser definido menos por seu lado formal, isto é, pela “voz” do autor que complementa a “imaturidade (Unmündigkeit) da imagem” (PANTENBURG, 2006: 154). Em vez de discutir a relação entre som e imagem na tradição de Bazin, seria preciso focar a existência de elementos na linguagem imagética que possuem um potencial teórico que incide com a exploração da montagem. Os estudos de caso de Pantenburg, filmes de Harun Farocki e Jean-Luc Godard, apontam para a tentativa desses cineastas de pensar com imagens sobre imagens.



Suzanne Liandrat-Guigues participa também da revisão do conceito, mas de outro ângulo. A autora argumenta que o objetivo primordial do ensaio fílmico advém menos da ocupação de um “entre” ficção e documentário do que da vontade de “fazer compreender a conversão de signos cinematográficos realizados por um certo tipo de cinema” (LIANDRAT-GUIGUES, 2004: 11). Chama a atenção para a diversidade dos ensaios audiovisuais, que vão desde um ceticismo perante a imagem de um Jean-Luc Godard a um “novo tipo de reflexão, totalmente imprevisível” (LIANDRAT-GUIGUES, 2004: 12). Novamente, remetendo-nos para Montaigne, Adorno e Lukács, a autora compara o ensaio fílmico com as ciências exatas, explicitando a sua dimensão experimental e a sua intenção de oferecer experiências em vez de fatos “duros”, sendo que “o ensaio é frequentemente descrito por uma abordagem que não se submete às regras disciplinares, às regras da argumentação e da demonstração” (LIANDRAT-GUIGUES, 2004: 8).

A breve revisão bibliográfica demonstra que, além de instrumento para defender a faculdade racional do cinema, o afastamento do pensamento disciplinar surge como a característica principal do ensaio, ao mesmo tempo que as disciplinas se apropriaram dele para defini-lo como gênero ou lugar discursivo. Julgo que o conceito da indisciplinaridade de Jacques Rancière, referido brevemente acima, proporciona a oportunidade de devolver ao ensaio a sua irreverência, bem como de construir uma nova perspectiva sobre o papel da arte na contestação de métodos disciplinares.

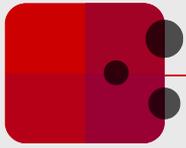
Citei Adorno e a ideia dele de que o ensaio utilizava um método antimetódico para combater o pensamento tradicional, ao mesmo tempo que questionava a capacidade da arte de atuar nesses moldes. Ambas as afirmações tiveram um efeito pouco favorável para o debate. Rancière (2006: 6) sugere, contrariamente, que uma disciplina não se define *a priori* pelos seus métodos, mas pela “constituição de um objeto como objeto de pensamento e [pel]a demonstração de uma certa



ideia de conhecimento – em outras palavras, uma certa ideia da relação entre conhecimento e a distribuição de posições”. De fato, o autor argumenta que a ciência (referindo-se às ciências humanas e sociais) não é nada mais do que “uma máquina de guerra contra a alodoxia [falso julgamento]. Mas o que ela chama de alodoxia é de fato um dissenso estético” (RANCIÈRE, 2006: 6). Dito de outro modo, as disciplinas do conhecimento tentam neutralizar tudo o que foge do consenso e o que ameaça o equilíbrio, tudo o que coloca em risco a distribuição dos papéis ou das ocupações numa sociedade, aquilo que o autor denomina como partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009).

Nessa lógica, o maior objetivo das ciências humanas e sociais versa sobre o estabelecimento de relações estáveis através de fronteiras que regulam o dissenso, e essas fronteiras ocultam o fato de que os métodos se desdobram na construção de histórias. A indisciplinaridade é, por sua vez, uma forma de pensamento que revela as fronteiras estabelecidas pelas disciplinas, bem como a função delas como instrumentos de “guerra”. O neologismo articula a ideia de que qualquer método, em vez de examinar um território, procura defini-lo por meio de histórias contadas sobre ele. Qualquer área de conhecimento, como a filosofia, precisa dirigir a sua atenção às fabulações das outras disciplinas – denominadas métodos – para garantir a sua indisciplinaridade:

O pensamento disciplinar diz: nós temos nosso território, nossos objetos e métodos correspondentes. Assim falam a sociologia, a história, as ciências políticas ou a teoria literária. Assim também fala a filosofia, em sentido geral, quando posa como disciplina. Mas no momento em que quer fundar-se como disciplina das disciplinas, ela produz esta inversão: a fundação da fundação é uma história. E a filosofia diz para os conhecimentos que estão seguros de seus métodos: métodos são fábulas recontadas. Isto não significa que sejam inválidos. Significa que eles são armas em uma guerra; não são instrumentos que ajudam a examinar um território, senão armas que servem para estabelecer fronteiras. (RANCIÈRE, 2006: 11)

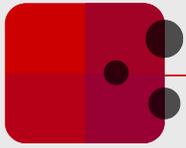


Ao contrário de Deleuze e Guattari (2001), Rancière não diferencia as diversas disciplinas do conhecimento. É tão somente a construção de histórias que as distingue: “Não existe fronteira garantida que separe o território da sociologia do da filosofia, ou da história da literatura. [...] Só a linguagem das histórias consegue traçar uma fronteira, separando a contradição da ausência de uma última razão das razões das disciplinas” (RANCIÈRE, 2006: 11). Atribuindo à política um fundamento estético, Rancière também a inclui em sua lista. Entendendo-a como mais uma das áreas de expressão humana que se ocupa de contar histórias, aponta a ficcionalidade como elo comum entre política, arte e ciências humanas e sociais, que define a nossa percepção do mundo: “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009: 59).

O autor associa a indisciplinaridade, que desvenda a construção das ficções, sobretudo à filosofia. Mas é também possível argumentar que a arte possui esse potencial – a arte do “regime estético”, principalmente. Ao empregar um conceito da filosofia para definir a arte, esse outro conceito basilar do pensamento rancieriano revoga as fronteiras entre ambas, embora o seu objetivo maior seja a substituição da ideia de uma arte moderna e o prolongamento do seu regime. Logo, o ponto de viragem para o regime estético é localizado através de duas referências: por um lado, no idealismo alemão e, por outro, no realismo literário.

A arte do regime estético pode ser qualificada como sendo indisciplinar, pois se retrai da inteligibilidade da imitação de uma ação para realçar a matéria bruta dos objetos e o potencial narrativo dela:

E seu momento inaugural foi com frequência denominado realismo, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação



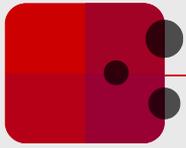
(o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (RANCIÈRE, 2009: 32)

Rancière (2009: 36) argumenta que o regime estético como questionamento dos limites da semelhança ganhou expressividade através de filósofos e artistas como Giambattista Vico, G.W.F. Hegel, Friedrich Hölderlin, Honoré de Balzac e Felix Mendelssohn, citados sem discriminação de suas áreas de atuação. Não obstante, um texto literário, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, serve de exemplo para especificar a grande reviravolta que o regime representa.

Trata-se de uma nova ficcionalidade que “se desdobra sempre entre dois polos: entre a potência de significação inerente nas coisas mudas e a potencialidade dos discursos e níveis de significação” (RANCIÈRE, 2009: 55). Portanto, as obras do regime estético possuem uma sensibilidade específica que se diferencia dos regimes anteriores – o regime da ética da imagem e o regime representativo – porque demonstra sempre esse potencial heterogêneo: “produto idêntico ao não produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc.” (RANCIÈRE, 2009: 32).⁴ A heterogeneidade implode fronteiras preestabelecidas e propõe novas experiências, reconfigurando a partilha do sensível.

Um livro que não possui traços da intervenção do autor e exhibe, em vez disso, apenas a indiferença e a passividade das coisas sem vontade ou significado. Pensamento não é entendido como uma faculdade que impõe a sua vontade em seus objetos, mas como uma faculdade de se tornar idêntico com o seu contrário. (RANCIÈRE, 2006a: 117)

4. Aqui encontramos também um ponto de partida para aliar o ensaio cinematográfico ao novo realismo, pois, no contexto do regime estético, o cinema não é pensado em termos ontológicos, como o queria André Bazin (1991), senão sempre de forma heterogênea, isto é, abrangendo a razão dos fatos e a razão das ficções.



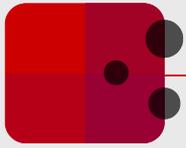
Seguindo esse raciocínio, as obras artísticas que pertencem ao regime estético podem ser consideradas indisciplinadas. O seu objetivo principal é produzir dissenso. É preciso especificar que dissenso não significa contestação, mas divergência do consenso estabelecido, com o fim de reorganizar a partilha do mundo sensível:

Assim o dissenso, antes de ser oposição entre um governo e as pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. [...] a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos que nele se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar. Antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos (RANCIÈRE, 1996: 373).

A política deixa de ser associada a conceitos como poder, conflito (entre forças antagônicas) ou dominação. Em vez disso, é vinculada à dimensão estética, compreendida como percepção do mundo. Essa percepção, por sua vez, entende-se que seja tanto cognitiva quanto sensível. Não existe diferença entre recepção ativa e passiva:

que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta [...]. É nesse poder de associar e de dissociar que reside a emancipação de cada um de nós enquanto espectador. Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. (RANCIÈRE, 2010: 22-28)

Não é difícil encontrar as mais diversas manifestações de dissenso no ensaio fílmico, bem como a tentativa de entender o espectador como um ser complexo ao qual são oferecidas, através do potencial heterogêneo dos filmes, novas experiências. O contributo de Laura Rascaroli (2009) para a teorização do ensaio fílmico tem sido precioso, pois torna isso mais patente quando sublinha o interesse do ensaio no diálogo:

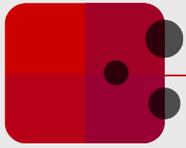


Em outras palavras, a estrutura do filme ensaio (bem como do ensaio literário) é uma interpelação constante; cada espectador, como indivíduo ou membro de uma audiência coletiva e anônima, é convidado a participar no relacionamento dialógico com o enunciador para tornar-se ativo, intelectual e emocionalmente, para interagir com o texto [...] o filme ensaio é a expressão de uma voz singular e autoral que entra em diálogo com o espectador. (RASCAROLI, 2009: 35-37)

Entendendo o filme-ensaio como forma de arte do regime estético, Rascaroli possibilita uma outra abordagem da questão da autoria, pois a subjetividade perde sua centralidade ao resultar de um encontro com a realidade e com os objetos dela – objetos esses que possuem uma potência de significação própria, à qual, no caso do cinema, a filmagem oferece a oportunidade de se manifestar.

Perante os mais recentes trabalhos sobre o ensaio fílmico e a consciência da heterogeneidade dos filmes, pode parecer desnecessária a substituição de um conceito com oito décadas de tradição por outro. No entanto, ao aliar o filme indisciplinar ao regime estético, torna-se possível mudar a perspectiva sobre o cinema em geral e sobre o ensaio fílmico em específico, porque o conceito realça: 1) a finalidade de revelar a construção de ficções através da heterogeneidade (de temporalidades, do alto e do baixo, do popular e do erudito, da razão dos fatos e da razão das ficções); 2) a sua dimensão política através da produção de dissenso estético; e 3) a recepção ao mesmo tempo cognitiva e sensível, ativa e passiva.

Conseqüentemente, os debates em torno da classificação do ensaio fílmico como gênero, da obstinação com a sua capacidade de pensar, da insistência na atividade do espectador, da definição do potencial de significação como posição autoral, do questionamento da fronteira entre realidade e ficção e da importância dada à relação inovadora entre som e imagem tornam-se desnecessários. Apontar o filme indisciplinar como parte do regime estético possibilita, além disso, participar da reavaliação da ideia de um cinema moderno, ao qual o ensaio



fílmico está associado. Dessa forma, é possível enquadrá-lo numa tradição maior, que teve o seu início pelo menos na viragem do século XVIII para o século XIX.⁵ Isso permite entender o cinema como parte de uma vertente estética em estreito diálogo com outras formas artísticas, ou seja, serve também como comentário sobre o debate acerca da especificidade do cinema.

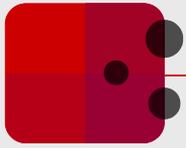
Sendo assim, procuro estabelecer o cinema indisciplinar como instrumento analítico, cuja utilidade será testada através de um estudo de caso: o cinema português. Este reúne em sua não tão extensa filmografia um número considerável de filmes cuja “sensibilidade específica” visa propor novas experiências e, através delas, reconfigurar o consenso estabelecido. Através da análise de quatro filmes, pretendo ainda revisar, de forma indireta, algumas ideias genéricas sobre a história do cinema português. O argumento de Rancière (2009: 35) de que “o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” serve como norte deste empreendimento.

Filmes indisciplinares portugueses

Douro, faina fluvial

É possível dizer com Rancière que a montagem intelectual do filme *Outubro* (1928), de Eisenstein, supostamente o primeiro ensaio fílmico, participa da afirmação do regime estético no cinema. Regime esse que “não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte” (RANCIÈRE, 2006: 36). O que o

5. Talvez seja até possível pensar o regime estético de forma mais ampla, sendo que, para dar apenas um exemplo, a pintura holandesa do século XVI já apresenta elementos do regime estético.



cinema faz ser arte, nesse caso, é a montagem de sequências que reconstróem a Revolução Russa de 1917 com objetos simbólicos cuja presença “bruta” oferece indícios para reinterpretar o fato histórico.⁶ Constrói-se uma narrativa “fragmentada” que anseia ocupar o lugar da historiografia.

Ao abolir as fronteiras disciplinares entre a construção de uma história cinematográfica e um comentário histórico, o filme pode ser reclamado para o cinema indisciplinar, junto com outros filmes de montagem, como “as sinfonias das metrópoles”: *Berlim – Sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, e *À propos de Nice* (1931), de Jean Vigo, que participaram igualmente da reinterpretação da arte cinematográfica ao se declararem crônicas, ou mesmo composições visuais, da contemporaneidade urbana. Esses filmes exploram, através do ritmo acelerado da montagem, no espaço das grandes metrópoles europeias, o encontro entre os corpos que as habitam e as máquinas que as movimentam, indagando das mais diversas formas essa “identidade de contrários”.

Portugal possui dois exemplos muito particulares: *Lisboa, crônica anedótica* (1930), de Leitão de Barros, e *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. Particulares porque a identidade dos contrários neles é bastante acentuada, uma vez que os filmes se debruçam, ao contrário dos exemplos da Alemanha, da Rússia e da França, sobre corpos que vivem, em sua maioria, ainda de forma tradicional, num contexto em que o desenvolvimento tecnológico e os dispositivos técnicos são ainda novidade.⁷

6. Um dos exemplos mais conhecidos é a montagem de imagens de Alexander Kerensky, primeiro ministro do governo provisório, e de um pavão mecânico para comentar sobre a função de marionete política desse personagem histórico.

7. Paulo Menezes (no prelo) elabora esse ponto de vista em maior detalhe.

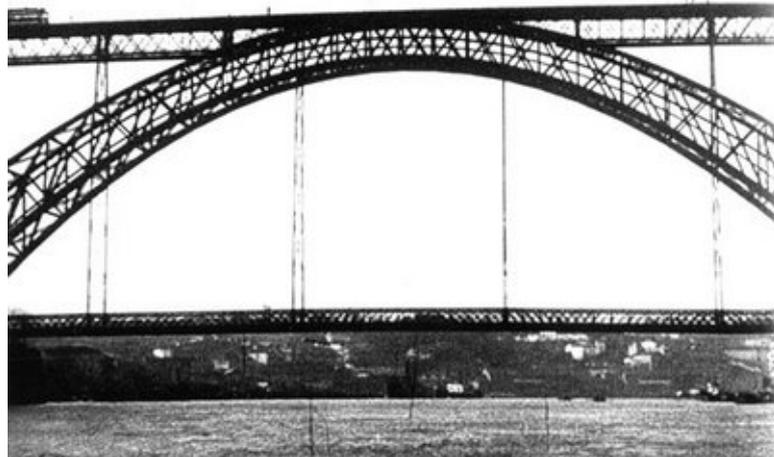
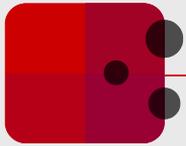
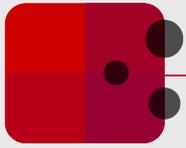


Figura 1: Ponte Dom Luís I e vida na Ribeira em *Douro, faina fluvial* (Cinemateca Portuguesa)

No filme de Manoel de Oliveira, a câmera explora nos primeiros minutos a construção de filigrana de ferro da ponte Dom Luís I, erguida entre 1881 e 1888 e elaborada por um engenheiro belga e sócio de Gustave Eiffel, Teófilo Seyrig. A obra surge como marco de uma modernidade que convive pacificamente com a vida ainda tradicional na Ribeira do Douro. Contudo, uma das sequências mais famosas do filme de Manoel de Oliveira demonstra a variação sinfônica sobre essa cidade na periferia da Europa, já que realça o fator humano por meio do acaso e da distração. Esse fator é especificamente importante num momento em que as máquinas mecânicas ganharam relevo nos trabalhos diários. Na cena indicada, o equilíbrio entre modernidade e mundo tradicional sai momentaneamente do eixo.



Figura 2: Trabalho na Ribeira em *Douro, faina fluvial* (Cinemateca Portuguesa)



A ação fragmentada através de cortes rápidos mostra como um rapaz que conduz um carro de boi acaba sendo vítima de um descuido de um motorista de caminhão estacionado ao lado dele. O incidente é causado pelo aparecimento de um meio de transporte ainda pouco comum, um avião, que atrai a atenção dos trabalhadores na ribeira do rio português. Cortando entre planos do avião voando e dos olhares dos trabalhadores (inclusive do rapaz), detalhes dos gestos do motorista que está arrancando com o caminhão e *closes* de seus olhares para o céu, constrói-se o desleixo. Desatento, o motorista deixa rolar as rodas do caminhão para trás, empurrando assim o carro de boi. Quando freia, já é tarde demais: assustados, os bois começam a correr, seguidos pelo rapaz que, ao tentar controlá-los, cai e é atropelado por eles. Para dar ao acontecimento a conotação de força da natureza desenfreada, são intercalados imagens de ondas quebrando e, para aumentar a sensação de perigo na corrida, planos de apitos de navios.

No momento do clímax, quando o rapaz cai, vemos um *close* de uma mulher gritando, o que reforça o dramatismo. O acontecimento gera solidariedade: os trabalhadores abandonam seus lugares de trabalho para socorrê-lo. A desatenção e a “vida própria” da máquina e dos bois causam uma breve perda de ordem que culmina no gesto repreendedor e vingativo do rapaz que pega um pau para bater nos animais. Mas a ordem é reestabelecida quando um policial surge em câmera baixa, anunciado e acompanhado por planos de um apito de navio e de uma locomotiva. O rapaz retorna em seguida para os bois e, arrependido, encosta o seu rosto num deles. O animal o lambe carinhosamente, enquanto os trabalhadores voltam ao seu trabalho pesado.

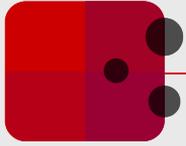
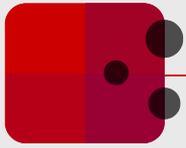


Figura 3: Grito em *Douro, faina fluvial* (Cinemateca Portuguesa)

Nessa sequência, que demora apenas 90 segundos, mas que possui inúmeros planos que a despedaçam, está contida uma percepção do mundo em vias de industrialização que parte do princípio de que não há hierarquias, nem entre os diferentes meios de transporte que representam temporalidades diversas nem entre os elementos dos planos que compõem a sequência. Tanto boi quanto caminhão são imprevisíveis, e um plano de uma onda ou de um apito possui tanto potencial narrativo quanto uma sequência de planos que constrói uma história inteligível. O dissenso do filme diz respeito à glorificação da tecnologia como avanço da humanidade e se constrói através da experiência de um olhar duplo, atento aos avanços milagrosos da engenharia, mas também aos seus limites, que resultam do seu emprego humano, ou seja, são sujeitos ao acidental. A dimensão afetuosa entre homem e bicho, cujo relacionamento é selado pelos gestos mútuos, reforça essa leitura.

Acto da primavera

Com base nessa análise, é possível argumentar que o cinema indisciplinar português já marcava presença no cinema mudo. Não há dúvida, no entanto, de que o cinema sonoro significou, mundialmente, um maior interesse na construção de narrativas sequenciais, bem como na classificação da nova arte em gêneros,



para facilitar o seu consumo em massa. Em Portugal, a comédia musical e o filme rural foram os gêneros mais significativos. Mas os filmes dos anos 30, inclusive o primeiro sonoro, *A severa* (1931), manifestam certa resistência a abrir mão do cinema como espaço de dissenso que revela a identidade dos contrários, principalmente aqueles realizados por Leitão de Barros, em que a autonomia da imagem convive com a exigência de contar uma história.

O cinema indisciplinar teve algumas aparições pontuais, sobretudo, através de curtas e médias-metragens de Manoel de Oliveira, como *O pintor e a cidade* (1956), *O pão* (1959), *A caça* (1964) e *As pinturas do meu irmão Júlio* (1965). *Acto da primavera* (1963) marca, aliás, a manifestação da indisciplinaridade em formato de longa-metragem. Deparamo-nos novamente com a copresença de temporalidades. O cineasta assistiu à representação de um auto em Trás-os-Montes, com base no qual encenou com os aldeões uma versão diferente, que aproveita o original, mas o elabora, incluindo cenas contemporâneas que dialogam com o texto em que se baseia, o dramático-religioso *Auto da Paixão de Jesus Cristo*, fixado por Francisco Vaz de Guimarães no século XVI a partir dos Evangelhos. Há uma coexistência da razão dos fatos (a filmagem de uma encenação centenária) com a razão da ficção (as cenas em que os aldeões atuam), como também do cotidiano com o sagrado e do passado com o presente, principalmente no início e no final do filme, em que Oliveira estabelece um vínculo estreito entre a Paixão e a realidade da aldeia.

Retomo o epílogo que se segue à cena da sepultura representada pelos aldeões para apontar em pormenor como Oliveira trabalha a questão da cotemporalidade. Na sequência já referida, a contemporaneidade irrompe com força na aldeia transmontana, associando diversos níveis temporais à representação do auto. A montagem de imagens de atualidades, com momentos de algumas das maiores guerras do século XX, incluindo a famosa cena da nuvem em forma de cogumelo da bomba atômica que é sobreposta ao rosto de Cristo. Essa atualização da “descida ao inferno”, que marca a passagem para a ressurreição na Bíblia, relaciona através das imagens escolhidas o sofrimento das vítimas de guerra com



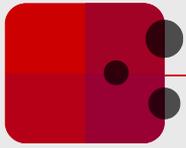
o de Cristo. Conseqüentemente, a montagem não é apenas, como sugere Randal Johnson (2009: 93), um “comentário dos ideais cristãos e do mundo moderno”, mas, de fato, é a representação da possibilidade da repetição do milagre da ressurreição e, com ela, da redenção do ser humano no meio dos pecados e da devastação do mundo contemporâneo.

Isso fica evidente em dois momentos específicos. Primeiro, quando os aldeões, que leem no jornal uma notícia sobre a ameaça da bomba nuclear, no final da montagem, são interrompidos por um deles, que estava sendo barbeado. Ele anuncia, como se fosse novamente a representação do auto medieval, o retorno de Jesus. Ao contrário do início do filme, em que Oliveira mostra-se dirigindo a filmagem, aqui o processo da revelação da representação é invertido. Dentro da distanciação criada pela montagem, surge a construção de uma cena que imita a realidade dos aldeões, e nela irrompe agora a “peça”, que, paradoxalmente, se torna um anúncio que pode ser percebido pelos presentes como sendo parte da realidade, devido à transferência da representação do auto para a vida cotidiana da aldeia, mesmo que representada. O ficcional – claramente exposto – possui nesse momento específico a qualidade do real (no sentido literário e psicanalítico).



Figura 4: *Acto da primavera* (Cinemateca Portuguesa)

O segundo momento consiste na promessa simbólica da ressurreição através da imagem da árvore em flor que fecha a montagem das atualidades, indicando



que o local remoto, onde os aldeões representam a cada ano o auto que Oliveira filma como representação, ocupa, na verdade, um espaço de copresença temporal. Esses aldeões surgem, portanto, como os verdadeiros representantes da Paixão, isto é, a preservação do auto medieval possui um poder “mágico”: estamos num local permeado pelo universal, onde a presença divina de Cristo e a promessa da redenção foram conservadas em seu estado mais puro.

O filme é, de fato, sempre duas coisas ao mesmo tempo: uma leitura muito singular dos limites da representação, tema favorito do pós-modernismo lyotardiano, mas também a afirmação do cinema como véu de Verônica, em que se impregna a realidade no sentido bazariano. Só que não temos apenas a imagem de Cristo gravada na película cinematográfica, mas, devido à sua possível extensão, toda a Paixão. Poucos filmes reinventaram a relação entre uma situação (a simples apresentação de um auto), a sua visibilidade (a exposição dos elementos anacrônicos dela, a sua filmagem e a sua relação com o mundo dito moderno) e a sua dimensão como pensamento, como esse: é um filme sagrado que comete o sacrilégio de usar a indisciplinaridade cinematográfica para afirmar a presença de Cristo em Trás-os-Montes, bem como em todas as coisas.

Catembe

Enquanto os limites da condição humana, em seus desdobramentos metafísicos, sociais e históricos, servem como fio condutor de quase todos os filmes de Manoel de Oliveira, a geração seguinte preocupa-se principalmente com o impasse entre atividade e passividade ou, como diria o filósofo José Gil (2004), entre inscrição e não inscrição na sociedade portuguesa da época. *Belarmino*, de Fernando Lopes, e *Verdes anos*, de Paulo Rocha, ambos de 1963, são os primeiros filmes a lidar com esse empate, e *Uma abelha na chuva* (1968-71), de Lopes, e *Brandos costumes* (1972-75), de Alberto Seixas Santos, serão as obras-primas desse momento. Há dois cineastas muitas vezes esquecidos nesse

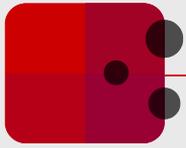


contexto: António de Macedo, cujo *Domingo à tarde* (1965) deveria constar aqui, bem como António Campos, o amador de Leiria, que fez, entre outros, *A invenção do amor* (1966), filme importante não apenas pela sua ousadia política mas também pela audácia ético-estética.

Outro filme singular e o único a ter sofrido cortes violentos é *Catembe* (1965), de Faria de Almeida. A hipocrisia do olhar português sobre a África, patente em filmes como *Feitiço do império* (1940), de António Lopes Ribeiro, *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, e *Chikwembo – Sortilégio africano* (1953), de Carlos Marques, surge através da desconstrução de uma suposta reportagem sobre uma praia perto de Maputo, na altura de Lourenço Marques. Hoje, seria chamado de *mockumentary*. Estruturado com a montagem de acontecimentos cotidianos e de entrevistas ao longo de sete dias, o filme trilha um novo caminho para as sinfonias das metrópoles referenciadas acima.



Figura 5: Portugueses e africanos em *Catembe* (RTP)



O dissenso articulado pelo filme, que baralha a razão dos fatos com a razão das ficções, incomodou profundamente, porque tornou perceptíveis as contradições do olhar e dos discursos oficiais sobre as províncias ultramarinas africanas. Embora o filme tenha sido financiado pelo fundo oficial do governo salazarista, o parecer da censura especifica os pontos de dissenso que tinham que ser eliminados:

[...] II. A convivência racial é um tema francamente mal explorado. Não se poderá dizer que haja, a este respeito, imagens ‘muito convenientes’ mas também se desaproveita a oportunidade de mostrar imagens ‘convenientes’, aliás, relativamente fáceis de recolher (as escolas, liceus e actividades desportivas permitem, sempre, óptimas imagens quanto a este aspecto). Referem-se, porém, por parecerem de alguma inconveniência os aspectos seguintes: a) está dado, com demasiada nitidez, o contraste entre o ‘domingo’ (o filme é repartido pelos sete dias da semana) – em que se demonstram o descanso e prazeres de ‘brancos’ – e a ‘segunda-feira’ que começa por mostrar o trabalho quase só de ‘pretos’. A demasiada nitidez deste contraste pode ser ‘amaciada’ com uma simples alteração de montagem, que o produtor se declara plenamente disposto a fazer. b) Cenas finais, passadas, em ‘cabarets’ embora mostrando ‘brancos’ e ‘pretos’ parecem igualmente inconvenientes pois não se afigura que reflectam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se. c) O contraste entre a ‘opulência’ da cidade e a ‘pobreza’ de Catembe também deveria ser atenuada pelo texto – e não é (apud PIÇARRA, 2009: 241).

Mesmo com 103 cortes de censura, que diminuíram o filme de 80 para 47 minutos, a segunda versão da obra foi proibida. Não por acaso; na versão cortada – que pode ser vista, com um vídeo que contém os cortes, no ANIM (Arquivo Nacional da Imagem em Movimento), da Cinemateca Portuguesa –, é possível notar como Faria de Almeida torna perceptível a desconfiguração do suposto consenso sobre as colônias como lugar idílico. Um dos elementos mais fortes do filme é a música popular alegre, que cria um tom de deboche na tradição da



montagem horizontal de Chris Marker. As sequências que mostram o lazer dos portugueses são exageradas e artificiais, quando comparadas com a realidade dos africanos, sejam eles trabalhadores na construção civil, sejam eles pescadores. Talvez a censura tenha impossibilitado que o trabalho se tornasse um dos filmes mais indisciplinados da ditadura, mas ele segue sendo certamente o mais irônico (característica inusitada no Novo Cinema português, fora os filmes de Manoel de Oliveira), o que lhe custou o direito de ser exibido.

Jaime

Dois cineastas incontornáveis daquilo que chamo de cinema indisciplinar são António Reis e Margarida Cordeiro, conhecidos internacionalmente por *Trás-os-Montes* (1976). Comentarei *Jaime*, primeiro média-metragem realizado pela dupla (apesar de Reis aparecer como único diretor nos créditos), no ano da Revolução dos Cravos, 1974. Nesse momento de mudança de paradigma político, o filme participava ativamente da reconfiguração da percepção acerca de oposições binárias julgadas inquestionáveis durante o regime salazarista: a relação entre natureza e cultura, entre loucura e sanidade, entre mundo sagrado e profano.

O ponto de partida do filme são vida e obra de Jaime Fernandes, um camponês beirão, nascido em 1900. Foi internado com esquizofrenia, aos 38 anos de idade, no Hospital Miguel Bombarda, em Lisboa, onde ficou longos 31 anos. Começou a desenhar obsessivamente três anos antes de morrer, em 1968. Seus desenhos e textos de caráter gráfico, realizados com lápis e esferográfica em cadernos, possuem parentesco estilístico com a arte bruta, o fauvismo e o expressionismo. Um dos médicos reconheceu a qualidade deles, guardou alguns e os mostrou a António Reis.

No entanto, o filme não possui interesse nenhum em apenas reconstruir a vida ou a obra dessa figura anônima, que viveu afastada da sociedade quase metade

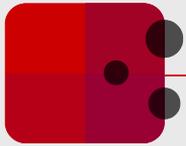


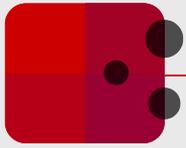
Figura 7: Fotografia de Jaime no filme homônimo (Cinemateca Portuguesa)

O próximo plano é novamente um *close* – dessa vez, de um dos textos dos cadernos. Através de uma máscara negra, são destacadas as palavras “Ninguém. Só eu”. Fotografia e texto expressam logo nos primeiros segundos a identidade de contrários: a singularidade de cada um e também a sua insignificância. A mesma técnica da máscara, só em forma de íris, é utilizada para introduzir o hospital psiquiátrico, com uma panorâmica que revela o pátio circular.



Figura 8: Pátio em *Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

A coloração das imagens imita o sépia da fotografia, remetendo assim ao passado. Mas o *insert* de um plano fechado de um arbusto colorido anuncia desde logo as sequências que mostrarão a paisagem do mundo rural de



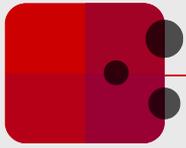
onde Jaime era oriundo. A sequência se estende ao longo de dez minutos, exibindo imagens dos internados, que caminham de um lado para o outro, fumam ou brincam com um gato.



Figura 9: Homem e detalhes dele no pátio em *Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

Muitos dos enquadramentos revelam apenas partes ou sombras das pessoas que vivem da mesma maneira como vivia Jaime. De fato, cada plano remete à seletividade do olhar, sugerindo, desde o início, uma reflexão sobre a relação entre a realidade que nos cerca e as escolhas estéticas nas quais a interpretamos, seja através de planos cinematográficos, seja através de desenhos.

Conhecemos primeiro o pátio e depois o interior do hospital, para, finalmente, vermos o exterior do prédio circular. No interior, a câmera na mão explora o espaço, mas enquadra também imagens que sugerem a presença ou a ausência dos reclusos através de planos que remetem à iconografia da natureza-morta.



Esses detalhes apontam para um significado não revelado e chamam a atenção não só à materialidade do lugar mas também às histórias, como a de Jaime, que aconteceram ou estão se desenrolando nesse espaço.

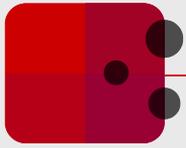


Figura 10: “Natureza-morta” no interior do hospital em *Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

A exploração do interior e a passagem para o exterior são acompanhadas por uma canção interpretada por Louis Armstrong, “St. James infirmary blues”, na qual o narrador/cantor relata, ao passo de um ritmo quase fúnebre, que encontrou a amante morta no hospital, atribuindo assim um tom grave e desolado à cena, acrescentando sentimentos e referências sonoras às imagens.

Após obter uma noção do espaço hospitalar onde habitava Jaime, vemos no pátio, no centro do plano, um homem ao lado de uma fonte. Ele veste um gorro e um casaco grosso, enquanto os dois homens, à direita e à esquerda dele, estão vestidos como os internados que vimos antes. Quando ele levanta a mão, a porta do hospital se abre como se fosse por magia, e dela sai um médico, que vem ao encontro da câmera. É um momento que articula a copresença de temporalidades – o mundo pré-científico e o da ciência –, fazendo colapsar as fronteiras entre ambas (e que suscitam perguntas sobre a sua convivência).

A exploração desse tema estende-se para a sequência seguinte, que nos leva para o interior beirão. A câmera entra pela porta do hospital, onde foca uma



bacia. Ouvimos o som de um vento forte, e a imagem corta para o interior de uma barca cheia de água que ecoa a forma da bacia. A partir desse momento, o filme mostrará, de modo intercalado e sem truques, o mundo rural e os desenhos e os textos de Jaime. O hospital aparece só duas vezes mais: através de documentos que diagnosticaram a doença de Jaime, exibidos com os textos e os desenhos, e na exposição das obras de Jaime nas paredes brancas de uma das salas do espaço.

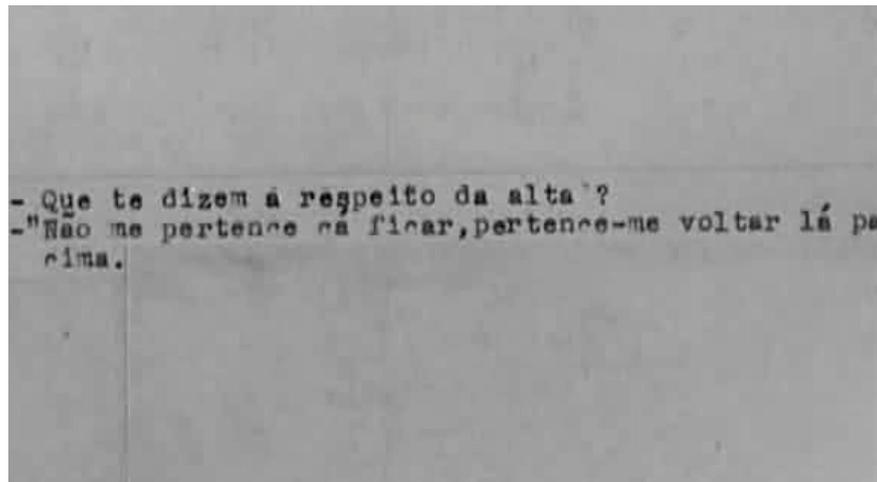
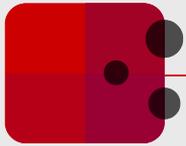


Figura 11: Apontamento de médico em *Jaime* (Cinemateca)

Não deixa de ser significativo que, para a câmera sair do hospital, onde a sociedade e a sua ciência enclausuram as pessoas, seja preciso mais do que uma montagem cinematográfica – efetivamente, um gesto mágico – que possibilite o acesso ao mundo de origem de Jaime (que coincide com um retorno à natureza). Para Jaime, era claro que não devia pertencer ao hospital – pelo menos é isso que indica o cineasta através da reprodução de uma ficha médica.

Contudo, a natureza não é um lugar bucólico. Os planos mostram animais mortos, e o som do vento aponta para a força desenfreada dela. Essa heterogeneidade caracteriza também a exploração da obra de Jaime. Enquanto planos dos textos nos cadernos são acompanhados pela música suave de Georg Phillip Telemann, o registro muda para a música atonal e conturbada de Karlheinz Stockhausen quando a câmera enquadra detalhes dos desenhos, revelando de forma fragmentada um vocabulário repetitivo: rostos e corpos de



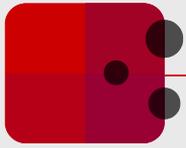
homens e de animais; formas geométricas que dialogam não só com os elementos arquitetônicos do hospital mas também com a materialidade do mundo rural.



Figura 12: *Close de desenho em Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

A câmera funciona em relação aos quadros como um instrumento de exploração e de amplificação: *zooms in* e *out*, movimentos laterais, para cima e para baixo ou na diagonal, enquanto sombreamentos de partes dos textos destacam a materialidade deles. Vemos *closes* de rostos, de olhos de pessoas e de bichos, de círculos e de grades. Há, de fato, uma analogia entre a maneira como a câmera e a montagem estabelecem uma relação com a realidade, o potencial ficcional dela e a maneira como os desenhos sugerem essa realidade.

António Reis inscreve o seu filme, desse modo, no mesmo regime estético ao qual associa as obras de Jaime. Por um lado, os recortes dos desenhos lembram objetos e figuras dos planos do hospital e do interior do país, que se revelam carregados de significado ou mesmo de pequenas ficções, sem que seja construída uma relação de causa e efeito. Por outro, o filme vai além da analogia e constrói planos que apresentam a presença bruta dos objetos como potencial de significação, ora no interior do hospital, ora no interior do país.



Em uma sequência de planos, filmada na antiga casa de Jaime, que segue a primeira aproximação aos textos e desenhos, vemos, primeiro, um guarda-chuva aberto em cima de grãos de milho; no próximo plano, observa-se um baú aberto e, logo a seguir, vê-se uma máquina de costura cujo enquadramento remete ao segundo plano, com uma sombra indefinível pairando sobre ela. A mesma máquina surge no plano seguinte como um objeto real; porém, as três maçãs penduradas perto da câmera fazem com que o plano tenha novamente uma dimensão simbólica, que introduz um elemento ficcional num contexto supostamente banal.



Figura 13: “Natureza-morta” na casa de Jaime (Cinemateca Portuguesa)

No final do filme, a câmera percorre os desenhos expostos nas paredes do hospital, dando a eles o caráter de obras de arte em exposição. Vemos agora na íntegra os animais, individuais ou em grupos, e formas geométricas ou humanas, por meio de uma panorâmica lenta, primeiro para a direita e depois para a esquerda, que nos possibilita a apreciação e a contemplação do trabalho de Jaime.

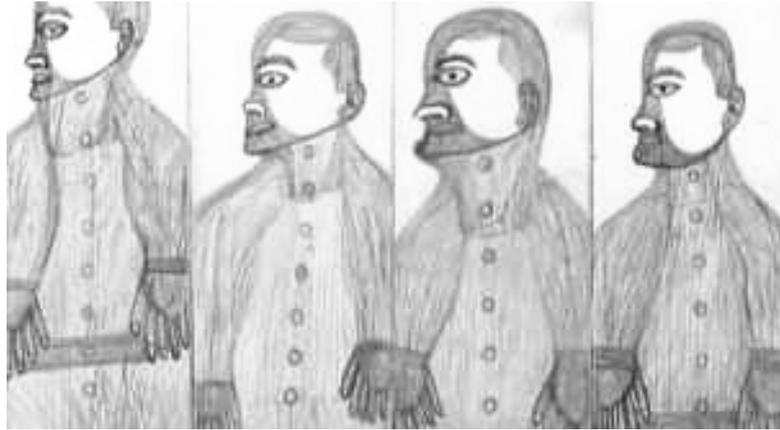
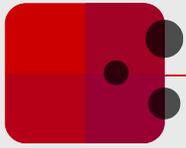


Figura 14: Desenhos expostos em *Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

O último plano enquadra o desenho de uma ave em câmera baixa. A câmera desce e foca uma janela com grade, atrás da qual o céu está de um lilás luminoso. O último corte vai para uma fotografia de Jaime, já velho, olhando para o chão. Assim, o filme acaba como começa, com o reconhecimento da singularidade de uma pessoa capturada na foto. Singularidade essa que engloba agora a qualidade de Jaime como artista, remetendo, ainda, à condição de recluso na qual ele criou a sua arte.



Figura 15: Janela no plano final de *Jaime* (Cinemateca Portuguesa)

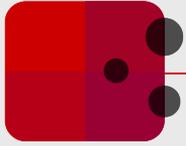


Seria fácil pensar numa alegoria da repressão da ditadura através dessa personagem no asilo, mas o filme vai além dessa denúncia. A indisciplinaridade de *Jaime* consiste em não contar uma história sobre um beirão artista. Em vez disso, realça a relação entre a realidade e a expressão artística, lançando um olhar fragmentado sobre a materialidade do mundo. Com efeito, tudo conta algo sobre Jaime: o pátio, um talher em cima da mesa de um refeitório, uma máquina de costurar, os próprios textos e desenhos. São filmados os lugares onde viveu e que inspiraram a sua obra, mas nunca de forma documental. Assim, torna-se impossível avaliar a relação entre o diagnóstico da sua doença e os bichos e os homens que desenhou. Há apenas pistas. Não há explicações, senão o registro de rastros que, em si, expressam a complexidade das relações entre vida e arte, reconfigurando nossa percepção acerca delas.

Conclusão

Procurei introduzir neste texto um novo conceito, o de filme indisciplinar, que visa substituir o conceito de ensaio fílmico utilizado desde Eisenstein. Apresentei como argumentos a definição de Deleuze e Guattari do pensar artístico, que torna desnecessário sublinhar a possibilidade de pensar por meio do cinema e a ativação do espectador através de estratégias de montagem assíncronas, na subjetividade dos autores ou na autorreflexividade. Partindo da indisciplinaridade definida por Rancière, o debate acerca da relação entre realidade e ficção também pôde ser abandonado.

Aplicando o conceito ao cinema português, entendo como filmes indisciplinares as assim chamadas “sinfonias das metrópoles”, nomeadamente *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira, ao debruçar-se sobre a cotemporalidade de formas de trabalho modernas e pré-modernas e sobre a relação paradoxal entre máquina e atuação humana, que se mantém imprevisível também na era da industrialização.



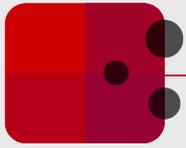
Acto da primavera parte de uma cotemporalidade parecida, porém, foca a representação cinematográfica. A película registra tanto o físico quanto o metafísico: a representação de um auto e o divino do qual ele parte. Tanto apresenta a perspectiva de que tudo é apenas ficção (através dos espectadores do auto) quanto sugere que se trata de uma manifestação do sagrado e que a “ficção” da redenção é uma possibilidade.

Catembe, por sua vez, desvenda a ficção de uma África paradisíaca. Mesmo com os cortes da censura, o filme interroga o imaginário português acerca das províncias ultramarinas, convidando o espectador a perceber a complexidade da realidade moçambicana, usualmente ignorada pelas reportagens oficiais, que oferecem imagens artificiais de um mundo não existente. Os cortes já despontam a dimensão política do filme, cuja ironia indisciplinar era um dissenso inaceitável.

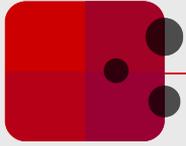
Como *Acto da primavera*, simultaneamente pós-moderno e arcaico, *Jaime*, de António Reis e de Margarida Cordeiro, procura estabelecer relações entre a vida e a percepção dela em sua arte. O dissenso do filme diz respeito às noções acerca de sanidade e loucura, de cultura e natureza e de vida e arte. Revela a sensibilidade de Jaime e estimula a dos espectadores.

A minha amostra é pequena e abrange apenas quatro filmes portugueses, dos anos 20 até a Revolução dos Cravos. Eles poderiam ser facilmente considerados filmes de autor ou mesmo ensaios fílmicos; porém, chamá-los de filmes indisciplinados evidencia que interrogam esteticamente o consenso do seu tempo acerca de questões políticas: em *Douro, faina fluvial*, a industrialização; em *Acto da primavera*, o humanismo cristão numa sociedade em vias de secularização; em *Catembe*, a romantização do colonialismo; e, em *Jaime*, a relação entre vida, arte e ciência.

Poderia afirmar que todos esses filmes pensam através de perceptos e afetos, mas isso significaria apenas que são obras da sétima arte. O que os diferencia é



o seu afastamento do pensamento disciplinar: eles não definem fronteiras, mas pensam entre os saberes da história, da religião, da sociologia e da medicina. Nos filmes, não há conceitos definidos, nem fatos duros. Eles oferecem sobretudo experiências; experiências que incluem o diretor e o espectador. No caso do primeiro, isso ocorre porque ele procura uma abordagem que contempla a heterogeneidade do mundo, e, no caso do segundo, porque pode acompanhar de forma cognitiva e sensível o espaço entre as oposições binárias através das quais as ciências costumam construir as suas ficções. ■



Referências bibliográficas

ALTER, Nora M. *Chris Marker*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2006.

APRÀ, Adriano (Org.) *Le avventure della nonfiction*. Roma: Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1997.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “camera stylo”. In: OLIVEIRA, Luis Miguel. *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 319-325.

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003. p. 15-45.

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: _____. *O cinema: ensaios*. Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *L’Entre-Images. Photo. Cinema. Vidéo*. Paris: La Différence, 1990. _____.
ROTH, Laurent. *Qu’est-ce qu’une Madeleine? A propos du CD-ROM »Immemory« de Chris Marker*, Paris: Yves Gevaert, 1997.

BLÜMLINGER, Christa; WULFF, Constantin. *Schreiben, Bilder, Sprechen*. Texte zum essayistischen Film. Viena: Sonderzahl, 1992.

BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan.-dez., 2006.

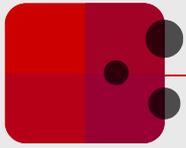
CORRIGAN, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2001.

FRANZ, Artur. “Einleitung”. In: MONTAIGNE, Michel de. *Die Essais*. Frankfurt am Main: Reclam, 1993. p. 3-26.

GIL, José. *Portugal, hoje – O medo de existir*. Lisboa: Relógio D’Agua, 2004.

HATTENDORF, Manfred. “Selbstreflexivität und Essayismus im Dokumentarfilm”. In: HATTENDORF, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität*. Konstanz: UVK Medien, 1994, p. 258-273.



KANZOG, Klaus. "Filmgenres, Strukturkonventionen und Diskurse". In: KANZOG, Klaus. *Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1991. p. 59-67.

KROHN, Bill: "Welles, Fernsehen und der Essayfilm". In: BLÜMLINGER Christa; WULFF, Constantin (org.): *Schreiben, Bilder, Sprechen. Textezum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992. p. 171-177.

LINS, Consuelo. "Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico". *Devires*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan.-dez., 2006.

_____. "Documentário subjetivo e ensaio fílmico". In: _____. *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUKÁCS, George. "On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Leo Popper", *Soul and Form*. Cambridge MA: MIT Press, (1978 [1910]), p. 2.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle. *L'Essai et le Cinema*. Seysell: Éditions Champ Vallon, 2004.

MACHADO, Arlindo. "O filme-ensaio". *Intermédias*, 5/6, 2006. Disponível em: www.intermedias.com/miolo/cinema_home.htm. Acessado em: 11 de novembro de 2011.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no Real*. Rio de Janeiro: Azougue Editora, 2010.

MÖBIUS, Hanno (Org.). *Augen-Blick*. Versuche über den Essayfilm. Marburg, 1991.

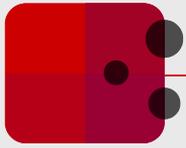
MONTAIGNE, Michel de. *Die Essais*. Frankfurt am Main: Reclam, 1993.

NOGUEZ, Dominique. "Film-Journal, Film-Collage, Film-Essai". In: ders.: *Le cinéma, autrement*. Paris: 1977. p. 268-282.

ORTEGA, Maria Luisa,; WEINRICHTER, Antonio (Org.). *Mystère Marker*. Pasajes en la obra de Chris Marker. Madrid: T & B Editores, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. "Thinking between disciplines? An aesthetics of knowledge", *Parrhesia*, n. 1, 2006, p. 1-12. _____. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. _____. "Política da arte". Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/.../206.rtf. Acessado em: 11 de novembro de 2011.

RASCAROLLI, Laura. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London; New York: Wallflowerpress, 2009.



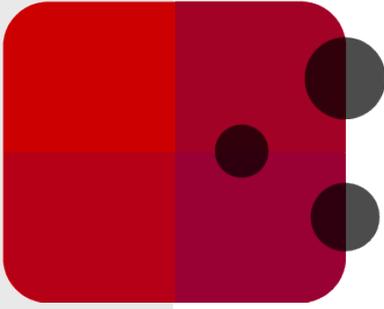
RICHTER, Hans. "Der Filmessay". In: BLÜMLINGER Christa; WULFF, Constantin (Org.). *Schreiben, Bilder, Sprechen*. Textezum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl, 1992, p. 195-198.

RIVETTE, Jacques. "Lettre sur Roberto Rossellini". In: NARBONI, Jean; ROSENBAUM, Jonathan (Org.). *Rivette: Texts and Interviews*. London: British Film Institute, (1977 [1955]), pp. 54-64.

SCHERER, Christina. *Ivens, Marker, Godard, Jarman*. Erinnerung im Essayfilm, München: Fink, 2001.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. "Towards a Third Cinema". In: NICHOLS, Bill (Org.). *Movies and Methods*, Vol. 1. Berkeley: University of California Press, (1976 [1969]). p. 44-64.

XAVIER, Ismail. Teoria e história no estudo de cinema no Brasi – entrevista a Adilson Mendes. In: MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

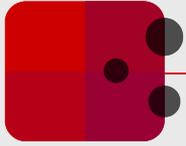


A recepção de *Central do Brasil* em Portugal nos anos 90¹

*Regina Gomes*²

1. Uma versão inicial deste artigo foi apresentada no XVII Ibercom no distrito de Maia, cidade do Porto, Portugal, em novembro de 2002.

2. Doutora em Ciências da Comunicação, Cinema, pela Universidade Nova De Lisboa, professora no Depto de Comunicação e no PÓSCOM da FACOM-UFBA. Área de interesse: Cinema, TV, Estudos de Recepção



Resumo

Percebemos nos textos de críticos portugueses sobre *Central do Brasil*, publicados no final da década de 1990, uma preocupação demasiada em analisar filmes brasileiros à luz de referenciais que remetem aos anos 60, isto é, ao movimento do Cinema Novo. A crítica colou seu discurso a um período (anos 60-70) em que as estéticas cinematográficas consagradas historicamente tornaram-se modelos de qualidade e de contestação às grandes produções, sobretudo hollywoodianas. Outra questão observada diz respeito às frequentes remissões aos novos filmes comparados às telenovelas brasileiras exibidas em Portugal.

Palavras-chaves

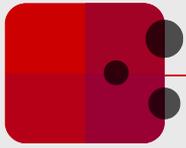
Cinema brasileiro, crítica, recepção

Abstract

We noticed in the Portuguese movie reviews about *Central do Brasil* film, posted in the late 90s, a too much concern on analyzing the Brazilian films in light of the references to the 60s, namely, the Cinema Novo movement. The film reviews linked their speech at the time (60-70), when the established aesthetics film became models of quality and opposition to major productions, especially hollywood. Another issue concerns to usual references to new films compared to Brazilian soap operas shown in Portugal.

Keywords

Brazilian movies, film criticism, reception

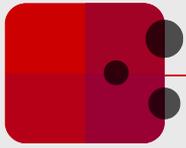


O trabalho propõe discutir a recepção de filmes brasileiros exibidos em Portugal na década de 1990, período compreendido como a época da retomada do cinema no Brasil. Aqui, é importante compreender a crítica como espaço de exercício teórico para o debate acerca da recepção de obras artísticas, debate este considerado como elemento central para o conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico.

O desejo de saber como a crítica de cinema em Portugal avaliava as obras do assim cunhado Cinema da Retomada brasileiro revelou meu interesse em realizar esta pesquisa, cuja intenção era investigar que configurações histórico-contextuais teriam influenciado na recepção dos filmes brasileiros.

Nesse contexto, importavam, além da análise de filmes brasileiros exibidos em Portugal no período, a recepção e o impacto que essas obras causaram nos espectadores-críticos lusos. Isso traduziu-se num desafio: investigar qual a posição da crítica especializada portuguesa em relação a esses filmes e se, de algum modo, isso veio a influenciar a aceitação ou não dessas obras. Esse espectador será reconhecido, sobretudo, enquanto sujeito histórico nas críticas analisadas. A crítica será vista aqui como representante de um horizonte de expectativas da época. Já na década de 70, a estética da recepção, que tem entre seus principais nomes Hans Robert Jauss (1979; 2002), irá compreender os textos da crítica literária como constituintes da recepção das obras de arte. Além disso, esses registros, agora com facilidade de acesso por meio de arquivos eletrônicos, são verdadeiros testemunhos dos sentidos conferidos aos filmes. Para Jauss (1979) qualquer movimento de análise de recepção de uma obra não deve desconsiderar as condições históricas, uma vez que a recepção se estende nos tecidos sociais.

À partida, é importante observar que este artigo tem um caráter analítico e irá assentar-se em algumas hipóteses mais adiante descritas. Assim, propomos focar nossa análise em alguns textos sobre o filme *Central do Brasil*, cujas críticas foram



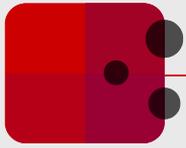
veiculadas em publicações eletrônicas destinadas à cultura cinematográfica em Portugal. Entretanto, um breve histórico do cinema brasileiro desde os anos 1960 faz-se necessário e esclarecedor.

No início da década de 60 o Cinema Novo surge como um movimento político-estético que ressalta a importância do autor e rejeita o predomínio do produtor e da indústria na realização de um filme. Jovens cineastas propõem a elaboração de obras voltadas à realidade brasileira e defendem uma linguagem mais adequada à situação social do país (RAMOS, 2000).

Primeira experiência importante no cinema do Terceiro Mundo, o Cinema Novo pode ser considerado como a tradução brasileira de estéticas cinematográficas nascidas no pós-guerra, como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Filmes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, principal nome do Cinema Novo, *Os fuzis* (1963), de Rui Guerra, considerados obras-primas da cinematografia brasileira, dão início ao movimento cuja temática, inicialmente, centraliza-se no trabalhador rural e na miséria da região Nordeste do Brasil.

Esse movimento estético irá representar a afirmação cultural do cinema brasileiro, que passou a ser internacionalmente considerado como um dos mais revolucionários focos de criação do cinema moderno. Em muitas salas europeias, esses filmes ganham exibição e notoriedade por parte da crítica especializada. Em 1962 o filme de Anselmo Duarte, *O pagador de promessas*, ganha a Palma de Ouro no Festival de Cannes, e em 1967 *Terra em transe*, de Glauber Rocha, consagra-se como um dos melhores filmes do mundo.

Nos anos 60, discutir cinema era uma questão de vida ou periclitamento. Estudantes, intelectuais, cinéfilos e até os próprios críticos e cineastas, envolvidos

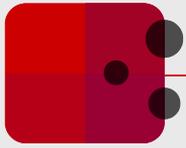


num painel histórico rico e criativo,³ olhavam o cinema como uma fascinante experiência de vanguarda tanto política quanto estética.

Como se sabe, entre os anos 70 e 80 o Brasil amargou um regime autoritário militar que, embora sob o peso de uma censura ideológica estúpida, acabou por caracterizar-se pelo desenvolvimento de um parque industrial de cultura que promoveu produções como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, que estoura nas bilheterias e vira produto de exportação especialmente para as salas de cinema da Europa. Em 1981, o Brasil real surge nas telas com *Eles não usam black tie*, de Leon Hirszman, vencedor do Leão de Ouro em Veneza. Nesse mesmo período, o mercado internacional absorve fitas como *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, *Pixote, a lei do mais fraco* e *O beijo da mulher aranha*, ambos de Hector Babenco, e *Eu sei que vou te amar*, de Arnaldo Jabor.

Apesar da grande quantidade de produções nessa época, o cinema vai tomar rumos bem diferentes da fase anterior e adotar uma postura mais mercadológica iniciada pelo cinema estadunidense hollywoodiano convertido em espetáculo. Entretanto, a defesa de um cinema anticomercial com aspirações identitárias e politicamente engajado fazia parte dos calorosos debates promovidos pelos órgãos de cultura brasileiros. Cineastas presos à visão exclusivista da função social da obra de arte exigiam do cinema uma natureza contestatória e de crítica social. Para André Parente (1998: 131), na década de 80 o cinema vai adotar uma “estética *nickel*, uma estética *clean*, que faz os objetos brilharem como na publicidade” a ponto de Jean-Luc Godard, em *Histoires du Cinéma*, afirmar que “o cinema já não faz mais parte da indústria da comunicação, mas sim da indústria do cosmético” (apud PARENTE, 1998: 131).

3. Nesse período surge o movimento *da Nouvelle Vague*, francesa formado por ex-críticos convertidos em diretores. A guerra do Vietnã não saía das manchetes internacionais e o movimento da contracultura pregava a resistência ao consumismo.



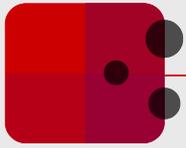
Os movimentos de vanguarda dos anos 60 eram utilizados como parâmetro e modelo basilar para repudiar o “lixo” de Hollywood e, dessa forma, o cinema brasileiro do período passou a ser considerado como mero dublador dos colonizadores que não sabem impor o desejo do novo – como fizera Glauber Rocha anos antes. Pensando a produção da década de 80 como “um cinema de replicantes”, Parente chega a afirmar: “(...) o cinema dos anos 80 representa um retrocesso imenso em relação à tradição inventiva dos movimentos e momentos do modernismo brasileiro, a força de copiar as cópias dos outros”; e arremata: “Nos anos 80, assistimos à substituição dos pseudo-intelectuais que pretendiam fazer um cinema novo por pseudo-cineastas que pretendiam fazer uma nova indústria” (PARENTE, 1998: 133). Se no Brasil a leitura de parte da academia já traduzia um descontentamento em relação à mudança no projeto estético-comercial do cinema brasileiro, a leitura da crítica jornalística lusa só reforçou essa insatisfação.

Os anos 90 foram particularmente singulares para o cinema brasileiro. Marcado inicialmente por uma retração na produção de títulos nacionais – causada pela política de privatizações do governo do presidente Fernando Collor de Mello⁴ –, esse cinema passa por uma renovação, especialmente a partir de 1995, e a produção de obras de relevância torna-se visível com o grande número de prêmios alcançado no período. Filmes como *Terra estrangeira* (1995)⁵ e *Central do Brasil* (1998),⁶ ambos de Walter Salles Jr., implementam uma nova dimensão

4. Sempre bom lembrar que durante o governo do presidente Collor foi extinto o Ministério da Cultura e criada uma Secretaria que liquidou a Embrafilme, o Concine e algumas leis que defendiam o cinema nacional. Segundo algumas estatísticas do próprio governo, foram produzidos apenas 17 filmes em 1991, e nos anos posteriores essa produção cai para abaixo da dezena.

5. Grande Prêmio de Público – Encontros Internacionais de Cinema de Paris – Paris Film Fórum – França – 1995. Também Grande Prêmio de Público – Festival de Cinema de Bérghamo – Itália – 1996.

6. Urso de Ouro (Melhor Filme) – Festival de Berlim – Alemanha – 1998. Globo de Ouro (Melhor Filme Estrangeiro) – Hollywood Foreign Press Association – EUA – 1998, o que lhe valeu uma indicação ao Oscar do mesmo ano.



à cinematografia brasileira, que ganha espaço nas salas do velho continente, especialmente nas grandes capitais como Lisboa, Paris e Madri.

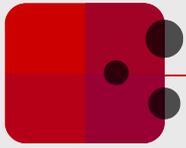
A formação de um público fiel ao cinema brasileiro cresce, auxiliando o processo de revitalização da autoestima perdida no começo dos anos 90. Em Portugal, os filmes brasileiros que conseguiram driblar o rigoroso monopólio das redes distribuidoras foram exibidos principalmente nas cidades de Lisboa e Porto. Contudo, há também um crescimento do número de críticas desfavoráveis ao cinema da retomada, sempre utilizando como padrão as cinematografias dos anos 60 reconhecidas como de tradição inventiva e experimentalista, ao contrário dos filmes dos anos 90 em que não há nada a ser dito ou criado.

Após esse breve painel histórico, destacaremos algumas marcas nos textos de críticos de cinema portugueses em que se vê uma demasiada preocupação em analisar os filmes brasileiros notadamente à luz de referenciais que remetem aos anos 60, ou seja, ao movimento do Cinema Novo. Tomamos como estudo de caso, particularmente, as críticas direcionadas ao filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, com data de estreia em Portugal em 14 de maio de 1999.

O jornalista, crítico de cinema e editor de Artes e Multimedia do *Diário de Notícias* Eurico de Barros (1999) fez o seguinte comentário sobre esse filme de Walter Salles:

Central do Brasil não vem revolucionar o cinema brasileiro, como pretendem alguns críticos locais (e não só), que não souberam pôr travão ao seu entusiasmo pelo filme.

Longe disso, trata-se de uma fita que combina os valores narrativos e dramáticos da telenovela e os do cinema realista de recorte documental, onde duas grandes atrizes (Fernanda Montenegro e Marília Pêra) reafirmam os seus talentos (mas isso nós já sabíamos da televisão...) e onde Salles oscila, com previsibilidade, entre o humanismo de pé descalço e o telenovelesco controlado, não evitando seqüências bastante maçadoras.



Diz o ditado que “em terra de cego quem tem olho é rei”. No caso vertente, em terra de cinema atrofiado, quem tem *Central do Brasil* é campeão de ginástica.

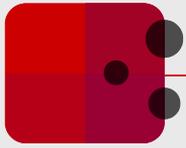
Nota-se que a ruidosa crítica alimenta a ideia de um “cinema atrofiado” com um dos filmes mais premiados do Brasil. A complexidade, a simbologia, o desconcerto, o hermetismo, característico de filmes como *Terra em transe*, de Glauber Rocha, cederia lugar à ideia generalizante de que tudo é clichê. A crítica enquanto registro de uma experiência de recepção talvez esteja excessivamente vinculada a um período restrito (anos 60-70), em que as escolas estéticas cinematográficas consagradas historicamente permanecem como referenciais absolutos de qualidade e de contestação às grandes produções, sobretudo hollywoodianas.

Sobre o mesmo filme, o consagrado crítico de cinema António Roma Torres (1999) declarou:

O cinema brasileiro conseguiu com este filme um sucesso internacional marcado, nomeadamente com nomeações para os globos de ouro e os óscares americanos e uma exploração comercial em todo o mundo incluindo o habitualmente fechado mercado americano, e é aliás por essa via que chega até nós.

(.....) Mas o período de grande prestígio do cinema brasileiro continua a ser o dos anos sessenta, o que mesmo internacionalmente foi designado por “cinema novo”, e onde pontificam nomes como Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e muito principalmente Glauber Rocha, que defendeu num ensaio o que ele designou por estética da fome. Esse período caracterizou-se por uma contribuição estética mais significativa, mas principalmente por um evidente empenhamento político revolucionário.

A contestação à lógica causal e ao ilusionismo narrativo, a valorização da riqueza de experimentação estética, a defesa da política de autores, o realizador visto como um construtor do texto fílmico sem obrigações com as regras padronizadas

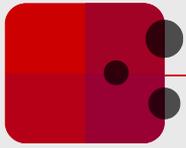


do mercado, bandeiras defendidas pelo teóricos do movimento cinemanovista, voltam a aparecer nos discursos dos críticos contemporâneos lusos.

Como observa Tito Cardoso e Cunha (1996: 190), “Houve tempos em que num filme se procurava aquilo a que se chamava a «mensagem» do autor, explícita ou implícita, consciente ou inconsciente, manifesta ou latente, dependente ou não da vontade deliberada do seu autor”. Isso foi muito comum nos anos 60/70, quando o horizonte da crítica se mostrava a favor de um cinema revolucionário de cauções marxistas/estruturalistas defendido particularmente pelas revistas *Cahiers du Cinema*,⁷ *Cinéthique* e *Positif*. Talvez como legítima herdeira dessa escola histórica que formou críticos em todo o mundo e, sem dúvida, foi muito importante para a crítica cinematográfica mundial e para a teoria do cinema, a crítica lusa recente ainda preserve traços dessa abordagem ideológica centrada na chamada política de autores. De fato, a crítica de cinema em Portugal foi fortemente influenciada por duas revistas que circulavam entre os anos 60 e 80. Trata-se da *Celulóide* e da *Plateia*, que tornaram-se um território de consagração e legitimação do Cinema Novo, sobretudo pela identificação com as ideias estéticas e políticas, transfiguradas numa crítica livre que ora era engajada, ora era formalista, mas que partilhava a mesma aversão ao cinema popular-comercial.

Ainda segundo Tito Cardoso e Cunha (1996: 190), o exercício da discursividade crítica passa por três pontos fundamentais: *valor*, *contexto* e *significado*, que solicitam os atos de julgar, informar e interpretar, respectivamente. No caso das

7. Segundo Serge Toubiana, a revista *Cahiers du cinema*, essencialmente formada por críticos-realizadores, representou, ao longo de seu percurso como publicação destinada à crítica de cinema, uma luta permanente entre, por um lado, a afirmação de um gosto e de uma estética, predominante nos anos 50 até o início dos anos 60, de submeter os filmes a uma certa análise por tema, autor e gênero. Vale salientar que, nessa altura, a revista presta seu apoio às novas cinematografias de outros países, como Brasil (Cinema Novo) e Itália (Neorealismo). E, por outro lado, entre 1969 e 1975, a revista assume uma vocação mais política e teórica centrada nas preocupações extracinematográficas que se afirmaram em detrimento do gosto. São notórias as influências da filosofia de inspiração marxista althusseriana, da psicanálise e da semiologia. Serge Toubiana em entrevista a António D'Ávila (1985)

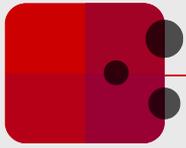


críticas aqui analisadas, o julgamento supera em muito os atos de informação e interpretação da obra. Se o discurso crítico cinematográfico deve ser compreendido como a expressão de um juízo de valor, seja ele estético, ético ou político do filme, esse juízo deve fundamentar-se na argumentação após passar ao processo de busca de sentido da obra, a fim de trazer ao leitor uma certa clareza no processo de interpretação.

Vasco Câmera, crítico do jornal *Público*, declara ainda sobre *Central do Brasil*:

E o filme? Só por ele não se percebe o entusiasmo, que começou até na fase de escrita do argumento quando recebeu um prémio no Festival de Cinema Independente de Sundance. É uma telenovela, realizada com um maquinismo cinematográfico “pronto-a-filmar”, árido e previsível. Sim, Fernanda Montenegro é tão boa como o é habitualmente na televisão; sim, Marília Pêra tem um “número” irresistível; sim, é humano não conter as lágrimas perante esta história de uma mulher sem paciência que faz a aprendizagem das emoções quando acompanha um miúdo, orfão de pai, através do Brasil à procura do pai. Isso não está já em qualquer telenovela brasileira? É por isso que se evoca o “Cinema Novo” da década de 70 e o sacrossanto nome de Glauber Rocha? Por causa do miserabilismo feito bilhete postal exótico? Sim, é um filme a ver. Para se desfazerem os equívocos.

Nossa segunda questão diz respeito às frequentes remissões a um enquadramento entre os novos filmes e as telenovelas brasileiras exibidas em Portugal. “Tom de telenovela requentada” e “combina os valores narrativos e dramáticos da telenovela”, só para citar as críticas acima referidas, revelam um traço peculiar à cultura portuguesa contemporânea com a “invasão” de ficções seriadas brasileiras que, mesmo presentes em Portugal desde 1977 com a exibição de *Gabriela*, têm um crescimento considerável, a partir do início da década de 1990, através da entrada de redes privadas de televisão no país.

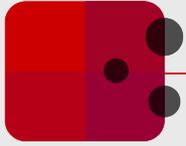


Chegando a Portugal em doses elevadas, as telenovelas traduziram um modelo de dramaturgia próprio da linguagem televisiva, com seus planos fechados e a redefinição do conceito de enquadramento, “estes determinados pelo jogo de convenções da lógica dialogal, sem fora-de-campo nem perspectiva”, como observa Francisco Rui Cádima (1996: 176). Isso trouxe consequências à produção audiovisual portuguesa, que, se por um lado, através da leitura diária de um produto simbólico, revelou um pouco da chamada cultura popular e massiva brasileira, por outro, vai traduzir-se como modelo paradigmático de produção audiovisual daquele país, que fica internacionalmente conhecido através de sua teledramaturgia.

Contudo, Alfred Hitchcock dirigiu várias séries para a TV estadunidense entre 1955 e 1965; Jean-Luc Godard também foi produtor de séries para televisão, como *sixfoisdeux* em 1976; e há o próprio Glauber Rocha, cujas intervenções no inventivo programa *Abertura* ficaram para sempre marcadas na história da televisão brasileira. A televisão deve ser vista também como espaço de experimentação do audiovisual, e a telenovela em particular, enquanto gênero televisual, possui um sistema expressivo próprio baseado numa estrutura narrativa fragmentada, mas recorrente, e na serialização. Em suas reflexões sobre o cinema e a televisão, Rui Cádima (1996: 177) salienta:

No campo da representação é comum identificar a perda de dimensão psicológica dos personagens como mais um específico da ficção televisiva. Deste ponto de vista é notória a recorrência a uma esquematização de arquétipos, de estereótipos (veja-se designadamente o modelo de *soap opera*).

Embora discordemos, em parte, da premissa de Cádima, ou seja, a de que os personagens da ficção televisiva são poucos explorados em sua dimensão psicológica, no caso de *Central do Brasil* os personagens têm uma forte carga dramática, o que lhes confere a apresentação de um perfil psicológico bastante



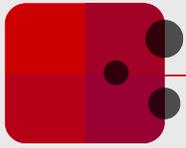
definido. Além disso, trata-se, sobretudo, de estéticas diferenciadas, os planos abertos e longos de *Central do Brasil*, evocando a dimensão espacial característica do Nordeste brasileiro, em nada se comparam aos cortes abundantes e aos planos mais cerrados da estética televisiva. Assim, parece-nos inadequada a comparação generalizante entre as duas formas de expressão, já que a produção cinematográfica brasileira, de antemão, se vê carimbada pelo emblema infelizmente preconceituoso das telenovelas.

Ademais, não se propõe aqui entrar no mérito do julgamento do filme, de procurar a significação na obra, da liberdade de interpretação. Antes, a proposta é definir um tipo de prática discursiva que, representando a recepção e seu tempo, mostra-se como um objeto de investigação rico para entender o processo cinematográfico na relação entre Brasil e Portugal.

A relevância de uma pesquisa que dê visibilidade à reflexão sobre a atmosfera cinematográfica de culturas tão próximas e tão distantes deve ser considerado posto que muito pouco se tem fundamentado sobre o assunto. As trocas não podem efetivar-se somente no âmbito das estruturas comerciais, mas, com a mesma importância, no campo das relações pragmáticas, circulares ou reflexivas, excluindo, desde então, a visão mecanicista da comunicação.

Esse olhar estético na comunicação, a saber, como a crítica portuguesa recebe um tipo de cinematografia que por si só remete a uma cultura familiar e estranha, oferece um horizonte acadêmico privilegiado para uma investigação desta natureza. Com efeito, buscamos contribuir para o intercâmbio de investigações científicas na área da recepção de filmes entre Brasil e Portugal.

Não foi, ademais, casual a demarcação temporal (anos 90) do nosso objeto de pesquisa. Essa década representou mudanças substanciais na produção de filmes brasileiros que culminará, a partir de 1995, num processo de renovação dessa cinematografia, promovendo a sua difusão pelos sítios de língua portuguesa. O



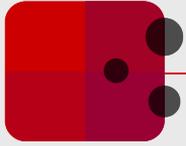
público e a crítica portuguesa conhecem obras como *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1994), de Carla Camurati, *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e, finalmente, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

Considerações finais

O exame das críticas a *Central do Brasil* permitiu revelar como uma determinada instância de recepção, a da crítica especializada lusa, estabeleceu um diálogo com seu tempo. A crítica, efetivamente, documenta a história dos efeitos da obra, todavia, ela está inserida no mesmo horizonte de expectativas e tem uma parcela de responsabilidade por esses mesmos efeitos enquanto formadora de opinião, de conceitos. Recepção, como assinala Regina Zilberman (1989: 114), “refere-se à acolhida alcançada por uma obra à época de seu aparecimento e ao longo da história. Em certo sentido, dá conta de sua vitalidade, verificável por sua capacidade de manter-se em diálogo com o público”.

Metodologicamente, a análise desse conjunto de atos de leituras produzidos pela crítica lusa é extremamente relevante para o que podemos chamar de estudos de recepção histórica do cinema. Um olhar mais atento não apenas para o texto, mas sobretudo para o contexto que cercou a elaboração desses discursos que se constituem como verdadeiros “vestígios” de uma experiência receptiva, como aponta Janet Staiger (1992). O modo como a imprensa cinematográfica lusa interagiu com os textos e contextos para construir significados sobre o cinema brasileiro dos anos 90 foi decisivo para definir a imagem dessa cinematografia em Portugal.

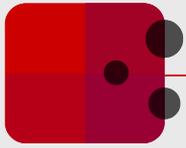
Convém ressaltar que talvez a crítica não esteja ainda aberta às narrativas brasileiras recentes, cuja abordagem difere tanto quanto ao conteúdo – adoção de temáticas mais urbanas, menor politização de discurso – como quanto às



técnicas utilizadas – ampliação de mercado, internacionalização da produção –, diferentes daquelas consagradas historicamente. Conforme Ismail Xavier (2001: 44), um traço marcante da cinematografia brasileira na década de 1990 foi “a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como um valor”. Essa apropriação de elementos diversos não se vinculou a uma luta contra a padronização do mercado cinematográfico, como defendiam os realizadores das décadas anteriores, mas, pelo contrário, o novo cinema brasileiro mostrou-se mais aberto a parcerias, menos ambicioso em suas propostas e com um certo pragmatismo na construção de um centro de qualidade na produção. Mais recentemente, o debate sobre filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, apenas reiteram as inquietações dos críticos sobre qual o limite aceitável para melhor representar o país nas telas.

Afinal, não podemos esquecer que a crítica põe em destaque uma relação comunicativa, estabelecida seja com os espectadores, seja com o próprio filme. E a ruptura com os modelos clássicos de cinema que pareçam nos mostrar o “verdadeiro mundo” deve ser vista como uma possibilidade de amadurecimento desta comunicação.

Por fim, reforçamos a importância de considerar a crítica de cinema como excelente fonte para investigar específicos atos de interpretação e fruição em um determinado horizonte histórico. Não há como pensar a recepção sem que se leve em conta a historicidade do processo receptivo. ■



Referências bibliográficas

BARROS, Eurico de. *Central do Brasil*. Disponível em: <http://www.cinema2000.pt/criticas.htm>. Acesso em: outubro de 2002.

CÂMARA, Vasco. *Central do Brasil*. Disponível em: <http://www.cinema2000.pt/criticas.htm>. Acesso em: outubro de 2002.

CÁDIMA, Francisco Rui. “O cinema, o público, a televisão: para uma ontologia da série televisiva e do telefilme”. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). *O que é o cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

CUNHA, Tito Cardoso. “Cinema, crítica e argumentação”. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). *O que é o cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, 1996.

D’ÁVILA, Antonio. “A trajetória dos Chiersdu Cinema”. *Revista filme cultura*, Rio de Janeiro: Embrafilme, n. 45, março 1985.

JAUSS, Hans Robert. “Estética da recepção: colocações gerais”. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

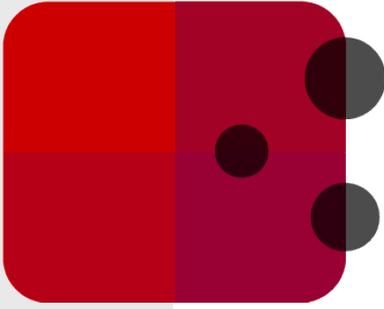
STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

TORRES, A. Roma. Cinema: crítica de filmes. Disponível em: <http://www.terravista.pt/Enseada/1014/cinema.htm>. Acesso em: outubro de 2006.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

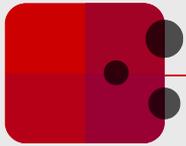
rebecca



Reflexões educacionais
a partir do cinema

Paula Linhares Angerami¹

1. Estudante de doutorado no Departamento de Educação: Políticas Públicas e Administração da Educação Brasileira. Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita" - Campus: Marília, com bolsa concedida pela Capes. Email: paula@angerami.com.br

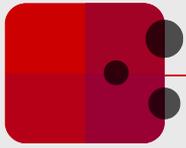


Resumo

O presente artigo faz uma análise sociológica do filme brasileiro *Pro dia nascer feliz*, do diretor João Jardim. O documentário faz um recorte da realidade educacional pública brasileira. Para tanto, o filme nos apresenta algumas escolas públicas de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro através de imagens, entrevistas com alunos, professores e diretores. Para mostrar o contraste existente entre a realidade educacional pública e a privada, o filme nos apresenta cenas de uma escola particular de São Paulo. Assim, o documentário vai construindo o argumento de que as escolas públicas são precárias e não oferecem condições de ascensão social aos seus estudantes e também que o cotidiano e os problemas enfrentados pelos alunos das escolas públicas e particulares são discrepantes. Iremos discutir os argumentos construídos pelo diretor e o quanto esse documentário não retrata a realidade educacional brasileira como um todo, mas apresenta um recorte desta realidade em seus matizes, nuances e contradições.

Palavras-chave

Cinema, sociologia, escola

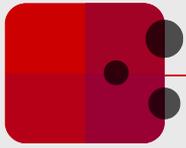


Abstract

This article is a sociological analysis of the Brazilian movie “Pro dia nascer feliz”, by the director João Jardim. The documentary details a segment of Brazilian public education. To accomplish this, the director filmed in public schools in Pernambuco, São Paulo and Rio de Janeiro showing images, students, teachers and directors’ interviews. To show the contrast between the educational reality of public and private schools, the movie also includes scenes from a private school in São Paulo. Thus, the documentary builds the argument that public schools are precarious and do not offer conditions conducive to social ascension for the students. In addition, the routine and the problems that students deal with are very different in a public vs. a private school setting. We discuss the arguments that are highlighted by the director and how this documentary does not present the entire reality of public school education, but, instead, focuses on a segment of this experience with its nuances and contradictions.

Keywords

Cinema, sociology, public school education



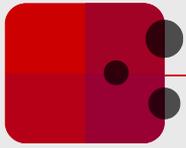
I - Introdução

Este trabalho visa à compreensão de uma obra cinematográfica a partir da ótica sociológica. Perspectivas multiteóricas que se imbricam para nos mostrar os aspectos subjacentes em uma realização da arte denominada de cinema. Iremos analisar o filme *Pro dia nascer feliz*, dirigido por João Jardim. O filme foi lançado no Brasil em 2006. A escolha desse filme deu-se por sua própria abrangência sociológica, tanto dos protagonistas como do próprio viés do diretor, e por sua tentativa de compreensão da realidade educacional brasileira. O recorte sociológico exibido nessa obra, em que os aspectos confluem com a própria idealização dos ditames educacionais, nos propicia elementos bastante abrangentes de compreensão dessa realidade.

Antes de adentrarmos na análise faz-se necessário explicitar a nossa compreensão de filme. O filme em toda sua abrangência e grandiosidade sempre precisa ser visto além do enredo. Fotografia, planos de câmeras, designers, música, enfim, os detalhes que o compõem e decididamente o tornam uma obra de arte.

A obra de arte cinematográfica é inicialmente apreendida pela percepção, assim, “é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido” (MERLEAU-PONTY, 2003: 115). O filme é composto de imagem e som. Essas imagens são construídas, organizadas e sequenciadas de uma forma temporal compondo uma métrica cinematográfica. O som também passa por um processo de montagem. Dessa forma,

a escolha e o agrupamento das imagens constituem para o cinema um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar (MERLEAU-PONTY, 2003:112)



O cinema, então, é inicialmente captado pela percepção, e apenas em um segundo momento pode ser pensado e analisado sociologicamente. Agora iremos nos focar no segundo momento, quando é possível compreendê-lo como unidade de discurso.

Entendemos o filme enquanto unidade de discurso. Com isso, a construção fílmica, a forma em que a narrativa é organizada, a hierarquização dos grupos sociais oferecem uma visão de mundo social com concepções e valores. Através da análise sociológica do filme, procuraremos compreender o aspecto do mundo social apresentado pelo cineasta, e para tanto nos embasamos em Sorlin. Ele analisa o filme *Obsessão*, de Luchino Visconti, e demonstra como, a partir de dentro do filme, operam-se estruturas de pensamento que dizem respeito a um contexto social e histórico específico e que contêm visões de mundo a respeito da sociedade italiana. O sociólogo, ao fazer uma sociologia do cinema, procura demonstrar como dentro da obra cinematográfica operam-se estruturas que contêm visões de mundo. Ou seja, Sorlin procura no próprio filme aspectos que informem as posições sociais das pessoas exibidas nas diferentes projeções. É esse tipo de análise sociológica que nos propomos a fazer com o documentário *Pro dia nascer feliz*.

II – O cinema e sua linguagem

A meu ver, o documentário se insere predominantemente no modo expositivo, pois:

agrupa fragmentos do mundo histórico em uma estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. (NICHOLLS, 1991a: 142)



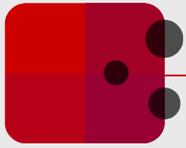
Não pretendo classificar o filme nessa chave de modo a engessá-lo e buscar nele apenas características que justifiquem tal categoria, mas, sim, pensar o eixo narrativo como sendo preponderantemente expositivo. Esse documentário não apresenta uma voz de Deus que vai direcionando as imagens, no entanto, essa voz se faz presente apenas em um trecho, logo no início, em que o cineasta, em forma de sátira, traz dentro do filme um documentário datado de 1962.

Para dar um tom verossímil ao documentário, o cineasta faz uso de entrevistas feitas com alunos, professores, diretores e até alguns familiares de alunos. O entrevistador não é filmado e as perguntas feitas aparecem apenas em alguns momentos.

Essa ideia de que o documentário retrata a realidade foi construída juntamente com o advento da fotografia. De acordo com Bazin (1985b), a fotografia traz uma impressão de objetividade que antes não existia na história da arte, “pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo” (BAZIN, 1985b: 21). Com a fotografia, de acordo com ele, as imagens do mundo se formam sem a intervenção criadora do homem.

Diante desse panorama da história da fotografia, foi sendo construída a ideia de que a fotografia retrata a realidade como ela é, há um poder de credibilidade da imagem fotográfica, como se não houvesse um olho humano para delimitar o aspecto da realidade que será retratado e, assim, eternizado. O cinema, decorrente da fotografia – imagens em movimento –, fez uso da mesma fama (principalmente os documentários), a de retratar a realidade tal como ela é.

Porém, embora o documentário tenha a fama de retratar a realidade e trabalhe com sons e imagens extraídos do mundo real, também é composto de ficção, sendo tênue a separação entre o que é real e o que é ficção.



Menezes (2004) apresenta o exemplo do filme *O triunfo da vontade*, realizado por Leni Riefenstahl, que serve de ilustração para o componente de ficção presente nos documentários. Tal filme foi realizado a pedido de Hitler com intuito de imortalizar o partido nacional-socialista, em 1934. O documentário foi

organizado espacialmente e coreografado para as câmeras pelo arquiteto preferido do Reich, Albert Speer, e encenada diretamente em alguns de seus momentos por “figurantes” membros do exército, SA e SS, onde ressaltam-se as “introduções” aos discursos dos oficiais nazistas em fulgurantes letreiros em néon, como os intertítulos do cinema mudo, artifício utilizado para compactar em um só bloco os inúmeros e infundáveis discursos, nem sempre filmicamente desejáveis. (MENEZES, 2004: 85)

Tal exemplo sustenta a ideia de que os filmes documentais não retratam a realidade tal como ela é, mas podem conter também encenações, reforçando, assim, o que o cineasta quer transmitir como sendo a realidade.

Coutinho (2012) também defende o posicionamento de que é sutil a separação entre o documentário e a ficção. Em uma entrevista, ele diz:

na ficção, eu tentei aprender a dirigir atores, e com *Cabra...*, tudo o que eu fui fazer depois, eu aprendi a não dirigir atores, entende? Eu praticamente sou parceiro do cara que está falando, e por isso eu consigo coisas que outros não conseguem. Me entrego a escutar o outro e ter um diálogo com o outro. E aí você tem que ficar vazio de intenção, de estética, de tudo. É claro que acaba tendo, no documentário que eu faço, um germe de ficção violento. Como o Godard dizia, todo grande documentário tende à ficção e toda grande ficção tende ao documentário. Ao mesmo tempo tem um sistema diferente, que é o sistema documentário. (COUTINHO, 2012: 20)



Lins (2004: 44) aponta que

a verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá – e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema.

Castro (2005: 36) nos diz que

o filme documentário não é a realidade, simplesmente porque não pode ser, e sim uma construção. Ou, em outras palavras, o filme documentário não é mais “realidade” do que o filme de ficção. O cinema será entendido como realista se apreender e narrar bem, com verossimilhança, parte significativa do drama humano. Mas construção, narrativa... cinema, em qualquer caso. Você escolhe virar a câmera para este lado, e não para o outro, por isso, cheio de subjetividades, autoral.

O filme documentário é uma das leituras possíveis, construída a partir das escolhas do cineasta do que deve ou não entrar no filme. É também composto por ficção e às vezes é composto por encenações, inclusive, a ficção pode ajudar o diretor a fazer o documentário, enfatizando e reforçando algum aspecto da realidade que será apresentado no filme. Dessa forma, o documentário não é um retrato da realidade nua e crua.

Por isso, é importante salientarmos que as imagens recortadas e os trechos de entrevista apresentados no documentário *Pro dia nascer feliz* foram selecionados pelo diretor, que fez um recorte da realidade para nos apresentar.

Em todos os filmes, sejam eles de ficção ou documentários, existe uma linguagem que é conhecida pelo espectador. Carrière (1995) nos fala da



linguagem cinematográfica. Ele diz que o cinema, para ser entendido, faz uso de certas convenções. Para ele, essa linguagem foi sendo construída:

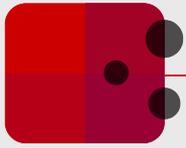
bastaram quatro gerações de freqüentadores de cinema para que a linguagem ficasse gravada em nossa memória cultural, em nossos reflexos, talvez até em nossos genes. As seqüências cinematográficas que nos envolvem e nos inundam hoje em dia são tão numerosas e interligadas que poderia dizer que elas constituem o que Milan Kundera chama de 'rio semântico.' Nele, nós e nossos pares nadamos sem esforço, encorajados por correntes familiares. (CARRIÈRE, 1995: 46)

Quando o cinema surgiu, essa arte fazia uso de uma linguagem similar a teatral: os acontecimentos seguiam uma seqüência cronológica, a expressão dos artistas e seus gestos dramatizavam exageradamente seus sentimentos sem ambigüidade. Uma nova linguagem surgiu quando “os cineastas começaram a cortar o filme em cenas, com o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem” (CARRIÈRE, 1995: 16).

Essa nova linguagem, trazida pelo cinema, fez com que os espectadores fossem capazes de interpretar as imagens justapostas sem ter que racionalmente se esforçar para isso. Dessa forma, “nem percebemos mais essa conexão elementar, automática, reflexiva: como uma espécie de sentido extra, essa capacidade já faz parte do nosso sistema de percepção” (CARRIÈRE, 1995: 17).

A linguagem do cinema também tem a característica de ser universal e pode ser compreendida por diferentes culturas, pois

todo tipo de expressão – pictórica, teatral ou meramente social – vive de memórias reconhecidas ou não reconhecidas, uma fonte de conhecimentos, pública ou privada, que brilha com maior intensidade para alguns e com menor para outros. E todo mundo encontra sua voz, sua postura, seu caráter,



nesse denso labirinto em que todos habitamos – uma postura e um caráter que outros, um dia, irão redescobrir e lembrar (CARRIÈRE, 1995: 17)

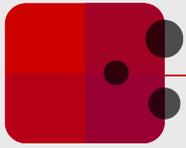
Dessa maneira, o cinema possui uma linguagem própria que pode ser compreendida em diferentes contextos, e o cineasta, através dessa linguagem, apresenta um recorte da sociedade ao espectador.

III- Um olhar sobre o filme *Pro dia nascer feliz*

Iremos agora nos debruçar na análise sociológica do documentário *Pro dia nascer feliz*.

Os créditos iniciais do filme orientam o olhar do espectador para um dos conceitos centrais da película: situações precárias das escolas públicas e falta de oportunidade e perspectiva para os seus estudantes. O documentário começa com uma imagem em preto e o som é composto pelo depoimento de uma menina e por ruídos típicos do pátio de uma escola. A moça diz: “Às vezes acho violento, esse jeito como, sei lá, como se vive, às vezes as pessoas realmente têm que deixar de lado o que elas acreditam para se conservar vivas assim”. E surge, então, o nome do filme: *Pro dia nascer feliz*. Assim, vai sendo construída para o espectador a ideia de que algumas pessoas, para sobreviver, precisam abrir mão de seus sonhos.

A primeira cena do filme é um pequeno documentário em forma de sátira que retrata a realidade educacional de 1962. Esse documentário apresenta manchetes de jornais sobre a educação (“Nas cidades sem escolas jovens optam pelo crime”; “Preocupa o país o problema da juventude transviada”) e também exhibe cenas de jovens dessa época. Concomitantemente com essas cenas, a voz de Deus, extremamente moralista, vai emitindo juízos de valores sobre a baixa frequência dos jovens na escola e o futuro que espera esses “jovens transviados”. A voz



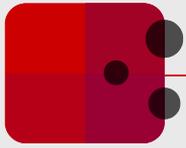
de Deus também questiona de quem é a culpa por tal situação, “se a culpa será da juventude transviada ou se somos nós quem não lhe damos oportunidade”, deixando claro que a oportunidade estaria na escola. E também perguntando até quando seguirá esse panorama em que, dos 14 milhões de brasileiros em idade escolar, apenas a metade chega a frequentar a escola e aprender a ler. A cena seguinte apresenta dados atuais da conjuntura educacional brasileira:

após 44 anos, 97% das crianças em idade escolar entram nas escolas. Com o passar dos anos, muitos abandonam, 41% não concluem a 8ª Série. Segundo avaliações promovidas pelo MEC, a metade dos estudantes do ensino fundamental não consegue ler ou escrever corretamente.” Essa legenda contrasta com os dados trazidos de 1964, quando a maioria dos estudantes não tinha acesso à escola. (Trecho do filme *Pro dia nascer feliz*.)

Após esse pequeno momento, o eixo cursivo não usa um narrador, e sim imagens que são reforçadas por legendas com dados estatísticos e as entrevistas que validam ainda mais os conceitos que vão sendo construídos para o espectador.

O conceito central construído no filme é o de que hoje os alunos têm acesso às escolas, mas estas não ensinam devido às suas condições físicas precárias, ao desestímulo dos professores e ao desinteresse dos alunos. Com isso, os alunos são aprovados através da progressão continuada sem necessariamente ter apreendido os conteúdos mínimos necessários. Esse argumento é construído de dois modos. Através da situação física das escolas, que não possuem banheiro e água, possuem salas malconservadas, e carteiras velhas; e através da aprovação dos estudantes por conselho de classe sem necessariamente ter obtido a nota mínima para aprovação.

Quanto aos grupos sociais existentes no filme, podemos identificar três deles: o dos alunos de escola pública, o dos professores de escola pública (incluindo nesse grupo a figura do diretor da escola) e o dos alunos de escola particular.



O grupo social dos alunos de escola pública é subdividido em dois grupos: um grupo majoritário, caracterizado como jovens que não tem interesse em estudar, e um minoritário, de alguns estudantes que gostam de ler e estudar. O primeiro grupo é caracterizado pelo depoimento da professora Denise,:

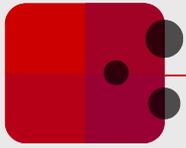
eu acho que eles vêm com se fosse para extravasar, não todos. Alguns vêm mesmo para aparecer, para se mostrar. Olha lá as meninas, elas vêm, se arrumam, como quem vem pra um baile, ficam no corredor paquerando, algumas nem entram, botam o caderno e voltam. Ficam na rua paquerando. Quer dizer, eles vêm como um escape. O pouco que tem é isso mesmo. E assim mesmo eles não querem.

O filme constrói o argumento de que os jovens advindos das escolas públicas não têm gosto pela leitura e não têm interesse em aprender. Por exemplo, uma aluna da escola estadual Guadalajara diz: “Eu acho assim, quando um professor falta, graças a deus, assim, eu sou realista, gosto de ficar conversando com as minhas colegas, se divertindo”.

O grupo minoritário dos alunos das escolas públicas, aqueles que se interessam pela leitura de poesia e que escrevem textos de autoria própria, é excluído do grupo majoritário, conforme o depoimento da aluna Valéria, da escola de Pernambuco: “Na escola os meus colegas me acham diferente porque eu gosto muito de ler”.

A diretora da escola Guadalajara reforça a ideia de que o nível dos alunos é insatisfatório. Dona Nenê diz:

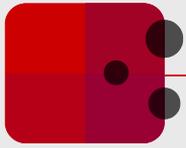
eles (os alunos) quando são avaliados, com certeza seu conceito é insatisfatório. Aí os professores são obrigados a reverter a situação oferecendo uma oportunidade, ou seja, uma recuperação paralela, mas é tão restrita, são apenas três dias para todos os professores, para a escola toda.



O grupo majoritário dos estudantes das escolas públicas é representado pelo aluno Devison Douglas, 16 anos, estudante da escola estadual Guadalajara, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Ele é o estereótipo do aluno que sabe “zoar na hora certa, sabe estudar quando tem que estudar”. O documentário apresenta uma situação em que ele desrespeitou uma professora, construindo a ideia de que desrespeitar o professor faz parte do desinteresse pela escola. Esse aluno passa de ano devido ao consenso do conselho de classe em aprová-lo, pois, por nota, ele ficaria retido por uma matéria.

O grupo social dos professores das escolas públicas, composto também pela figura de duas diretoras, é apresentado como um grupo de profissionais desinteressados no ensino devido ao descaso e o mau desempenho dos alunos e sem muita condição de ensinar e de se relacionar com esses jovens. De acordo com a professora Denise:

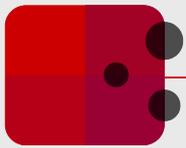
o pouco que se tem é essa aula mesmo e assim mesmo eles não querem, então a gente se desestimula. Eu era dessas professoras que ficava até o último horário, sabe, dez horas ficava aqui, aí eu vejo os outros todos desinteressados, por causa dos alunos mesmo, aí vão embora, nove e pouco, e eles ficam mesmo: vamos embora, vamos embora. Aí hoje não tem, hoje faltam onze professores aqui, que vão pra pós-graduação, então dia de sexta é furada aqui. Se eles não mandarem substituto já fica furada porque você fica aqui atendendo uma sala, duas, três, é uma doídice. Então aquele professor que tem compromisso, ele se preocupa, vem não falta, ou falta e manda alguém, e quem não tem não está nem aí por causa dos alunos mesmo. É como se fosse: eles não estão interessados então por que eu vou vir? A maioria vem pra dizer que vem. Ah! Professora a gente não tá esquentando com nota não, com nada, aí eu digo, não quero saber de nota, quero saber da qualidade, o que vocês estão conseguindo, pense no futuro. Eu falo todo dia, todo momento, toda aula.



A narrativa do filme constrói o conceito de pobreza nas escolas públicas, tanto de suas condições físicas quanto das condições materiais dos seus alunos. A primeira escola estadual filmada situa-se em Pernambuco. Inicialmente são mostradas imagens da cidade, Manari, com a legenda dizendo que é uma das cidades mais pobres de Pernambuco, e finalmente a escola é apresentada ao espectador. Seu aspecto físico é bem precário, com a sala de aula pequena, a parede sem pintar e carteiras velhas. São mostradas situações em que, na mesma sala de aula, alunos de diversas faixas etárias interagem naturalmente, e esse é um aspecto que caracteriza locais em que as escolas são de difícil acesso e para poucos.

Nessa mesma escola o conceito de pobreza das escolas públicas é construído através das precárias instalações do banheiro. O banheiro, por exemplo, além de ter apenas um vaso, este não possui tampa e tampouco descarga. O diretor se utiliza, então, do recurso de usar diferentes planos de câmera para enfatizar a ideia de precariedade que ele intenta mostrar. Faz uma alternância de câmera em plano aberto mostrando o ambiente total do banheiro em simetria com a margem projetiva, alternando para a câmera em plano fechado para mostrar o banheiro repleto de conteúdos fecais. Em outro momento, ainda nessa escola, também realiza uma alternância de câmeras em fotografias assimétricas em alternâncias de cores, sobressaindo do tom sépia para cores mais fortes e vibrantes, como que a mostrar a dualidade presente nesse contexto.

Em seguida, uma estudante dá a entrevista, falando sobre o banheiro. Não tem pia, não tem papel higiênico. Fala dos seus colegas como se ela não fizesse parte desse grupo, se referindo a eles de modo distanciado. Após essa cena, são apresentados os familiares dessa garota. Em seguida, aparece uma legenda explicativa se referindo aos banheiros: 240 mil escolas, 13,7 mil não têm banheiro, 1,9 mil não têm água (fonte: censo escolar 2004, MEC/Inep). No entanto é importante a ressalva de que na quase totalidade das cidades do sertão

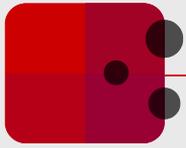


nordestino a precariedade de condições de saneamento básico é abismosa. Ou seja, a maioria das casas não possui banheiros dentro seus cômodos e, quando existe, não é utilizado para a finalidade de limpeza escatológica. As escolas apenas reproduzem essa realidade e, ao contrário do que o filme deixa transparecer, a precariedade de saneamento básico é um dos aspectos de maior crueza na realidade do sertão nordestino.

Um primeiro aspecto da mitificação da estratificação da falta de condição socioeconômica associada à escolaridade precária que nos é exibida é o depoimento de uma aluna de nome Valéria. Ela fala de seu gosto por poesias e se mostra também como poetisa. Lê algumas criações de sua autoria. Valéria diz:

às vezes a professora manda eu fazer redação, esse tipo de coisa e faço. Só que na maioria das vezes, eles não consideram porque acham que não foi de minha autoria, não fui eu que fiz. Não, não dão nota boa porque eles acham que peguei de algum lugar, por algum autor, alguma coisa parecida, mas eles não acreditam que fui eu que fiz.

Isso nos é mostrado como se a total precariedade desses jovens não permitisse que entre eles pudesse haver alguém que pudesse minimamente criar poesias e textos cujos detalhamentos destoassem de sua realidade. É como se a irreversibilidade social mostrasse aspectos dessa imutabilidade na própria situação educacional em que os matizes sociológicos vincam características que nos são mostradas de modo estanque e que não permite qualquer aspecto de mudança em sua condição estrutural. E de maneira bastante ácida a câmera do diretor passeia pelas faces, semblantes e olhares desses jovens como que detalhando que a consciência de suas dificuldades fosse algo incrustado em suas vidas de maneira irreversível. É dizer que a própria condição de precariedade socioeconômica se transforma em desigualdade em diferentes níveis, inclusive no cultural. É mostrado em um *close*, inicialmente em câmera de plano aberto, alternando-se na sequência de plano fechado em que uma família reunida assiste



ao depoimento do patriarca em que esse explicita o desejo de que sua filha possa estudar para se desenvolver e galgar novos patamares de vida. Ou seja, estamos diante de ditames semelhantes aos anseios de famílias que apresentam melhores condições socioeconômicas e que anseiam, em sua quase totalidade, melhores condições de vida para seus filhos a ser obtidas através do processo educacional. De modo bastante abrangente a condição social das pessoas é mostrada em sua precariedade cultural, com a escola sendo pareada como algo que não contribui em nada para a mudança dessas circunstâncias.

Outro aspecto bastante relevante nessa exibição é o fato de que os jovens são caracterizados como sendo resultantes desse processo de deterioração sociocultural e para o qual nada resta a ser feito. Inclusive são mostradas situações em que jovens de diferentes idades e de diferentes condições escolares frequentam a mesma sala de aula por causa da precariedade educacional, seja pela falta de professores, seja ainda pela falta de escola em suas localidades. É mostrada uma cidade que não tem escola e em que os alunos dependem de um ônibus disponibilizado pelo prefeito para levá-los até uma cidade próxima para poderem, então, frequentar as aulas. Os depoimentos dos alunos mostram que eles perdem muitas aulas devido ao fato de o ônibus estar constantemente quebrado, e na sequência é apresentada uma legenda dizendo que, durante as duas semanas de filmagem, Valéria foi à escola apenas três vezes porque o ônibus estava quebrado.

Um detalhe bastante contundente a apresentar as cruzeiras dessa realidade é mostrado igualmente em uma alternância sequencial de câmeras em plano aberto e fechado. O diretor nos mostra inicialmente em plano aberto um circo que, ao ser detalhado, mostra-se chamar Disneylândia. Ou seja, nessa realidade, ir para a Disneylândia não é ir a Orlando em excursões de férias, mas, sim, ir até o circo que percorre as diversas cidades da região. Pode-se fazer uma leitura de possíveis críticas sociais a essa realidade tão comum no sul do país, que é a

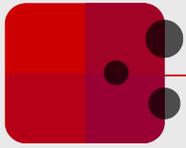


de levar os filhos adolescentes para Orlando, mas também pode-se inferir que a concretude das condições em questão permite sonhar com a Disneylândia apenas como algo circunscrito à realidade circense. E, por se tratar de um filme que, quase em sua totalidade, é feito em planos sequenciais, as diferentes cruezas da realidade do sertão de Pernambuco se somam umas às outras e nos levam a situações inquietantes de inconformismo por essa realidade tão áspera.

E, transpondo suas cenas para outra realidade, o filme nos leva então para São Paulo. Inicialmente, em plano aberto é mostrada uma imagem da cidade tal qual comumente são mostradas imagens de florestas. Imagem aérea com os planos de câmeras mostrando a cidade como se fosse uma enorme floresta que, ao invés de árvores, tivesse apenas prédios. São Paulo é mostrada de modo imponente com a imagem de concreto que a caracteriza e muitas vezes a define em seus diferentes postais de amostragem de sua grandiosidade. E isso em que pese ela ser também a cidade que possui a maior reserva florestal urbana do planeta – a Serra da Cantareira, com toda a sua magnitude de flora e fauna. É também a cidade que possui a maior represa existente no seio de uma cidade – a Guarapiranga, com toda a sua imensidão de águas. E também a cidade que possui o maior índice verde do planeta. E que ainda possui, apenas a 48 quilômetros de seu centro aldeias indígenas preservadas em seu hábitat natural.

A cidade de São Paulo é então mostrada no plano educacional buscado pelo diretor, retratando um de seus maiores colégios particulares, onde inclusive a elite paulistana se faz representada de maneira ímpar. Os depoimentos dos alunos desse colégio apresentam enredos contrastantes com os exibidos anteriormente. As perspectivas de desenvolvimento educacional para possibilidades universitárias são algo que contrasta drasticamente com os anteriores, em que os depoentes apenas afirmavam das dificuldades de se conseguir estudar entre outros tantos desatinos.

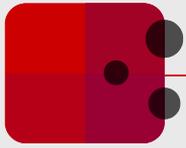
E, de modo induzido, vemos também esses alunos declarando que não são culpados por terem uma condição socioeconômica diferenciada e que, portanto,



não poderiam ser responsabilizados por tantas intempéries. É feita uma reflexão sobre se deveriam ajudar ou não os menos favorecidos, e tais arguições sempre terminam em aspectos que envolvem determinantes sobre paternalismo ou mesmo se eles teriam êxito nesse intento.

Em seguida, e sempre em planos sequenciais, o filme alterna imagens de São Paulo com as escolas de Pernambuco. É dizer que se estabelece uma dialética entre diferentes realidades e personagens que se tangenciam apenas e tão somente pelo fato de serem cidadãos de um mesmo país. Do contrário, suas realidades são tão abissimas e distantes entre si que se torna irascível e desprovido de qualquer lógica e razão tentar enquadrá-los em um mesmo plano de ação educacional.

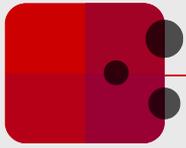
O contraste apresentado entre os jovens das escolas públicas e particulares se intensifica ainda mais quando os jovens das escolas públicas são apresentados como pertencentes a um contexto de criminalidade. As imagens nos levam a inferir que a realidade deles é permeada pela criminalidade. Temos na escola de Duque de Caxias uma legenda dizendo que a boca de fumo localiza-se a alguns metros da escola, ou mesmo a entrevista do aluno Davison dizendo que ele vai ao baile, pega a arma, passeia com a arma no baile porque é legal, porque as pessoas vão olhar para ele, vão respeitá-lo porque ele sabe segurar a arma. Uma das escolas de São Paulo apresenta o depoimento de uma garota que matou uma colega a facadas dentro da escola. A justificativa dela para o assassinato foi de que ela apenas adiantou a morte da colega e que, sendo menor de idade, em três anos estaria solta. O rosto da menina não aparece, apenas a voz, com a imagem da escola e muita chuva. Ela também diz que matou na escola para que todos vissem. Na escola de São Paulo aparece o discurso de um dos garotos, dizendo: “Vamos lá, vamos lá, vamos lá, não vai acontecer nada não”. É como o garoto fala no filme: “... hoje não tem nada pra fazer, vamos lá roubar”. Nessas diversas situações exemplificadas, a criminalidade mostra-se inerente à condição de ser



jovem estudante de escolas públicas em regiões de pobreza, construindo para o espectador a ideia de que eles não têm grandes perspectivas, e que tanto faz estar preso ou solto no contexto em que vivem.

O viés para o qual o diretor nos direciona é uma realidade sociológica em que matizes de diferentes estratificações sociais se tangenciam e se excluem pela própria concretude de suas realidades, que, ao mesmo tempo em que pertencem ao mesmo viés, se distanciam automaticamente pela exclusão entre si de suas realidades. Somos arrastados em um turbilhão de emoções que se alternam e nos mostram que o nosso sistema educacional pode preparar adequadamente apenas os alunos de determinadas escolas particulares, pois mesmo em uma cidade grande como São Paulo também é mostrada a realidade precária das escolas públicas. Nesse contexto, o que foi exibido das escolas de Pernambuco e de Caxias é bastante semelhante, diferindo em filigranas e detalhes educacionais e mesmo de disciplina.

É interessante notar que o filme expõe que o colégio Santa Cruz não permitiu que se gravassem imagens de seus conselhos educacionais, diferentemente da escola estadual em Duque de Caxias, cujas imagens da reunião foram exibidas à exaustão. O filme é bastante tendencioso ao centrar seu foco em uma visão sociológica em que a pobreza é vista como excludente por si só, e conseqüentemente os alunos dessa realidade não possuem condições de rompimento com a cadeia perversa de exclusão social. E, se considerarmos que um dos primeiros aspectos necessários para a verdadeira consciência dos ditames que aprisionam o desenvolvimento de um país ser mesmo o educacional, então, nessa projeção, há um trabalho meticuloso em que o aprisionamento cultural e intelectual é mostrado na própria incongruência com que esses alunos são tratados. Em uma determinada cena, os alunos do colégio Santa Cruz conversam entre si sobre a necessidade de ajudar os desfavorecidos em condições sociais e econômicas.



E o que se assiste, então, com a câmera fazendo uma alternância de *closes* e imagens a configurar expressões presentes nas falas, é uma discussão que se esvazia até mesmo na simples constatação de que eles não podem ser responsabilizados pelo fato de terem nascidos ricos, nem tampouco de se sentirem responsáveis pela ajuda aos desfavorecidos. Também são mostrados os aspectos de sofrimento desses alunos que, ao contrário das escolas públicas mostradas anteriormente, em que as condições de precariedade social determinavam inúmeras dificuldades de aprendizado, apresentam sofrimentos inerentes à sua própria condição social. Assim, desde alunos sofrendo diante das escolhas do vestibular, até situações de depressão diante do desenvolvimento escolar, tudo contrasta de maneira abismosa com as realidades das outras escolas.

Outra cena bastante marcante, e que também estabelece um corte diferencial entre essas realidade, é a que mostra justamente uma aluna recebendo um telefonema do pai, que a cumprimenta pela aprovação e que ainda propõe uma comemoração solene pelo fato. O contraste é igualmente notório na cena seguinte, em que aparece o depoimento de alunas das escolas públicas dizendo da ausência da figura paterna. Ao mostrar tais configurações, e justapondo-se as cenas iniciais que nos remontam à década de 60, citadas anteriormente, temos, então, uma configuração que nos direciona para imbricações tênues em que a constatação que é sugerida ao espectador é a de que a realidade social reproduz uma condição social e econômica sem possibilidades de mudanças e que já é erigida na própria concepção de nossas configurações educacionais. O próprio diretor define sua obra como sendo “um diário de observação da vida do adolescente no Brasil em seis escolas”. Segundo ele, *Pro dia nascer feliz* flagra o dia a dia e adentra a subjetividade de alunos e professores de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. As entrevistas são intercaladas com sequencias de observação do ambiente das escolas. E, sem exercer interferência direta, a câmera flagra salas de aula, esquadrinha corredores, pátios e banheiros. Também testemunha uma reunião de conselho de classe em que o destino dos alunos

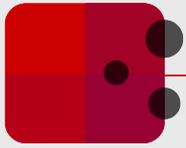


considerados difíceis é decidido. E até mesmo momentos de relativa intimidade pessoal, em que adolescentes trocam confidências entre si e beijos nos pátios escolares. Alguns depoimentos corroboram tais afirmações:

eu tenho medo de coisas, assim, totalmente complexas e grandiosas, como o medo da morte, o que acontece depois da vida, quem sou eu, o que vai acontecer comigo (Thais, 15 anos).

eu deveria ter uma péssima impressão da vida se não fosse a paixão que tenho pela arte de viver (Valéria, 16 anos).

É dizer que temos nesse filme uma obra em que o adolescente é mostrado em seu desenvolvimento educacional em diferentes recortes sociais e, por assim dizer, em aspectos que divergem entre si ao considerarmos que estamos diante de uma mesma proposta educacional. Um filme em que a nossa realidade é retratada sem titubeios, em que pese a condução do diretor nos conduzir de maneira tendenciosa ao recorte que o seu olhar faz da sociedade. ■



Referências bibliográficas

BAZIN, A. A evolução da linguagem cinematográfica. In: _____. *O Cinema Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p. 66-8.

_____. Ontologia da imagem fotográfica. In: _____. *O Cinema Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 19-26.

CARRIÈRE, J.-C. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASTRO, G. Documentário, realidade e ficção. *Revista AV – Audiovisual*, v. 3, n. 5, 2005, p. 30-43.

COUTINHO, E. “Faço filme para o Brasil e estou contente com isso”. *Continente*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE, maio, 2012, p. 20-25. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/12-revista/7208.html>. Acesso em: 05 de novembro de 2012.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MENEZES, P. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, et al. *Escrituras de imagem*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004. p. 81-91.

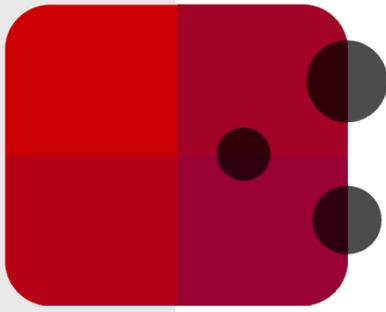
MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

NICHOLLS, B. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana: University Press, 1991a.

_____. What types of documentary are there? In: _____. *Introduction to documentary*. Bloomington, Indiana: University Press, 1991b. p. 99-105.

SORLIN, P. *Sociologie Du Cinéma*. Paris: Aubier, 1982.

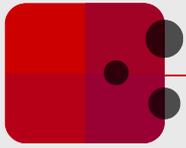
rebecca



Ética, estética e o
Cinema da Crueldade

Fagner Torres de França¹

1. Jornalista, mestre e doutorando em Ciências Sociais pela UFRN.
Email: fagnertf@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo do texto é problematizar a discussão sobre ética e estética suscitada por Pierre Bourdieu no livro *A distinção* (2007), acrescentando outros elementos de análise, como o maior desenvolvimento da indústria cultural e a emergência de valores pós-moralistas (LIPOVETSKY, 2005) na esteira do capitalismo. A finalidade é analisar como ocorre a relação entre ética e estética no contexto das novas produções culturais hegemônicas, cujo alcance é cada vez mais amplo. Nesse sentido, o intuito é introduzir a ideia de cinema da crueldade, de André Bazin (1989), sob o ponto de vista da noção de crueldade de Antonin Artaud (2006a; 2006b) no âmbito do cinema, na tentativa de encontrar outro caminho para pensar a questão sobre as fronteiras entre ética e estética.

Palavras-chave

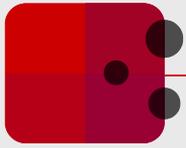
Ética, estética, Bourdieu, Cinema da Crueldade.

Abstract

The objective of this paper is to discuss the discussion of ethics and aesthetics raised by Pierre Bourdieu in his book *Distinction* (2007), adding other elements of analysis, as the further development of cultural industry and the emergence of post-moral values (Lipovetsky, 2005) in wake of capitalism. The purpose is to analyze how is the relationship between ethics and aesthetics in the context of new cultural hegemonic, whose scope is ever widening. In this sense, the aim is to introduce the idea of cinema of cruelty, by André Bazin (1989), from the point of view the concept of cruelty raised by Antonin Artaud (2006a, 2006b) within the film, trying to find another way to think the question about the boundaries between ethics and aesthetics.

Keywords

Ethics, aesthetics, Bourdieu, Cinema of Cruelty



Introdução

O cinema não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas.

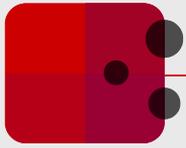
A. Artaud

Desde pelo menos Platão, o Belo está associado ao Bom. Tal paridade levanta algumas questões importantes. Primeiro, a de saber o que seriam o bem ou a beleza absolutos, haja vista tratarem-se de ideais que, no campo da imanência, colocam-se como valores relativos. Depois, a associação imediata implica afirmar a maldade do feio, tornando a análise ética e estética, a partir dessa relação, um tanto precária. Em terceiro lugar, é preciso se perguntar sobre o lugar da força crítica da estética na atualidade, o que inclui sua capacidade de desestabilizar visões cristalizadas de mundo.

O percurso escolhido para refletir sobre a questão será o de trabalhar as discussões sobre ética e estética em um contexto mais sociológico, amparado principalmente por Pierre Bourdieu (2007). O que representa compreender como se dá essa relação em seus aspectos sociais, além de acrescentar ao debate outros elementos capazes de orientar a discussão em sentido diverso, não naquele da contraposição entre grupos a partir de um eixo ético-estético, mas no de uma possível reconciliação em uma área de semelhanças no qual todos se reconheceriam. Esse campo pode ser o do cinema da crueldade.

Apontamentos de ética e estética

Cabem aqui algumas considerações a título de esclarecimento e introdução ao debate, no sentido de estabelecer alguns parâmetros de discussão. Segundo Latuf Isaias Mucci (2010), *Ethos* e *Aesthesis* são dimensões originárias do ser humano, que pelo ético se situa no mundo e pelo estético expressa-se a si mesmo

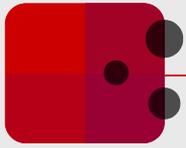


e a esse mundo. Ambas formam uma bússola que irremediavelmente nos orienta socialmente. Ao agirmos, agimos por meio de uma disposição ética e estética. A primeira diz respeito aos sistemas de valores aos quais somos irremediavelmente apresentados durante o processo de socialização e que implicam ou não na nossa adesão – para o que, claro, concorrem diversos outros elementos. Mas cada sociedade apresenta seu próprio código cultural, isto é, suas regras por meio das quais é possível se movimentar sem transgredir normas ou interditos estabelecidos – embora toda cultura seja dinâmica, num eterno movimento de conservação e transgressão. Tal ética norteadora constitui também uma disposição estética, na medida em que só é possível criar com o que se tem, com base naquilo que é socialmente compartilhado. De modo que há muito tempo o beijo romântico, por exemplo, deixou de ser tabu nas produções culturais, cujo avanço nos limites da ética alimenta a vida social, que por sua vez retroalimenta a cultura *ad aeternum*.

Em texto apresentado no evento “Encontros necessários”, o historiador e produtor de cinema Márcio Cordioli (p. 2) registra também a relação entre ética e estética. À pergunta “de que maneira a ética se entrecruza com a estética?”, ele responde:

a arte sendo produto de sensações, portanto, expressa, também, os valores daqueles ou daquelas que a produzem. (...) E como toda obra de arte é uma linguagem, também expressa conjuntos de signos ideológicos, por mais polifônica que possa ser. Portanto, os imperativos éticos constituem-se, também, e mesmo que inconscientes, em imperativos estéticos. E vice-versa.

Tal perspectiva vai ao encontro do que vem sendo dito. Não é fácil, portanto, estabelecer uma diferença muito marcada entre as duas dimensões. É possível disseminar uma ética por meio de uma estética antiética (no sentido daquilo que vai além do limite do razoável em determinado grupo social), assim como também pode-se ser antiético a partir de uma arte absolutamente enquadrada nos padrões



estéticos vigentes em determinado ajuntamento de pessoas. É nesse sentido que, para Baitello Júnior (2003: 64), as sociedades são atravessadas “também por uma violência refinada e sutil que é veiculada por meio de símbolos”, transmitida tanto pelos hábitos cotidianos como (e talvez principalmente) pelos meios de comunicação de massa. Tal violência sutil dos símbolos (tomando o termo violência no seu sentido relativo) pode gerar avanços ou retrocessos. A violência da estética antiburguesa dos dadaístas é mais significativa do que uma aparente não violência dos símbolos hegemônicos produzidos e distribuídos pelo cinema estadunidense, por exemplo. Aquela questiona uma sociedade cujos valores estariam levando o mundo à sua ruína; a última simplesmente mantém intactas as estruturas de poder e dominação, embora seja mais lapidada.

Adolfo Sánchez Vázquez (2001), no campo da filosofia, parece ir em direção contrária à discussão, pois, ao falar em valores, tem em mente ideias de utilidade, bondade, beleza, justiça, assim como os respectivos polos negativos, inutilidade, maldade, fealdade, injustiça. A discussão aqui levantada não aborda a transcendência da questão, que passa, entre outros, por Aristóteles, Platão, Kant e parece longe de se esgotar. Utilidade, bondade, beleza, justiça, assim como seus contrapontos negativos, seriam, como é possível entender, valores fixos que definem referenciais de certo e errado, bom e mal, belo e feio. Mas no campo da sociologia, tais contraposições devem ser encaradas em seus aspectos relativos, contextuais. Primeiro, porque não há como garantir que boas e belas ações gerem precisamente bons e belos resultados. Na vida social, estamos sempre no terreno da imprevisibilidade. Depois, porque os grupos sociais dispõem de seus próprios conjuntos de valores.

Há uma certa beleza épica, por exemplo, nos filmes da cineasta nazista Leni Riefensthal, embora os propósitos do regime fossem assassinos. Nesse caso, o belo não serviu ao bom, a não ser de um determinado “ponto de vista”, que nada mais é que uma “vista a partir de um ponto”. Não deixa de ser irônico,

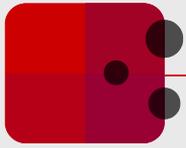


também, como relata o filme *Arquitetura da destruição* (2001), o fato de Hitler sentir-se no direito de classificar o que ele mesmo considerava arte genuína e arte degenerada, esta última representada por nomes consagrados como Paul Klee, Edvard Munch, Pablo Picasso, entre outros. Como se a própria lógica da arte, tal qual explica Raymond Williams (2000), não fosse uma relação social, mas seguisse os caprichos de um único indivíduo. É a cultura, diz Williams, que está acima de qualquer ditame, pois os atores sociais estão o tempo todo resignificando as culturas e suas manifestações. Segundo Williams, a própria reprodução cultural prevê sua contradição, fissuras e bifurcações. A reprodução não é uma busca por padronização. E a própria cultura pode selecionar o que interessa ou não reproduzir.

Além disso, como esclarece Bourdieu (2007), as sociedades são lócus de acirradas disputas ideológicas, marcadas pelo jogo dos símbolos e campos, em constante contradição. Por esse motivo é possível imaginar a ideia de campo formulada pelo autor não apenas como segregações, mas como possibilidades de habilitações e reabilitações, mudanças de regras e transformações, bem como de conservações. Pois para que um campo mude suas disposições basta que um novo agente, ciente de seu modo de funcionamento, consiga operar essas mudanças.

Williams (2000) chama a atenção para o fato de que, embora possa haver uma ideologia dominante, os grupos sociais constroem suas próprias ideologias. Eles não são homogêneos e carregam também em si suas fissuras. Desse modo, os valores, éticas e estéticas podem ser observados a partir de seus contextos apropriados, como nas relações de classe, gênero, religião, em seus aspectos políticos, econômicos, regionais, étnicos etc., embora não rejeitemos a importância da universalidade de alguns valores.

É nesse sentido que Pierre Bourdieu (2007) trabalha as questões éticas e estéticas, a partir de uma análise empírica e sociológica dos chamados “gosto

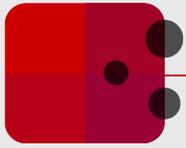


bárbaro” e “gosto erudito”, focando seus aspectos relacionais, da “estética popular” em contraposição a uma cultura elevada. A partir dos textos citados, principalmente o de Bourdieu, buscarei compreender as dimensões sociais da contraposição entre a ética e a estética popular e erudita, além das ideias de subsunção da forma à função (popular) e da contemplação da forma pura (alta cultura). A base erigida até o momento informa, então, que: ética e estética possuem uma relação tanto filosófica, enquanto “dimensões originárias” do ser humano, quanto sociológica, no sentido de representarem certos valores relativos, concernentes a grupos sociais que, segundo Williams, constroem suas próprias ideologias. Para Bourdieu, portanto, há uma construção societária nas estéticas culta e popular, acompanhada de uma ética própria, a qual é possível (e desejável) esclarecer.

Ética e estética em Bourdieu

Segundo Williams (2000), dentre os sinais externos mais claros de que algo pode ser tomado como arte, o museu é um dos principais indicadores. O que está exposto dentro de suas paredes, acredita-se, é considerado arte. Para Bourdieu (2007), “o museu de arte é a disposição estética constituída em instituição”. Por trás da ideia de gosto esconde-se, portanto, um leque de disposições, restrições, recomendações e imposições capazes de separar um grupo de outro e elaborar verdadeiros estilos de vida, no sentido de contrapor-se aos demais, com base nas regras não explicitadas, mas apenas vivenciadas, envolvidas no simples fato de gostar de alguma coisa. O gosto, diz Bourdieu, tem regras, e a violência estética é capaz de exercer agressões terríveis, separa e opõe o *ethos* da burguesia aos demais.

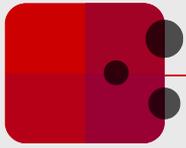
Nesse sentido, à hierarquia socialmente reconhecida das artes, dos gêneros, escolas ou épocas, conforme o senso comum, corresponde a hierarquia social



dos consumidores. De forma que reconhecer os códigos da arte, por exemplo, apreciá-los a partir de seus aspectos técnicos, correspondentes a períodos, formas, filiações, significa pertencer a uma linhagem de pessoas únicas aparentemente iluminadas pelo dom do gosto distinto. Temos aí, de certa forma, uma aparente contradição, mas que expõe um caráter em geral escondido relacionado ao gosto. É que a compreensão dos mecanismos da arte, internalizados por uma longa educação familiar ou escolar, depende justamente de não se fazer aparecer como tal, pois isso revelaria a verdadeira origem do mistério da distinção, qual seja, seu aspecto de imanência, de construção social, longe da iluminação à qual juram pertencer aqueles seres tocados pelo sentimento do sublime.

É nesse diapasão que a construção da ideia de uma estética popular (lembrando tratar-se sempre de uma luta simbólica) se faz ouvir. Para Bourdieu (2007: 35), tudo se passa como se essa estética “estivesse baseada na afirmação da continuidade da arte e da vida, que implica a subordinação da forma à função”, ensejando um corte radical entre as disposições comuns e as disposições propriamente estéticas. A hostilidade das classes populares e daquelas menos ricas em capital cultural (que seria, por exemplo, uma sólida educação familiar) afirmar-se-ia numa rejeição à experimentação formal, fosse no teatro, na pintura ou, mais notadamente, na fotografia e no cinema. Assim, esse público apreciaria mais os personagens caricatos, facilmente desenhados e compreendidos, do que aqueles que carregam em si uma forte carga de ambiguidade, dificultando a identificação imediata.

Na situação em tela, a frustração da expectativa de participação pela experimentação formal seria compreendida como “um dos indícios do que, às vezes, é vivenciado como o desejo de manter à distância o não-iniciado” (BOURDIEU, 2007: 36), ou como uma forma de simplesmente rejeitar aquilo que seria uma expressividade popular, presente na fala, nos gestos, na familiaridade com a vida cotidiana, entregue ao prosaico da percepção imediata dos sentidos.

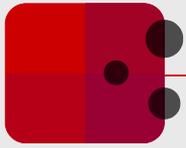


Por outro lado, “o espetáculo popular é aquele que proporciona, inseparavelmente, a participação individual do espectador no espetáculo” (BOURDIEU, 2007: 37). Por serem menos eufemísticos, ofereceriam situações mais diretas e imediatas.

Inversamente, o esteta ilustrado, segundo ainda Bourdieu (2007), manteria um certo distanciamento em relação às percepções de primeiro grau, deslocando o interesse do conteúdo para a forma, para o consumo do que seria uma arte em si, dotada de linguagem própria, estrutura interna e um nível mais profundo de compreensão apenas apreendido pelos detentores e conhecedores do código. De modo que nada há que distinga tão rigorosamente as diferentes classes quanto “a disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo das obras legítimas, a aptidão para adotar um ponto de vista propriamente estético” (BOURDIEU, 2007: 42) a respeito dos objetos de arte, dos objetos vulgares ou até mesmo nas simples práticas cotidianas do comer, vestir ou decorar casas. Para Kant, segundo o autor, o “desinteresse” é a única garantia da qualidade propriamente estética da contemplação, em oposição ao “que agrada” e ao “que dá prazer”.

Portanto, os mais desprovidos de competência específica, no confronto com as obras de arte legítimas, tendem a utilizar o esquema do *ethos* na tentativa de estabelecer tal relação, ou seja, aquele baseado nas percepções mais próximas da existência comum, que orienta nossas ações e compreensões em determinado sentido, de modo por vezes inconsciente, automático, ligado a padrões de conduta e comportamento. Na estética pura, tal procedimento constituiria um “barbarismo”. É como se “a forma só pudesse vir ao primeiro plano mediante a neutralização de qualquer espécie de interesse afetivo ou ético pelo objeto da representação que é acompanhada” (BOURDIEU, 2007: 45).

Assim, “o estetismo que transforma a intenção artística em princípio da arte de viver implica uma espécie de agnosticismo moral, antítese perfeita da disposição ética que subordina a arte aos valores de viver” (BOURDIEU, 2007: 48). O autor registra, destarte, o que seria uma pretensa distinção ético-estética da alta cultura

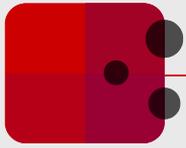


em relação a uma cultura “vulgar”. Enquanto a primeira submeteria a ética à estética (a moral não teria restrições frente à estética), a segunda veria na estética apenas uma continuação da ética. É possível, desse modo, compreender tal dicotomia como uma construção de classe, nem sempre verdadeira. A própria indústria cultural mostra que o que serviu a um pode, em outra época, servir a outro, e a própria massificação, aliada a um desenvolvimento econômico, atinge uma ampla massa de consumidores capaz de pensar e sentir com os mesmos ou com novos valores.

Ética, estética e indústria cultural

A discussão sobre a transformação cultural e dos valores fora do campo marxista pode ser encontrada em autores como Gilles Lipovetsky (2005), para quem uma sociedade “pós-moralista” não pode olhar para trás sem se chocar com algumas impossibilidades morais colocadas por ela mesma, mas que hoje não fazem mais sentido, como o tabu do divórcio, da união entre pessoas do mesmo sexo, da insinuação do ato sexual nas produções culturais, entre outras. No que o autor também chama de sociedade “hipermoderna”, é preciso saber lidar com os novos dilemas e com a transformação dos antigos, que agora exigem novas formas de abordagem. Quando definham as ideias de utopia e metafísica, o social passa a existir aqui e agora, de preferência sem muitos investimentos futuros, devido a sua própria incerteza. O êxtase é vivido no corpo, longe das narrativas escatológicas religiosas ou marxistas. E de que forma essas formulações da estética do vivido e da ética transformada por valores emergentes repercutem nos marcos de uma sociedade liberal, seduzida pelo espetáculo midiático?

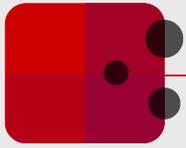
Um rápido olhar pelas atuais produções midiáticas hegemônicas no mundo pode nos dar a impressão de que uma forte pulsão de morte domina a sociedade contemporânea, no sentido da quantidade de imagens dedicadas a reproduzir



a destruição física do ser humano e o consumo de seu ambiente. Ivana Bentes (2003: 217) aponta que “Nunca houve tanta circulação e consumo de imagens da pobreza e da violência, imagens dos excluídos, dos comportamentos ditos ‘desviantes’ e ‘aberrantes’”. No campo do cinema, a autora problematiza a questão elaborando uma dicotomia entre o que seria uma violência fascista, mais contemporânea, e uma estética da violência, relacionada aos grandes cineastas.

De fato, a força da violência, da cólera, da ira, da raiva, é objeto de estudo desde os tempos antigos. Nas epopeias e tragédias gregas, podemos encontrar a ferocidade encarnada quase em seu “estado puro” nos personagens de Aquiles e Medeia, ou ainda de forma mais nuançada em Antígona. Mas a questão colocada pelos gregos já na Antiguidade está na disposição de integrar a cólera ao processo dialético da própria formação do homem e do mundo, um dado que, apesar de suas transformações no tempo, jamais desapareceu da existência humana. O que significa dizer simplesmente que o recalque moderno da cólera não elimina o fato de ela ser também um elemento constituinte do homem, que precisa ser olhado com mais cuidado e menos reserva. Peter Sloterdijk faz extensivamente essa discussão no livro *A cólera e o tempo* (2010).

No cinema, principalmente entre as vanguardas históricas da década de 1920, “figurações da violência são usadas para produzir um estranhamento e um desconforto sensorial no espectador” (BENTES, 2003: 2). Ao falar de violência, aqui, tem-se em mente aquilo que rompe algum padrão. Por exemplo, na clássica cena do olho cortado no filme *O cão andaluz* (1929), de Buñuel. Mas, segundo a autora, é Eisenstein quem leva ao paroxismo, em sua perfeição técnica, o objetivo de produzir pensamento a partir de imagens fortes da violência, tal como na famosa cena da escadaria de Odessa, na obra *Encouraçado Potemkim* (1925). O conceito eisensteiniano de “patético” (DELEUZE, 1985) enfatiza a passagem, com o uso de imagens, de uma consciência inerte a uma revolucionária, por meio do próprio absurdo desvelado pela alternância da “montagem por saltos”,

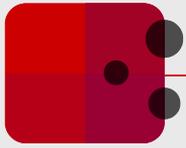


revelando a impossibilidade das situações a partir de uma flagrante contradição exposta pela dialética imagética.

Outro exemplo cuja força das imagens é capaz de romper o imobilismo do pensamento pode ser encontrado em Glauber Rocha. Na cena final de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), o movimento frenético de câmera, a montagem dinâmica, os gritos e tiros dão a impressão de que a tela está prestes a explodir. Tanto Eisenstein quanto Glauber tentaram atingir a violência ontológica, essencial, interna à imagem. Hoje, diz Ivana Bentes, o uso da violência no cinema está ligado a uma acomodação do pensamento, onde os assassinos matam, os ladrões roubam, os amantes amam, os ricos são ricos e os pobres são pobres. A violência, que nos casos acima citados choca por deslocamento, tal como o fez um dia a própria estética grega, se resumiria hoje apenas a uma constatação, uma espécie de “estética pura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009) que existe por si mesma.

A partir desse discurso pode-se inferir que, se os grandes movimentos cinematográficos faziam de sua estética um processo eminentemente ético, a hegemonia da indústria cultural, em grande parte, transforma a violência em um produto de consumo imediato irrefletido, incapaz de produzir um sobressalto ético, um sentimento outro. Apenas o mesmo conformismo expresso nas dicotomias do bem e do mal. A novidade, nesse quadro, não é tanto a violência em si, mas sua “excrecência hiperbólica” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), sua exploração como mero elemento sensacionalista.

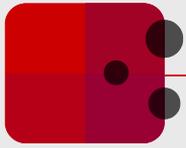
É nessa base que é preciso repensar o embate entre ética e estética, alta cultura e cultura de massa, pois a hipertrofia da indústria cultural, aliada à emergência de uma sociedade “pós-moralista” (LIPOVETSKY, 2005), pode sugerir caminhos alternativos de reflexão. Bourdieu (2007), como mostrado anteriormente, faz uma demarcação entre campos éticos e estéticos concernentes a uma alta e uma baixa cultura. Tal separação faz-se apenas para efeitos metodológicos, pois o



próprio autor reconhece a artificialidade social dessa construção. Seu objetivo é justamente compreender esse constructo. Embora seja impossível desconhecer a importância deste pensador francês para a discussão em tela, as questões por ele levantadas precisam ser discutidas por outros ângulos, não mais no terreno das dicotomias, mas levando em consideração outras variantes sociais, pensando na diluição das fronteiras que separam éticas e estéticas diversas. Se, pela primeira vez, estamos em presença de uma sociedade que, longe de exaltar a observância dos preceitos superiores, faz deles um uso eufêmico e lança-os ao descrédito (LIPOVETSKY, 2005), é preciso pensar essa profanação também em sentido estético, pois as dimensões ética, estéticas e políticas são inseparáveis.

É nesse sentido que é necessário avançar no debate proposto por Bourdieu. Inicialmente, desconstruindo as dicotomias separadas em compartimentos estanques como se a sociedade não fosse uma dinâmica de circulação simbólica. Muniz Sodré (1972) compreende ser falsa a oposição entre cultura de massa e cultura elevada, porque o código de uma seria ontologicamente o mesmo da outra, apenas simplificado e adaptado para o consumo de todas as classes sociais, um público amplo, disperso e heterogêneo. Historicamente, diz ele, a cultura de massa é apenas um momento na evolução da cultura de uma classe, e seus produtos não tardam a ser recuperados pelo sistema elitista da cultura superior, sendo tal diferenciação apenas formal, não material.

Por esse caminho também reflete Teixeira Coelho (1998: 17), para quem “as formas culturais atravessam as classes sociais com uma intensidade e uma frequência maiores do que se costuma pensar”, sendo que a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para uma superior seria apenas questão de tempo, como demonstram o *jazz* e o *samba*, entre outras manifestações. Com isso em mente, fica mais clara a compreensão da artificialidade daquilo que é construído socialmente como um antagonismo entre alta e baixa cultura, uma reserva de distinção na qual uma classe pretende se distinguir de outra a partir da

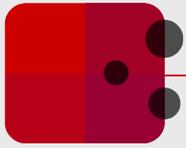


elaboração do que seria um gosto elevado, um prazer puro, alcançado não pelos sentidos, mas pelo intelecto desenvolvido ou por um dom divino.

De igual modo, é preciso considerar as nuances de tais afirmações. De fato, as vanguardas artísticas e seus grandes vultos, que romperam com padrões e estabeleceram outros, tais como Dalí, Monet e Kandinsky na pintura; Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont na poesia; Brecht e Artaud no teatro; Joyce e Balzac na literatura; Schoenberg na música, entre muitos outros exemplos, ainda são inacessíveis para um grande público. Para fruir com um mínimo de profundidade a maioria desses autores é preciso, de certa forma, ser iniciado nas suas linguagens e códigos, ou pelo menos familiarizado, embora nada impeça que um não iniciado também se sinta tocado pelos traços, versos, prosas e notas de tais artistas. Da mesma forma, a linguagem do cinema pode por vezes tornar-se hermética, fechada, restrita, reduzida a uma pequena tribo de *experts*, como demonstram os filmes de Godard ou, por vezes, Bergman. A diferença é que o cinema não nasce marcado pelo combate de vanguarda, embora existam os vanguardistas. Ele nasce como arte de massa. A sétima arte

visa ao grande público, um público de massa considerado sem distinção de classe, de idade, de sexo, de religião e de nação. Ele se dirige a um indivíduo médio ou universal, evitando chocar espectadores formados por culturas diferentes. É exatamente o contrário de uma arte elitista que exige uma formação e códigos específicos de leitura. Uma arte de essência democrática, cosmopolita, com vocação planetária. (LIPOVETSKY, 2009: 40)

Fica mais claro, portanto, o objetivo dessa discussão. Se há um ponto de concentração que possibilita, para além das demandas de classe, uma abordagem mais abrangente e englobante das questões ético-estéticas, é possível que seja o cinema. Não se trata, tampouco, de levantar uma discussão estéril, apenas para constatar um fato. Numa cultura mais popular, a estética deve estar subsumida à ética? E para os que habitam o topo da pirâmide, o contrário é o que deve



prevaler? Essa discussão não se resolve facilmente. A ética e a estética estão mediadas por uma moral. Do ponto de vista individual, não deve haver limites para a criação, embora eles devam existir para aquilo que pode ou não ser exibido, afinal, os grupos têm seus valores e os indivíduos vivem pela mediação social. E, sendo o cinema uma arte, sua função é não apenas entreter o grande público, mas questionar a vida, desconcertar, deslocar, incomodar. Ainda mais quando constantemente as linguagens visuais estão sendo renovadas e expostas à apreensão pública. A estética revela e reproduz um tipo de ética e vice-versa. São elementos difíceis de dissociar. Mas é importante pensá-los associados também ao aspecto político.

Valores contemporâneos e o cinema da crueldade

O cinema reflete uma necessidade de sonhar, numa sociedade na qual não há mais espaço para o sonho. É através dos espetáculos que os conteúdos imaginários se manifestam. Por meio do estético se estabelece a relação de consumo imaginária. Como aponta Edgar Morin (1997), feita de modo estético, a troca entre o real e o imaginário é a mesma que entre o homem e o além, o homem e os espíritos. Uma condição constitutiva da existência humana, indiferente a classe social, cor de pele, religião. Pela arte, todo um setor de trocas entre o real e o imaginário se realiza na sociedade moderna, estabelecendo uma relação quase primária com o mundo.

Numa sociedade capitalista, consumista, pós-moralista (LIPOVETSKY, 2005) e hipermidiática, portanto, é preciso repensar a questão da ética e da estética não mais em termos de alta e baixa cultura, mas levando em conta a expansão da indústria cultural capitalista num contexto de transmutação de valores. Por sociedade pós-moralista, Gilles Lipovetsky entende aquela baseada na exaltação de uma vida sem compromissos, no entretenimento visual, no “bombardeio

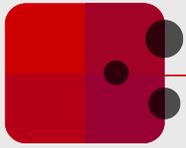


televisivo”, na política-espetáculo e espetáculo publicitário, na evasão e violência em gradações diversas, na trepidação da violência midiática, na banalização do cotidiano, no erotismo de fácil consumo, na fruição do presente, no culto de si próprio e na exaltação do corpo e do conforto, um quadro no qual a felicidade se sobrepõe à ordem moral; os prazeres, à proibição; a fascinação, ao dever.

É nesse ambiente de cultura planetária (MORIN, 1997), disseminação da indústria cultural e homogeneização do conteúdo, aliados a uma escalada de questionamento de antigos valores ético-estéticos, relacionados às questões de posição social, que gostaríamos de retomar a ideia de cinema da crueldade (BAZIN, 1989), retrabalhando o conceito de crueldade a partir do dramaturgo francês Antonin Artaud (2006a; 2006b).

Em *O cinema da crueldade*, Bazin analisa seis autores que, para ele, já trabalhavam com uma ideia de crueldade no cinema, entre eles, Buñuel, Hitchcock, Kurosawa e Stroheim, sendo que este último teria sido seu inventor. Para Bazin (1989: 5), “De bom grado podemos pelo menos admitir que sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve sob o signo da violência e da crueldade”. A partir de que critérios, portanto, devemos censurar a antiestética ética das violentas produções de massa, enquanto consideramos *Saló ou Os 120 dias de Sodoma* (1976), de Pasolini, por exemplo, apto a circular pelas salas de arte do mundo enquanto detentor de uma antiética estética?

Talvez se possa encontrar em Artaud (2006a) e em sua noção de crueldade o que seria uma terceira via entre a dicotomia ética/estética na alta cultura e na cultura de massa. Também assumindo a ideia de que a massa pensa antes com os sentidos, sendo absurdo dirigir-se primeiro ao entendimento das pessoas, o objetivo seria recorrer assumidamente aos espetáculos de massa, buscar a poesia que se encontra nas festas e nas multidões dos encontros populares.

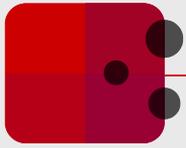


Williams (2000) e Bourdieu (2007) explicam que, apesar de o espetáculo estar estreitamente ligado ao mercado, a cultura não se reduz a este. Pois os homens são seres simbólicos, o tempo todo a criar suas representações. Há, portanto, entre as instâncias da sociedade (política, econômica, cultural etc.) um processo relacional, embora possa existir hegemonia de um grupo social sobre outros. Mas é preciso sempre ter em perspectiva que as relações sociais são baseadas nas trocas simbólicas. Dessa forma, podemos observar a discussão sobre o espetáculo suscitada por Guy Debord (2003) através de outro ângulo.

Para Debord, a principal característica da sociedade moderna é estar mergulhada num imenso acúmulo de espetáculos, capaz de transformar a verdadeira vida em uma mera representação, um simples simulacro. A imagem se transforma, então, na própria mediadora das relações sociais. Seu texto é uma crítica contundente a tal condição. Mas levando em consideração o fato de que, segundo o autor, a situação atual decorre do próprio modo de produção existente, sua superação não se encontra, no momento, colocada no horizonte.

Jean Baudrillard (1991) faz, também, a crítica da sociedade hipermediatizada, que de tanto gerar sentido termina por implodir-se. Para o autor, estamos num universo onde se prolifera cada vez mais a informação, mas cada vez menos somos capazes de gerar sentidos. Os signos produzidos e distribuídos pelos meios de comunicação de massa gerariam o simulacro de uma sociedade cujas bases na realidade se perderam soterradas pela avalanche desses mesmos signos. Assim, “A crença, a fé na informação agarra-se a esta prova tautológica que o sistema dá de si ao redobrar nos signos uma realidade impossível de encontrar” (BAUDRILLARD, 1991: 105). Mas o fato é que a produção constante e espetacularizada de signos faz parte da história humana desde pelo menos o Império Romano. O que muda é a sua dimensão.

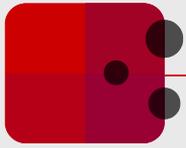
Portanto, é possível não ser tão apocalíptico e nem render-se à mais ingênua integração. Já foi mostrado o caráter de construção social das disposições



contrárias envolvendo “alta cultura” e “baixa cultura”, abarcando seus respectivos valores ético-estéticos. Para avançar no debate, o presente texto propõe que a noção de crueldade, defendida por Antonin Artaud (2006b), pode entrar aqui não como uma rendição, mas sim de forma estratégica, no sentido de servir-se do espetáculo para o esclarecimento, embora esta frase possa soar contraditória. O intento seria jogar com tudo o que há no amor, na violência, na guerra e na loucura, no cotidiano, nos crimes atrozes e nos afetos sobre-humanos, mas de forma que as imagens pudessem tornar tais sentimentos e situações mais vivos e terríficos do que eles próprios, mesmo que ainda fossem encarados como sonhos. Daí, diz Artaud (2006a: 97), “o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades”.

Assim, reduzir a participação do entendimento levaria a uma compressão enérgica do texto, pois as palavras “pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras” (ARTAUD, 2006a: 98). O cinema seria como uma verdadeira liberação, necessária e precisa, de todas as forças sombrias do pensamento (ARTAUD, 2006b), um choque infligido aos olhos, tirado da própria substância do olhar, agindo diretamente no cérebro sem intermédio do discurso, não proveniente de circunstâncias psicológicas. Artaud busca o que ele chama de cinema visual, mais que textual, no sentido de exibir os nossos atos em sua barbárie original e profunda.

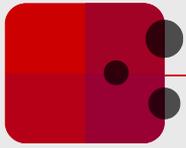
Não é outra coisa que diz Morin (1997: 100) ao apontar o fato de que “o universo do sensacionalismo tem isso em comum com o imaginário (o sonho, o romance, o filme): infringe a ordem das coisas, viola os tabus, compele ao extremo a lógica das paixões”. A violência é um ritual e uma necessidade humana. A questão é diferenciar aquela que desloca daquela que choca gratuitamente. O cinema, já há muito tempo, descobriu essa verdade, mas parece tê-la desaprendido no processo espetacular de sua utilização desmesurada.



Artaud atuou em cerca de vinte filmes. Escreveu sete roteiros, dos quais apenas um foi filmado, *A concha e o clérigo* (1928), sob a direção de Germaine Dulac, com quem tentou pôr em prática seu ideal estético cinematográfico. A disposição formal do roteiro é dominada por três elementos: a rapidez, a metamorfose e a transparência. São acontecimentos que se sucedem com extrema rapidez e formas que se encadeiam e dissolvem-se umas nas outras. Em uma das cenas, segundo o próprio roteiro, uma mulher aparece “ora com a bochecha inchada, enorme, ora mostrando a língua, que se alonga até o infinito e na qual o clérigo se agarra como se fosse uma corda. Ora ela aparece com o seio terrivelmente inchado” (ARTAUD, 2006b: 163).

Para sua principal biógrafa, Florence de Mèredieu (2011), com esse filme Artaud pretendeu excluir todo aspecto narrativo em favor unicamente da dimensão plástica, embora também se considerasse contra um cinema puramente abstrato. Sua “terceira via”, diz Mèredieu, é a de encontrar uma lógica de imagens, “que se engendram, se deformam, se combinam. Ele desenvolve isso criando uma concepção orgânica e – finalmente – muito bergsoniana (ou deleuziana) de cinema: a de um vivente que se move, se transforma” (MÈREDIEU, 2011: 359).

Embora tenha atuado em duas dezenas de filmes, Artaud não conseguiu realizar seu projeto pessoal de cinema, nem deixou herdeiros. O cinema artaudiano, portanto, está por vir. “Gosto de todos os tipos de filme. Mas todos os tipos ainda estão por criar” (ARTAUD, 2006b: 169), diz. Aqui foi possível apenas trabalhar com uma hipótese, no sentido de gerar pensamento. Por isso, embora Bazin (1989) discuta a ideia de crueldade com base em outros diretores, fica quase impossível formular um exemplo de experiência concreta efetivamente artaudiana, com exceção de *A concha e o clérigo*. Aliás, ele próprio ficou insatisfeito com o resultado das filmagens e promoveu, junto com um grupo de surrealistas, incluindo André Breton, um tumulto no dia de sua primeira exibição pública. O presente texto serve, no entanto, como ponto de partida para se fazer essa reflexão, que será desenvolvida ao longo dos próximos anos.

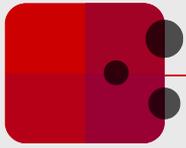


Sendo o cinema originalmente uma arte de massas, posteriormente dividida em escolas de vanguardas e fragmentando sua linguagem, mesmo assim ainda carrega consigo, talvez mais que nenhuma outra mídia, a capacidade de atingir públicos de todas as classes, idades, gêneros, raças, credos e lugares, tocando cada um ao seu modo, numa zona ao mesmo tempo de heterogeneidade e homogeneidade. A história do cinema é também a das suas tecnologias, cada vez mais modernas, proporcionando constantes revoluções de linguagens, atraindo sempre um número maior de público, “um hiperconsumidor que busca filmes cada vez mais sensacionalistas, uma estética *high-tech*, imagens chocantes e sensoriais que se encadeiam em velocidade acelerada” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Talvez, se vivo fosse, Antonin Artaud, morto em 1948, saudaria com entusiasmo as novas possibilidades trazidas pelas tecnologias do cinema. Para ele, muito semelhante ao que pensam os autores Lipovetsky e Serroy, no sentido de atingir a sensação por meio da imagem,

O cinema implica uma subversão total de valores, uma desorganização completa da visão, da perspectiva, da lógica. É mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor. Não podemos destruir seu poder de galvanização pelo uso de assuntos que neutralizam seus efeitos (...). Exijo, portanto, filmes fantasmagóricos, filmes poéticos, no sentido denso, filosófico da palavra; filmes psíquicos (...) [O cinema] Exige a rapidez, mas sobretudo a repetição, a insistência, a reiteração. (ARTAUD, 2006b: 169-170)

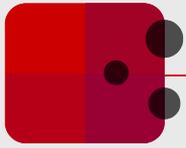
Artaud, por essa ótica, talvez tenha pensado em possibilidades para o cinema que apenas o estado atual do desenvolvimento tecnológico pode oferecer. Suas formulações acerca da sétima arte propunham, portanto, produções capazes de provocar massivamente probabilidades de deslocamento, assombro e questionamento, de modo e alcance tal que só agora poderiam ser realizadas. Uma revolução na linguagem visual que permitiria à imagem agir diretamente na psique, “na massa cinzenta do cérebro”, atuando como um “veneno inofensivo



e direto”, dispensando o espectador da iniciação a rebuscados conceitos éticos e estéticos. Como ele mesmo diz em relação ao *A concha e o clérigo*, “para compreender este filme bastará [o espectador] olhar profundamente para si mesmo. Entregar-se a esse tipo de exame plástico, objetivo, atento apenas ao Eu interior, que até agora era domínio exclusivo dos ‘Iluminados’”. Trata-se de uma proposta ética e estética, mas também política, de atuação sobre si e o mundo.

Conclusão

Durante este percurso, tentou-se trabalhar sociologicamente, a partir de Bourdieu (2007), a concepção de ética e estética e sua ampliação a um novo ambiente atravessado por valores pós-moralistas (LIPOVETSKY, 2005) e por uma robusta indústria de massa. Nesse contexto, com a ajuda de outros autores, concluiu-se que, apesar das distinções correntes entre alta e baixa cultura, elas são uma construção social passível de ser analisada e mesmo desconstruída. Se a cultura erudita vive a ilusão do estetismo, ou seja, de que a ética deve ser subordinada à estética, enquanto na cultura popular a forma deve ser submissa à função ética, foi possível notar que: a) embora ética e estética orientem nossa ação no mundo, não são valores absolutos; e b) a hipertrofia da produção de massa gera um ambiente nebuloso no qual a discussão ético-estética fica ainda mais tênue. Assim, a ideia de cinema da crueldade pode assumir lugar de destaque no sentido de relacionar sentimentos primordiais, a violência na produção de massa e uma tomada de consciência a partir de uma lógica de imagens encadeadas de forma a provocar o questionamento e o deslocamento artísticos num amplo público consumidor. ■



Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

_____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. “A violência invisível na era da invisibilidade: a mídia, a senilização e a violência infanto-juvenil”. In: GALENO, A.; CASTRO, G.; COSTA, J. (Org.). *Complexidade à flor da pele. Ensaios sobre Ciência, Cultura e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENTES, Ivana. “Estéticas da violência no cinema”. *Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares*, Programa de

Pós-Graduação em Ciências Sociais – Uerj, ano 5, número 1, 2003 p. 217-237. Disponível em: http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/especial2003/conteudo_ibentes.htm Acessado em: 25 de julho de 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

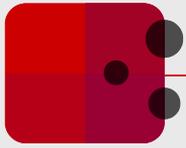
COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CORDIOLLI, Márcio. Ética e estética como processos de formação de valores. Disponível em: http://cordiolti.files.wordpress.com/2009/07/cordiolti_fh005_etica_estetica.pdf. Acessado: em 25 de julho de 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Livro digital. Disponível em:

www.google.com.br/url?sa=f&rct=j&url=http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf&q=guy+debord+sociedade+do+espetaculo+pdf&ei=SkcOUKfWA4Gu9ASGs4DQ-DA&usg=AFQjCNE3iSR1m1lzZ7l-rW3jEh4MDLUslg. Acessado em: 25 de julho de 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985



LIPOVETSKY, Gilles. *A sociedade pós-moralista: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos*. São Paulo: Manole, 2005.

_____; SERROY, Jean. *A tela global. Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUCCI, Latuf Isaias. “O mito de Tirésias revisitado: ética e estética na ótica do cinema”. *Al-matea* – Revista de Mitocrítica, Universidade Federal Fluminense, vol. 2, p. 199-207, 2010. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num2/mucci.pdf>. Acessado em: 25 de julho de 2012

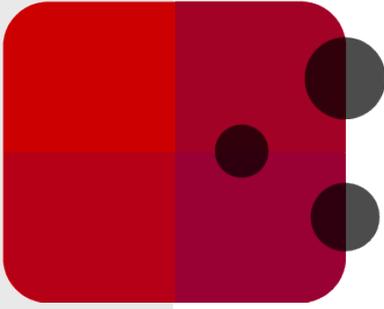
SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Ética*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *A cólera e o tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

rebecca

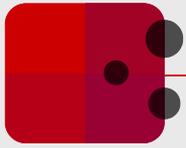


Afetos entre anjos e humanos:

Imagem e escritura em Asas do desejo

Pablo Gonçalo Pires de Campo Martins¹

1. É doutorando em comunicação da UFRJ e com mestrado na UnB. É formado como sociólogo pela USP. Atualmente é professor da pós-graduação em gestão cultural da Cândido Mendes e do curso de cinema do IESB. Email: pablogoncalo@gmail.com



Resumo

O artigo percorre o filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, partindo da sua parceria com o escritor Peter Handke. São salientadas as diversas passagens afetivas presentes na dramaturgia, na narrativa e nas configurações estéticas do filme, assim como nas obras do cineasta e do escritor. Dessa forma, o artigo transita por temas como a amizade, o afeto, a colaboração, a Ekphrasis, a palavra e a imagem, a história e a narrativa.

Palavras-chave

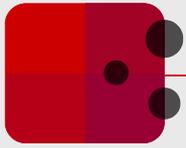
Afeto, écfrase, intermedialidade, cinema novo alemão

Abstract

The paper examines the film *Wings of Desire*, by Wim Wenders, made in partnership with the writer Peter Handke. The paper focuses on various affective passages present in drama, narrative and aesthetics of that film, as well as in the works of the filmmaker and the writer. Thus, the article moves through themes like friendship, affection, collaboration, ekphrasis, word and image, history and narrative.

Keywords

Affect, ekphrasis, intermediality, new german cinema



A obra é a máscara mortuária da concepção.

(BENJAMIN, 2002: 115)

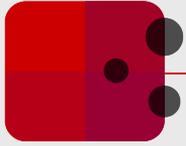
ano 1 número 2

Temáticas

Livres

Dois anjos, dois amigos, estão numa loja de carros, sentados numa BMW conversível. Eles conversam sobre o que viram ao longo dos dias: os horários do nascer e do pôr do sol; as efemérides e os acontecimentos de 50, 20 ou mesmo 200 anos atrás, quando François Blanchard sobrevoou uma cidade num balão. Enquanto falam, olham, apontam: um homem e uma mulher beijam-se apaixonadamente por detrás da vidraça da loja. O anjo continua a contar de um suicida que cola selos nas suas cartas de despedida; um prisioneiro que dá uma cabeçada num muro e diz: “Sim, agora”; um acontecimento na estação do metrô do zoológico: o condutor muda o nome da estação e chama-a de “terra do fogo”; nas colinas, um velho lê a Odisseia para um menino que, enquanto ouve a narrativa, para até de piscar. No fim do relato, o anjo fecha seu caderninho e pergunta: “E você, o que tem a dizer?”.

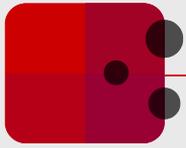
Como num diálogo – igual, horizontal –, chega a vez do outro. Ele mexe no seu caderno. Relata: um pedestre fechou um guarda-chuva e encharcou-se. Um aluno descreve ao seu professor, de forma surpreendente, como uma samambaia brota. Uma cega sente a presença do anjo e apalpa o relógio para tentar tocá-lo. Daí, o anjo confessa: “É ótimo ser espírito e testemunhar por toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas às vezes – ele continua – me canso dessa existência espiritual. Não quero pairar para sempre. Quero sentir um certo peso que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão. Eu gostaria de poder dizer ‘agora’ a cada passo, a cada rajada de vento. ‘Agora’ e ‘agora’ e não mais ‘para sempre’ e ‘eternamente’. Sentar-me numa mesa de jogos sem dinheiro, ser cumprimentado. Toda vez que participamos foi apenas fingimento. Lutamos com alguém e fingimos deslocar o quadril. Fingimos pegar um peixe. Fingimos sentar nas mesas, beber e comer. Fingimos ter cordeiros assados e vinhos servidos nas



tendas do deserto. Não, não precisa ter um filho ou plantar uma árvore. Mas seria bom voltar para casa após um longo dia para comer como o gato Phillip Marlowe. Ter febre, dedos pretos por causa do jornal. Não vibrar apenas pelo espírito, mas por uma refeição, pelos contornos de uma nuca, de uma orelha. Mentir, deslavadamente – e os dois anjos sorriem – sentir os ossos se movendo enquanto caminha. Supor em vez de saber sempre. Poder dizer ‘ah’, ‘oh’, ‘ei’, em vez de ‘sim’ e ‘amém’”. O outro anjo entra na mesma sintonia e devaneia: “Sim. Poder se empolgar com o mal, atrair todos os demônios da terra e sair pelo mundo!”. O anjo amigo sopra, com força. “Ser selvagem”, diz. “Pelo menos sentir como é tirar os sapatos debaixo da mesa. Torcer os dedos do pé, descalço, assim”. Ainda um pouco inconformado, o outro anjo arremata: “Ficar sozinho. Deixar acontecer. Ser sério. Só podemos ser selvagens à medida que formos sérios. Nada mais que olhar, reunir, testemunhar, preservar. Continuar espírito. Manter distância. Manter a palavra”.

Permanecemos vendo a mesma imagem. As falas emudecem. Ouvimos vozes fora do campo. A cena muda de tom dramático e narrativo – o mundo humano transborda-a e invade esse diálogo entre os anjos Damiel e Cassiel. Estamos, é claro, numa das sequências iniciais do filme *Asas do desejo*. Uma cena que transmite a condição dramática dos anjos, que veem todos, mas que não são vistos; que, como espíritos puros, flutuam por vários lugares, mas lamentam pelo fato de não terem ossos, carne e não sentirem as sensações e os afetos que corpo e existência humana propiciam. São imagens visíveis apenas às crianças e, às vezes, sentidas por alguns. Falam o que ninguém ouve e ouvem os pensamentos solitários dos transeuntes da Berlim plúmbea do final dos anos 1980.

Da cena do filme pulamos – ou cortamos – para outras, de bastidores, mais curtas, apoiadas em vestígios biográficos. Ele é um cineasta já reconhecido e leva consigo duas páginas de uma ideia de um filme novo. Está num avião. Quer rodar um filme sobre anjos. Vai visitar um amigo que não vê há dois anos.



O amigo mora na Áustria e é um escritor que já assinou dois roteiros dos seus filmes. Eles se encontram. Conversam. No escritório onde estão pende uma réplica do quadro *Homero*, de Rembrandt.

O cineasta convida o escritor para uma nova parceria, mas o escriba está exausto, esgotado e sequer aprecia a ideia de um filme com anjos. Terminou recentemente um romance longo e não quer ver uma máquina de escrever nos próximos seis meses. O amigo insiste. Ainda hesitante, o escritor concede. Aceita compor diálogos – monólogos poéticos - e diz que os mandará por correio, enquanto estiver viajando pela Europa.

E assim foi feito. O cineasta dessa breve história é Wim Wenders, o diretor de *Asas do desejo*. E Peter Handke é o escritor austríaco que assina parte do roteiro do filme.² Na verdade, Handke mandou apenas diálogos e versos soltos, desordenados, sem a descrição de cenas, minuciosas e visuais, que são caras ao seu estilo. Uma dessas sequências é justamente a que descrevemos na abertura deste artigo.

No entanto, o que haveria de comum entre as cenas do filme e aqueles acontecimentos que permearam sua escritura? É claro que não se trata apenas de uma relação entre a criação e a obra, criador e criatura, mas, distintamente, o que buscaremos ressaltar são os diálogos, as conversas, os afetos, a vontade de amizade, paixão e cooperação que existem e pulsam, seja como mote dramático no filme, seja como temas das obras e colaborações entre Handke e Wenders.³ Entre a escrita e a imagem, o roteiro e o filme, o afeto e a emoção, existe um

2. A narrativa dessa história pode ser conferida em (BRADY, 2011: 247).

3. Jean-Claude Carrière é um teórico que ressalta e realça o espaço da conversa e do diálogo com o diretor como caro processo criativo da escrita cinematográfica. Ver (CARRIERE, 2005). Há também o filme *Tempo de Viagem*, que marca o encontro entre Andrei Tarkovski e Tonino Guerra para realização de *Nostalgia*, do diretor russo. Nessa seara, outra obra conhecida é *Onde jaz o seu sorriso*, de Pedro Costa, que filma o par Straub-Huillet numa mesa de montagem decidindo pelo instante exato do corte. A conversa, assim, é lida como um gesto que revela o hibridismo da concepção.



momento, uma piscadela, de metamorfose, transformação e tradução entre a ideia e a sua materialização. É esse instante que tentaremos tatear.

Um ímpeto de transição, fugidio – um fluxo entre potências virtuais e o peso da matéria, entre o vácuo do afeto e o rasgo do gesto. Um espaço impreciso, às vezes abstrato demais, às vezes apenas real, mas que certamente merece uma atenção nas suas implicações estéticas, nas formas como cria uma dinâmica entre o sensível e o acontecimento. Uma dinâmica de éfrase, de um jogo de espelhos, ardente, entre a palavra e a imagem.⁴

Esses diálogos tácitos entre o escritor e o cineasta, portanto, parecem próximos às formas como os anjos veem e lidam com o mundo que observam, pois instauram possibilidades e limites entre os códigos da fala e do silêncio, da escrita e da imagem.⁵ Não por acaso a encenação da escrita – na primeira cena do filme – é mostrada como um ato similar a uma transição, uma passagem – um sopro de existência que cria, marca e suja a matéria, transformando, ou mesmo possibilitando, de maneira indelével as intenções do espírito.

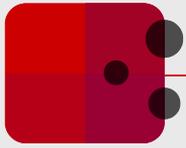
A cena do texto e sua inscrição antes do início do filme também pode ser lida como a representação da transição do escrito (Handke) para o filmado (Wenders): o escrever transforma-se a si mesmo como imagens em movimento de um filme. (PAECH, 2002: 73)

Dos filmes de colaboração entre Wenders e Handke, *Asas do desejo* é certamente o mais conhecido.⁶ Ele narra a história desses dois anjos, Daniel e

4. Esse conceito é trabalhado por (HEFFERNAN, 1993) e será detalhado mais adiante.

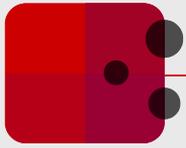
5. Uma boa genealogia dos conceitos dessas relações com a escritura está em (DERRIDA, 2000).

6. Os outros dois filmes são *O medo do goleiro diante do pênalti*, de 1972, e *Movimento em falso*, de 1975.



Cassiel, no seu mundo P&B, nas suas lidas para um devir humano. Certo dia, Damiel apaixonou-se por Marion, uma artista de circo – e nesse instante, em que se enaltece o surgimento da paixão, a imagem, subitamente, ganha cores. Daí em diante, Damiel pretende cair, sair do mundo do espírito para poder viver a paixão de forma íntegra e sensível. Paradoxalmente, o argumento do filme realça anjos que almejam a queda para, enfim, experimentarem um mundo sensível, físico, permeado pelo afeto, o cotidiano, o instantâneo e o fugidio. Marion encarna uma imagem que encanta Damiel, mas que ele não pode tocar nem sentir. Consequentemente, todo o andamento narrativo do filme parece levar a um momento final em que Marion e Damiel, ao serem ambos imagem e carne, personagens e sujeitos, possam simplesmente conversar, trocar olhares e tocar-se.

Esse argumento aposta numa relação tensa e complementar entre a escrita e a imagem. Continuemos na cena inicial, na qual há uma fala do anjo evocando sua infância, enquanto vemos sua mão escrevendo, como se o gesto da narrativa fosse tanto posterior quanto simultâneo e vivificador da própria narrativa que é engendrada (BLANCHOT, 2008: 18). A infância não é evocada por acaso, já que pressupõe que as crianças teriam uma unidade subjetiva entre elas e o mundo – uma subjetividade que é melancolicamente perdida e cuja unidade só gestos ousados, que visam recuperar a experiência, podem reinventar. Ao final, quando a imagem torna-se totalmente colorida, parece que o fato da vivência de Damiel, como sujeito humano e imagem, é que permite a sua narrativa. Assim, ele arremata: “Agora eu sei o que anjo nenhum sabe”. E, num último instante, Damiel parece, paradoxalmente, querer tanto compartilhar uma experiência assim como resguardá-la, em segredo. A imagem – o filme que vemos e vimos – surge como se fosse esta fagulha que palpita entre o instante da experiência, sua lembrança e sua narrativa. Uma relação contaminada por transições entre mídias, mas que também perpassa dinâmicas caras ao momento da éfrase; ou seja, “a representação verbal de representações visuais” (HEFFERNAN, 2004: 3). Trata-se de um jogo estético que usa uma mídia para justamente representar outra



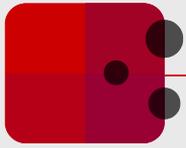
obra, que foi concebida em outra configuração material e estética. Num primeiro instante, a écfrase tende a assumir uma toada descritiva frente à poética épica, clássica, e acaba interrompendo a narrativa para traduzir imagens e esculturas ao poema. O escudo de Aquiles na *Ilíada*, de Homero, é um exemplo marcante.⁷ Assim como o grito de Laocoonte, que oscila, com diversas peculiaridades, entre a escultura antiga e os versos de Virgílio – diferenças e semelhanças que foram primeiramente analisadas por G. W. Lessing.

Por que ela representa verbalmente as artes visuais, a ekphrasis estabelece uma luta entre modos rivais de representação: entre, de um lado, a força condutora da narrativa e da palavra, e, de outro, a resistência, teimosa, da imagem fixa. (HEFFERNAN, 2004: 06).

Talvez possamos compreender a écfrase como um dos primeiros conceitos filosóficos que lida com fenômenos estéticos similares permeados por um diálogo intermediário. Mais do que uma ambivalência entre a narrativa e a descrição, pode-se partir da écfrase para, histórica e conceitualmente, perceber como ela ocorre num jogo entre literatura e cinema, numa dinâmica ímpar que se estabelece entre palavra e imagem e que, no caso do cinema, passa pela encenação.

Curiosamente, os anjos nesse filme são entes que existem, mas estão desprovidos de imagem – e apenas um deles, Daniel, permanece imaculado, conforma-se com a sua condição de anjo e não sucumbe ao mundo material. Mesmo que somente as crianças possam vê-los, esses anjos pairam pela cidade num estado de latência, numa zona intermediária anterior à existência, pré-humana. Há, portanto, um momento em que um anjo escreve, observa, percebe, e outro em que, ao renunciar-se como anjo, ele passa a viver de forma intensa: sente, ama, decepiona-se.

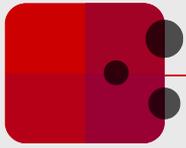
7. Heffernan (1993) inicia sua genealogia sobre a écfrase a partir da imagem do escudo de Aquiles na *Ilíada*, de Homero.



Sugerimos, assim, pensar as obras de Handke e Wenders – seja separadamente, seja por meio do diálogo que eles construíram – como permeadas por essa zona de transição que é própria à écfrase. Não se trata apenas de um espaço de tradução ou de transposição – já que quando traduzimos entre línguas ainda estamos alternando signos linguísticos –, mas de uma metamorfose material e semiótica. O gesto da écfrase dissolve materialmente uma obra para configurá-la novamente, composta por outros afetos, por outros poros. O que continuaremos a sugerir por aqui – e talvez corramos o risco de levar ao paroxismo ou a uma hipóstase um argumento obviamente indutivo – é que a metamorfose do anjo Daniel acaba, sutilmente, por mimetizar o gesto de transição da écfrase.

Estamos, assim, entrando no nebuloso terreno onde encontramos o gesto da escrita, a formação da imagem e a produção de presença. Em alguma medida, a escrita do anjo Daniel está tão vinculada a uma engrenagem narrativa como à sua transformação em homem e imagem. Não é por acaso que o próprio ato da escrita, no filme, assume uma instância corporal que institui e forma presença cênica. Ao escrever, o anjo deixa de apenas vagar como um fantasma – como os que circulam entre os leitores da biblioteca de Berlim – para, assim, por meio de uma narrativa, compartilhar a experiência da sua metamorfose.

Esses jogos entre imagem, escrita, corpo, ausência e presença concentram-se narrativamente no filme nas relações entre Daniel e Marion. De certa forma, a união do anjo com a dançarina resolve-se na imagem. Existem dois momentos, no filme, em que isso ocorre de maneira bem clara. No primeiro, enquanto Daniel ainda é um anjo, eles encontram-se num sonho – é, talvez, a primeira cena do filme em que vemos um toque de mãos. A montagem realça as fusões: a asa de Daniel funde-se com o rosto de Marion. E dessa vez é ela quem recita os versos que evocam a infância e reproduz as ingênuas e poéticas perguntas de crianças: “Porque eu sou eu e não sou você? / Quando começa o tempo e onde termina o espaço?”. Os espectadores tornam-se testemunhas de um toque que só realiza-se de fato por meio da imagem.



Ao final do filme, numa das suas últimas cenas, essa relação com a imagem será invertida. Damiel já deixou de ser anjo, tem um corpo, sensações, cria e compartilha afetos e emoções. Num *show*, ele encontra Marion, e agora eles olham-se e conversam. Numa palavra: os dois estão presentes, como corpo (e imagem). Marion, nesta cena, faz um número em que dança sobre uma corda esticada pelo ex-anjo. Damiel relata seu instante de estupefação. Ele não sabia quem era quem. Ele esteve nela e ela, nele. Ao fim, afirma: “Nenhuma criança mortal foi concebida, mas uma imagem imortal, compartilhada”. A cena seguinte é justamente a da escrita, como se a imagem concebida fosse traduzida ao relato, à narrativa. Com uma única diferença: o corpo que empunha a caneta é, agora, colorido.

Essa relação de toque, afeto, erotismo e encontro entre Marion e Damiel realça um movimento que, em outras palavras, marca transições no espírito ou simplesmente intervalos da experiência. Ele interrompe. Cria presença. Instaura diferenças. Deve-se, assim, reter um certo teor iconoclasta do ato da escrita:

O gesto de escrever não se orienta contra o objeto, mas indiretamente, por meio de uma imagem, ou seja, por meio da transmissão de uma imagem. Ele grava em argila, para dilacerar uma imagem. O inscrever (o escrever em geral) é iconoclástico (...). Na verdade, escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para os textos. (FLUSSER, 2010: 36-37)

Ao que parece, a escrita em *Asas do desejo* está relacionada com a metamorfose de Damiel de um anjo como uma imagem potente para um indivíduo, um sujeito e um personagem com uma presença concreta. O interessante é que, naquela cena em que Damiel segura Marion, o anjo Cassiel também está lá como uma

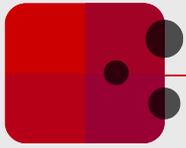


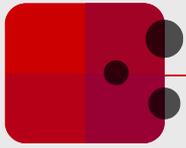
imagem que tudo testemunha, mas que não compartilha do mesmo ambiente e das mesmas sensações.

Além dessa dinâmica de éfrase, de escrita e de tradução de imagens para textos, observamos no filme de Wenders uma instigante aposta nos afetos. Visto assim, Damiel é um anjo afoito por ter experiências “reais”, que passem pelo corpo, e não sejam apenas restritas ao espírito, a conceitos. É nesse sentido que podemos também compreender o relato de Damiel – e o filme – como se buscasse compor uma história sobre afetos e a partir de afetos que paulatinamente materializam-se. Assim, temos de lembrar dessa íntima relação entre a estética e os afetos.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objetos e dos estados de um sujeito percepiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações. (DELEUZE, 2004: 217)

Esse ímpeto ao afeto fica bem representado na primeira cena em que o ator Peter Falk “encontra” o anjo Damiel. Trata-se da cena que resultará no segundo toque de mão no filme – ainda que Damiel seja apenas uma presença virtual. O ator sente essa presença e sabe que quem está ali é um anjo. Daí, ele diz que gostaria de poder vê-lo. Gostaria que ele pudesse sentir frio, fumar, tomar um café. Ou mesmo desenhar. Gostaria, enfim, que eles pudessem conversar, por que eles são amigos.

Essa sequência é importante, pois ela culmina na “queda” de Damiel. Antes de partir do virtual mundo angelical, ele despede-se de Cassiel, seu amigo, colega e companheiro. Damiel afirma que cairá de cabeça, que mergulhará, e que agora compreende o que os humanos queriam dizer com essa expressão. Sintomaticamente, a metamorfose de anjo para humano também é tecida por uma crescente afecção. Parece composta por toques e sensações crescentes. Ele, no sonho, toca e funde-se com Marion. Sente ciúmes. Cumprimenta o ator Peter



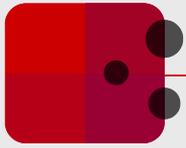
Falk. Empolga-se enquanto fala. Passa a respirar. Passa a deixar rastros – signos escritos? –, vestígios por onde pisa, passos por onde anda.

São disjunções. Entre a imagem virtual e o corpo presente. Separações e rearranjos cadenciados pelo afeto. Em alguma medida, essas metamorfoses parecem próximas dos diálogos intermediáticos que envolvem a dinâmica entre o roteiro e o filme – ou entre a amizade de Wim Wenders e Peter Handke. De um lado temos uma peça dramática que, como um dado – um documento –, é traduzida e adaptada à cena cinematográfica. No entanto, o próprio espaço do roteiro é em si intermediário, híbrido e fugidio. Como, mais uma vez, nos lembra Flusser:

Um roteiro é algo híbrido: uma metade ainda é um texto de um drama a ser encenado e, como tal, descendente de Sófocles; a outra metade já é programação de aparelhos e, como tal, antepassado dos programas calculados automaticamente por inteligência artificial. Do ponto de vista do passado, o roteirista pode ser considerado um dramaturgo; do ponto de vista do futuro, como um processador *word* não inteiramente automatizado. (FLUSSER, 2010: 206)

O espaço do roteiro, assim, estaria nos limiares articulados pela éfrase, ou seja, entre uma poética e uma dramaturgia e em diálogos intermediáticos com certos regimes de imagem.⁸ Mais do que um problema de adaptação, colaboração ou recomposição percebemos, portanto, uma dinâmica e um diálogo entre obras literárias, dramatúrgicas e visuais. Assim, são ecos da dramaturgia de Handke que vibram na câmera de Wenders. Ou, numa rua de mão dupla, padrões visuais caros ao cinema que reverberam na prosa romanesca de Handke. Como se fosse

8. “Esses universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (possível, por favor, senão eu sufoco), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, das formas de um pensamento-natureza que sobrevoam todos os universos possíveis” (DELEUZE, 2004: 230)

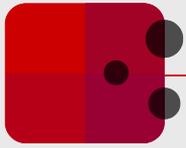


o diálogo de dois anjos – um virtual, outro que aposta no acontecimento fílmico – um diálogo entre amigos. Um bom fio de comparação entre essas duas obras, pautado pelo afeto, pode ser percebido nos ensaios cinematográficos de Wenders e em obras teatrais, poemas e romances do escritor austríaco. E ambas obras, ambas constelações estéticas, à sua maneira, reverberam em *Asas do desejo*.

Encontramos pelo menos duas características comuns na maioria dos documentários de Wim Wenders. Uma é a opção pelo ensaio. Em obras como *Um filme para Nick*, *Tokyo-Ga*, *Quarto 666* e, mais recentemente, *Pina*, seus filmes abordam tema e personagens de uma maneira particularmente ensaística, ou seja, não há uma forma muito definida ou clara, um modo narrativo preponderante, mas um tom que é esteticamente construído ao longo das filmagens e descoberto durante seu processo. A outra característica é a escolha de personagens que Wenders admira, exalta e tenta traçar filiações ou enaltecer amizades. Nicholas Ray, Ozu, os cineastas de Cannes em 1982 ou Pina Bausch, todos, ao seu modo, compartilham vínculos afetivos com Wenders.

Há, portanto, entre a amizade e o ensaio um gesto permeado pelo afeto. Assim, Wenders não coloca-se somente como personagem e narrador nesses filmes, mas como um sujeito afetivamente envolvido – e algumas vezes encantado – com o tema e as pessoas que filma. Nessa lida, o ensaio não é apenas uma forma (ADORNO, 1973) e um estilo de escrita ou de investigação, mas a aposta numa aproximação subjetiva, afetiva, relacional, horizontal, colaborativa e igualitária com quem ele filme. Trata-se menos de um ensaio *sobre alguém ou algo* do que um ensaio *com alguém ou algo*.

O exemplo mais notável é justamente *Um filme para Nick*, no qual Wenders acompanha com a câmera os últimos dias de vida e, de certa forma, mesmo a morte do cineasta Nicholas Ray. Embora à primeira vista a temática da morte possa soar como trágica ou dramática, Wenders pouco a pouco instila o tom de troca e de diálogo como predominante. Ele e Ray chegam a esboçar um



argumento para um filme – *Lighting over the water* – que permanece inacabado. Um filme-processo, portanto, permeado por uma linguagem de diário, que acaba dissolvendo seu personagem. Como se fosse um réquiem feito a quatro mãos, com a colaboração de quem morrerá. Assim, o que se compartilha, ao longo do encontro, são “pedaços de carinho”, como diz o próprio Wenders, instantes fugazes de troca de experiências e a busca pela construção de uma experiência comum. Se a tônica de uma estética do afeto já está presente no ensaio e na amizade, ela, ademais, culmina na observação da dissolução da imagem de um indivíduo, pois Ray morre pela imagem, ou na morte como um certo devir não humano do homem (DELEUZE, 2004: 220).

O espaço de troca, diálogo, amizade e colaboração é uma temática comum e transversal à obra de Wenders. Em *Alice nas cidades*, por exemplo, o fotógrafo Philip Winter acaba afeiçoando-se a Alice, a pequena criança com cerca de 8 anos. A relação não é apenas paternal, mas também permeada pela busca de experiências menores, instantes comuns que, dramaticamente, acabam por impulsionar o *road movie*. O mesmo ocorre em filmes como *No decurso do tempo* e *Movimento em falso* – a fase inicial de Wim Wenders –, em que os encontros são fortuitos, esboçam amizades, mas muitas vezes situam-se no instante do afeto. Antes, portanto, de delinearem uma emoção clara, com um sentido. Elas situam-se entre. Num constante e indefinido estado de transição. De certa forma, o afeto mantém-se misterioso, enigmático – mantém-se como imagem.

Paralelamente, pode-se perceber uma relação de amizade artística entre Handke e Wenders. Uma tônica de mútua influência com projetos estéticos similares. Se compararmos com outros diálogos entre roteiristas e diretores, a parceria entre Handke e Wenders é das mais longas, pois perpassa quase duas décadas, concretiza-se de forma objetiva em três filmes, uma peça e diversas colaborações pontuais.⁹ No entanto, o que chama a atenção, aqui, é como essa

9. Além dos filmes citados, Wenders dirigiu a peça *Pelas aldeias* numa encenação em Salzburg.



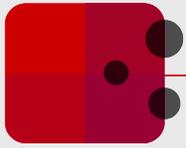
diversidade de temas e abordagens, ora comuns, ora díspares, culmina na própria heterogeneidade de *Asas do desejo*.¹⁰

Na obra de Peter Handke, por exemplo, dificilmente encontramos a mesma abordagem que a de Wenders em relação à amizade. A maioria dos personagens do escritor austríaco são indivíduos solitários, com uma relação psicológica e social muito mais de desconfiança, paranoia e medo do que propriamente de troca, encontro e mútuo encantamento. Por outro lado, os longos solilóquios dos seus personagens talvez revelem uma inquietação interna, nuances psicológicas, que fiquem por demais opacas quando transmitidas apenas pela imagem.

Essa tônica solitária não impede que os personagens sejam permeados e construídos por um conjunto de afetos. Se nos voltarmos para a primeira fase da sua obra dramática veremos personagens que são compostos por muitas vozes e por sensações diversas, às vezes contraditórias entre si. Numa peça como *Kaspar*,¹¹ por exemplo, a própria disposição visual do texto incentiva uma polifonia de vozes, assim como a quebra da unicidade e da coerência do protagonista, Kaspar. Vozes, inclusive, que mostram muito mais uma cacofonia do mundo do que uma linearidade, uma organização lógica e racional do discurso. São relações diretas, com o mínimo possível de mediações, e que só estão cadenciadas pelo verbo pois esteticamente enunciadas na peça. Caso contrário seriam uma miríade de afetos, sensações e emoções num instante pré-verbal. De alguma maneira, Kaspar teatraliza essa multiplicidade de vozes e traça uma ponte comum entre o personagem – ou seus múltiplos – e esse instante imediato que é próprio ao afeto.

10. Nesse aspecto vale destacar o hibridismo dos estilos bem analisado por Bakhtin (2010: 84): “A estilística encerra cada fenômeno estilístico no contexto monológico de uma dada enunciação autônoma e fechada, como se o aprisionasse num contexto único: ela não pode fazer eco a outras enunciações, não pode realizar seu sentido estilístico em interação com elas, ela é obrigada a exaurir-se no seu contexto fechado”.

11. O personagem Kaspar significou um interessante diálogo geracional entre a tradição, o folclore e a geração de escritores e dramaturgos do pós-guerra. Ver Doppler (2002).



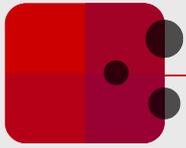
Podemos destacar mais duas pistas dessa dinâmica entre solidão e afeto em Handke, principalmente nas obras da sua primeira fase. Uma das pistas está justamente no título do poema *Die Innenwelt der Außerwelt der Innenwelt*, que pode ser aproximadamente traduzido como “o mundo do dentro do mundo de fora do mundo de dentro”. Há, claramente, nesse jogo de palavras uma dissolução da interioridade costurada por afetos, instantes que ecoam, sensivelmente, na dinâmica entre o sujeito e o mundo. No poema, Handke enfatiza a palavra nós, como um gesto de pertencimento do indivíduo ao mundo que o cerca. Assim, ele diz:

Nós vamos a nós
ali
quando estamos enfurecidos
depois, à tarde, como numa reportagem sobre um:
atentado
nos cansamos e deixamos ali as chaves constantemente penduradas
num chaveiro de hotel.¹²

(HANDKE, 2007: 104, tradução minha)

Os personagens e os sujeitos dramáticos de Peter Handke são constantemente afetados e comovidos pelas coisas, os objetos e a realidade material circundante. As sensações, dessa forma, são cortadas abruptamente e já encadeiam outras, novas, acumuladas com as anteriores. Assim também é o Gregor Keuschnig de *A hora da sensação verdadeira* (HANDKE, 1988). As imagens que ele vê e constrói e o modo como observa o mundo pairam num instante de imediaticidade, sem um sentido prévio, posterior, ou mesmo uma ausência de sentido que não é

12. No original: “Wir gehen in uns:/dort ist es/wenn wir wütend sind/spät am Nachmittag wie in einem Tatsachbericht über ein/Attentat/ wenn wir mude werden/ lassen uns dort die lückenlos hängenden Schlüssel an einem/ Hotel-Schlüsselbrett”.

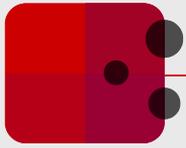


propriamente o *nonsense* do *nouveau roman* ou do teatro do absurdo, de origem existencialista, ou, ainda, do esgotamento becketiano (DELEUZE, 2010). Diferentemente, essa aposta estética situa-se numa zona intermediária entre o sensível, a sua tradução, os seus possíveis – fugidios ou inexistentes sentidos. São, de outro ponto de vista, simplesmente coisas que assim são e assim acontecem. Um exemplo interessante é o trecho de um dos fluxos de consciência que passa por Keuschnig enquanto ele vaga por Paris:

Era capaz de reter os factos, mas não os sentimentos. Quando, há uns anos atrás, a enfermeira lhe mostrou pela primeira vez a filha através do vidro, teria alguma coisa vibrado nele ao ver o rosto que a criança tinha arranhado? Sentiu uma sensação de felicidade, certo - mas como é que tinha sido na realidade? Não se lembrava de nenhuma sensação, mas do *facto* de se ter sentido feliz. O *facto* tocara-o de perto, é verdade, mas ele não conseguia, nem com os olhos fechados, voltar a experimentar esse estado de espírito. (HANDKE, 1988: 52)

Uma das características do jogo com imagem em Peter Handke, principalmente em sua primeira fase – anterior ao seu encontro com Cézanne – é a velocidade com que os quadros se formam. No mesmo ritmo, por outro lado, desfazem e convidam o leitor a novas imagens. São cenas desordenadas ou compostas de uma forma próxima a como os personagens à margem são afetadas pelo que veem, por aquilo que está ao redor.

O tema da solidão é outra tônica que perpassa boa parte das obras de Handke. Todos os seus personagens são solitários, estão à deriva, em momentos cruciais, mas que não necessariamente apontam uma catarse. O interessante é perceber como essa solidão pouco a pouco é valorizada e ganha uma aura mística, como se possibilitasse um encontro e uma harmonia entre o indivíduo e sua imagem.

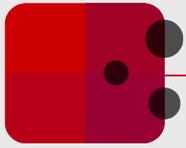


Diante de um café viu uma mulher só, inalcançável de tão absorta que estava, e no entanto ela tomou forma para ele, uma espécie de tabu sedutor, de modo que voltou a pensar: mas é isto, é isto, é toda a sua história. Nunca saberei mais coisas dela do que neste momento em que a vejo ali sentada sozinha. Observou cheio de curiosidade, os próprios pensamentos, sempre pronto a retê-los. Não queria esquecer mais nada e repetia na memória os momentos que tinha acabado de passar como se repetem as palavras de uma língua estranha. (HANDKE, 1988: 134)

Como se percebe, a solidão é opaca, mas, paradoxalmente, convida a um instigante voyeurismo especulativo. Essa potência narrativa da solidão é habilmente explorada na montagem de *Asas do desejo*. Enquanto os anjos vagueiam pela cidade, o que vemos são instantes solitários, quase inapreensíveis, não traduzidos, que transformam-se, pouco a pouco, em sensações sobrepostas. Lembro de carros passando na rua. Apartamentos em dias comuns. Passageiros de metrô. À primeira vista, todos esses indivíduos carregam segredos consigo. Sutilmente, a montagem acaba por desvendar instantes fortuitos do seus pensamentos, caros assim à metempsicose de Joyce no seu fluxo de consciência em Dublin, num 16 de junho.

A montagem tece um interessante contraponto entre essa metempsicose e os solilóquios, alternando-se de forma harmônica. São ecos afetivos dispersos no espaço e compartilhados apenas com os anjos – e os espectadores. Essa composição estética da solidão também acaba por estabelecer uma interessante disjunção entre afetos partilhados e afetos que permanecem mudos (BERTELSEN; MURPHY, 2010: 155) e assim, nessa dialética, acabam por desenhar uma transubjetividade de subjetividades. Dramaticamente, são esboços, são instantes, fragmentos, pedaços de sensações sem teleologia alguma.

No encontro concreto entre Damiel e Marion, ela fala sobre a solidão. No entanto, o diálogo enaltece a solidão como gesto de aceitação e compreensão de



si. Assim, a solidão seria a tradução do sujeito na sua unidade. Marion confessa: “Nunca fui solitária. Mesmo quando estive sozinha e acompanhada”. Agora, ao retirar-se do circo, ao estar à deriva e aceitar o peso da sua presença no mundo, ela sente-se pronta: “Solidão significa: sim, estou finalmente inteira”. Seria, talvez, um eco da condição dramática do próprio Damiel, que agora é carne e imagem – uma unidade. E ambos agora, unos e solitários, compartilham das condições para o toque, podem partilhar afetos, vivências e experiências.

Esses indivíduos solitários, prenes de afetos, são, antes de tudo, cidadãos. Em alemão, o título original do filme é *O céu sobre Berlim* e remete a uma centralidade da capital alemã que certamente foi perdida na sua tradução ao inglês e ao português. Trata-se, portanto, de um filme que evoca a cidade num momento histórico em que ela ainda estava murada e dividida entre os lados ocupados pelos EUA e pela União Soviética. É claro que a história de Damiel, Marion, Cassiel, Homero e Falk pode também ser uma alegoria desse contexto. No entanto, o cenário da cidade sugere um complexo diálogo entre história, narrativa, imagem e testemunho.

A Berlim filmada por Wenders é bem diferente da Berlim de Walter Rutman, na sua obra *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, ou dos destroços imediatos ao pós-guerras registrados por Roberto Rosellini em *Alemanha ano zero*. É curioso constatar que ali, nesses dois clássicos, há, primeiro, um documentário empolgado com as sensações vertiginosas da modernidade e da metrópole. No filme de Rosellini, por outro lado, constatamos um susto frente à catástrofe que foi a Segunda Guerra e um questionamento sobre o devir humano que deverá soerguer-se dentro das suas mais bizarras consequências.

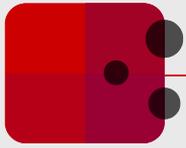
A Berlim de Wenders e Handke afasta-se, portanto, dessa empolgação moderna, assim com não se detém apenas nas ruínas e nas catástrofes. Os gestos do diretor e do escritor buscam atualizar uma Berlim com memórias esparsas, silentes, fragmentadas, dos que viveram, cresceram e vivem na Berlim, ora preto



e branco, ora colorida, registrada pela câmera de Henri Alekan. Trata-se de uma forma de captar a cidade que oscila entre a nostalgia, a melancolia frente à ruína, o gesto narrativo e a sua atualização. Um olhar histórico peculiar, digno do anjo de Paul Klee, que engendra uma atualização, cria, sugere uma imagem e mescla o tempo da memória com o instante do olhar do observador. Assim, o filme parece percorrer a dialética de atualização das imagens tão bem descrita e conceituada por Walter Benjamin nas suas *Passagens*:

A imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (...). A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2005: 505-506, apud SELIGMAN-SILVA, 2010)

É assim, sob o mote da atualização, que podemos bem compreender duas das mais belas sequências do filme. A primeira realça um longo passeio de carro do anjo Cassiel. Enquanto ele observa a cidade pela janela, entre os intervalos do para-brisa, mescla-se o contemporâneo da Berlim do filme com imagens de arquivo. São sobretudo imagens captadas pelos soldados russos logo após a queda de Berlim. Imagens que realçam ruínas, casas demolidas, um caos na rua, uma cidade quase fantasmática, que repulsa, expele, mais do que convida à moradia. O interessante é que a montagem enfatiza o olhar do anjo, como se fosse o ponto de vista do próprio anjo da história de Benjamin, como se ele visse “essa tempestade (que) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”. O que vemos, nessa sequência, é uma espacialização da imagem, como se do terreno, do território e do espaço vibrassem imagens históricas latentes que invadem a retina do anjo, a câmera,



a tela. Por isso os *travellings* longos, as transições, as fusões. São mesclas de tempo que se dobram e se atualizam no espaço presente.

Não por acaso, o filme de Wenders e Handke aposta na intrínseca relação entre memória e narrativa. É assim que deslindamos a centralidade do personagem Homero, que encarna o nome e os trejeitos do narrador. Nos seus solilóquios, ele expressa sua angústia em tentar buscar uma narrativa épica que não esteja calcada na guerra, mas em momentos de paz, instantes menores, cotidianos – uma aposta que, curiosamente, é a mesma de Handke e Wenders. Ao mesmo tempo, seu medo é de que a magia da narrativa nos escape: “Se a humanidade perder a sua narrativa ou possibilidade de narrar, perderá também a sua infância”.

Ao sair da biblioteca – antro que duplica o mundo em outro mundo, mundo dos anjos, cinéfilos e leitores –, Homero passa a andar na rua, um lugar ermo, ao lado do muro. Estamos na segunda sequência para a qual gostaríamos de chamar a atenção. Estamos, na verdade, no que sobrou da Potsdamer Platz após o bombardeio e a ocupação da cidade por russos e estadunidenses; ou seja, nada. Homero anda por essa mesma praça vazia, que era o centro da Berlim desde a época da República de Weimar, e, enquanto caminha, lembra de detalhes. Do bonde, das carruagens com cavalos, do café Wertheim, do chocolate que bebeu por ali. É o seu relato, como narrador, que atualiza as ruínas históricas, as diferenças entre o passado vivido, sua lembrança e o momento atual, ou seja, a velocidade e transitoriedade da imagem do passado.

Há, também, uma inevitável atualização que ocorre no tempo em que vemos o filme. Rever, hoje, essa Potsdamer Platz em ruínas por onde o personagem Homero caminhou durante aquelas filmagens causa um interessante espanto histórico. Após a reunificação da Alemanha, Berlim foi uma das cidades que mais recebeu investimentos. O mote era erguer as principais inovações arquitetônicas, e o local que mais recebeu esses recursos foi justamente a Potsdamder Platz que vemos no filme. Caminhar por lá, hoje, nessas primeiras décadas do segundo



milênio, significa encontrar enormes prédios, arrojados, de vidros transparentes – uma imponência tecnológica e arquitetônica. Assim, esse gesto narrativo de estranhamento contemporâneo, caro ao filme de Handke e Wenders, atualiza-se constantemente, pois busca uma dialética, pela imagem, entre o arquivo, sua narrativa e o tempo, sempre presente, de quem vê aquela Berlim e assiste ao filme.

O que buscamos ressaltar nessa leitura de *Asas do desejo* foram, em síntese, as diversas passagens que a obra articula. São transições distintas, ora internas à obra – como o arco dramático vivido pelo anjo Daniel, ora externas, mas circundantes ao seu processo construtivo, como no diálogo artístico entre Wender e Handke que tentamos salientar. Nesse diapasão, *Asas do desejo* é um filme que poetiza o devir. Por isso, talvez, aposta tanto na transitoriedade como característica ímpar do afeto, que marca uma passagem transubjetiva entre corpos, objetos, coisas, tempos e espaços.

Se fôssemos escolher um gesto-síntese do filme, seria o toque. Não somente os toques concretos entre Daniel e Marion, mas os toques dos anjos, delicados e virtuais, nos transeuntes daquela Berlim, quando recostam ao ombro e sussurram palavras de consolo. O toque de cumplicidade entre um cineasta e um escritor, o espaço comum que transita entre as obras de Handke e Wenders. A passagem do texto poético à poesia da câmera, uma metamorfose similar às écfrases. O olhar histórico que o narrador Homero nos lança, sob o ponto de vista do anjo da história, que a nós, espectadores e *voyeurs*, nos toca e afeta de forma peculiar. Entre a imagem, seu lampejo, frente às nossas retinas e as sensações de história que forjamos ao ver, pela primeira vez, algo que logo esfacela-se. Uma simples passagem, um limiar, que, esteticamente, acontece e ocorre quando assume sua metamorfose. Um filme em dissolução. Uma poética do efêmero. ■



Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização de W. Bolle e O. Mattos. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.

BERTELSEN, Lone; MURPHY, Andrew. An ethics of everyday infinities and powers: Félix Guattari and the refrain. In: GREGG, Melissa; SIEGWORTH, Gregory (Ed.). *The affect theory reader*. New York: Duke University Press, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre a venir*. Paris: Glimpard, 2008.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRADY, Martin; LEAL, Joanne. *Wim Wenders and Peter Handke: collaboration, adaptation, recomposition*. New York: Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften, 2011.

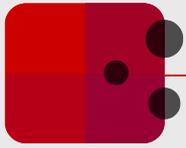
BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARRIERE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. _____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. Percepto, Afecto e Conceito. In: _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.



_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DOPPLER, Bernhard. *The return of the Kings: Peter Handke and the Burgertheater*. In: DEMERITT, Linda; LAMB-FAFFELBERG, Margarete (Org.). *Postwar Austrian theater*. Califórnia: Ariadne Press, Riverside, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

FLUSSER, Vílem. *A escrita: há futuro para a escrita?* São Paulo: Anablume, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

HANDKE, Peter. *O medo do goleiro diante do pênalti*. São Paulo: Brasiliense, 1988. _____. *Kaspar and other plays*. New York: Hill and Wang, 2000.

_____. *Leben ohne Poesie: Gedicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007. _____. *A hora da sensação verdadeira*. Lisboa: Difusão Editorial, 1988.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

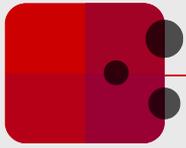
PAESCH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1997

_____. *Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film*, in *Schrift und Bild im Film*, ed. Hans-Edwin Friedrich and Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, 2002.

SAYAD, Cecília. *O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema*. Rio de Janeiro: Alameda, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.



Referências filmográficas

Berlim, Sinfonia de uma metrópole, Walter Rutmann, 1927.

Alemanha ano zero, Roberto Rosellini, 1947.

O medo do goleiro diante do pênalti, Wim Wenders, 1972.

Movimento em falso, Wim Wenders, 1974.

No decurso do tempo, Wim Wenders, 1976.

Tempo de viagem, Andrei Tarkovski, 1979,

Um filme para Nick – lighting over the water, Wim Wenders, 1980

Quarto 666, Wim Wenders, 1983

Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985

Asas do desejo, Wim Wenders, 1987.

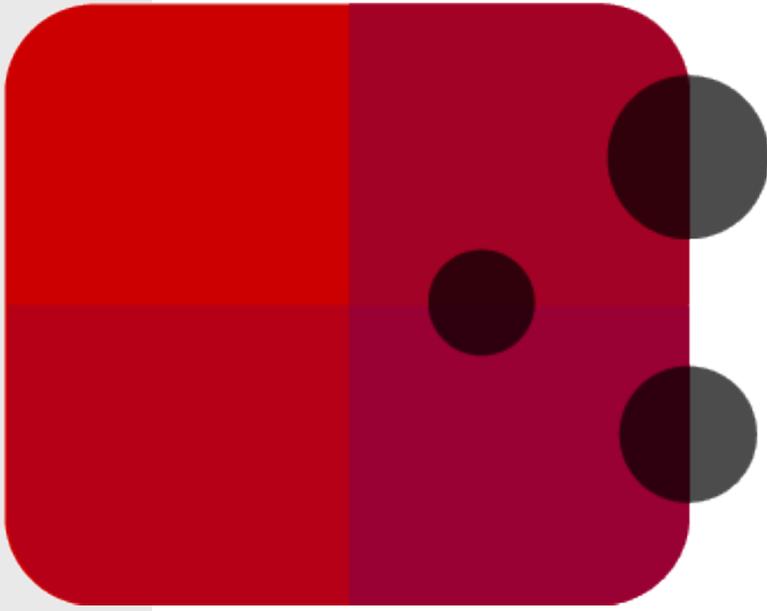
Onde jaz o teu sorriso, Pedro Costa, 2000

ano 1 número 2

Temáticas

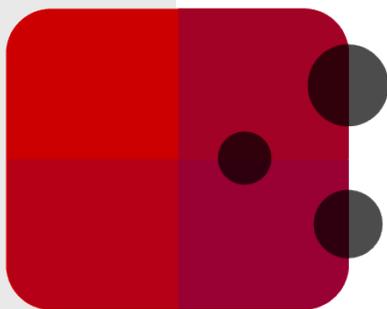
Livres

rebecca



ENTREVISTA

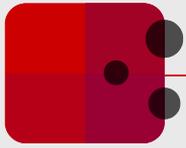
rebeca



João Batista de Andrade e
o moderno documentário brasileiro:
intervenção, ruptura e reflexão

*Entrevista concedida por João Batista de Andrade a
Gilberto Alexandre Sobrinho¹*

1. Professor de História da TV e do Vídeo, junto ao Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, no Instituto de Artes, na Unicamp. Coautor do livro *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário* (2011). E-mail: galexandresobrinho@gmail.com. Atualmente desenvolvo pesquisa intitulada "Artesãos na indústria: estudo dos programas *Globo Shell Especial* e *Globo Repórter* (1971-1982)". Nesse projeto tenho estudado documentários dirigidos por cineastas, para os referidos programas, com o objetivo de analisar esses filmes no desenvolvimento do moderno documentário brasileiro. Filmes dirigidos por Eduardo Coutinho, Walter Lima Júnior, Maurice Capovilla e Gregório Bacic já foram estudados.



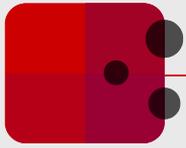
Os documentários de João Batista de Andrade, realizados nas décadas de 1960 e 1970, destacam-se no quadro geral do moderno documentário brasileiro. Neste texto introdutório, apresento as características gerais de sua produção nesse período, para contextualizar o leitor sobre a entrevista que segue. O meu interesse em sua filmografia está, sobretudo, na sua participação no *Globo Repórter*, de meados de 1975, quando ele começou a estruturar a divisão de reportagens especiais na Rede Globo, em São Paulo, a 1978, quando finalizou o documentário *Wilsinho Galileia*.²

Para compreensão desse momento especial de sua filmografia, do documentário e da TV brasileira, é preciso destramar seu percurso criativo, pois, embora haja várias fases em sua carreira, há conexões entre as mesmas, e o olhar sobre cada uma pode iluminar nossa compreensão sobre sua poética. Assim, o início, em 1963, com o Grupo Kuarto,³ o lançamento do documentário *Liberdade de imprensa* (1966), a participação no telejornal *A Hora da Notícia* (1972-1974), na TV Cultura, no Cinema de Rua (1975-1976) e, finalmente, no *Globo Repórter* (1975-1978) constituem, ao mesmo tempo, fases de sua carreira com características próprias e um processo de criação marcado, de forma contínua, pela pesquisa de linguagem e pela vontade de intervir e provocar a sociedade para que reflita sobre suas questões.

Na maioria dos casos, são filmes feitos por equipe reduzida, equipamento leve e portátil e tempo curto de filmagem e finalização, portanto, são condições de produção específicas. Observa-se o desenvolvimento de uma estilística cuja marca mais forte é a versatilidade com que dialoga com a realidade social. Os seus documentários não se acomodam numa forma pronta e repetível, neles vê-

2. A obra foi censurada e somente exibida na televisão, numa retrospectiva no Canal Brasil, em meados dos anos 2000.

3. Juntamente com Francisco Ramalho Jr., José Américo Vianna e Clóvis Bueno. O grupo filma *Catadores de lixo* e *TPN: Teatro Popular Nacional*, filmes não finalizados.

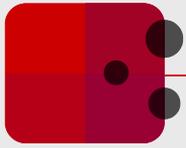


se a progressão de um olhar inquieto, manifesto na expressão visual e sonora que experimenta e inova e que busca conjugar arte e política.

Na conversa que tive com o cineasta e que segue transcrita a seguir, concentrei-me nas suas experiências com a televisão, sobretudo nos anos 1970, momento forte de sua carreira, em que lança mão de procedimentos singulares na elaboração de narrativas documentárias. Chama atenção a presença de um cineasta no quadro do telejornalismo brasileiro, primeiro numa emissora pública e, posteriormente, numa emissora privada. Em ambos os casos, João Batista pode experimentar formatos que não se resumiam a exercícios de linguagem para o audiovisual. Era mais que isso. Tratava-se de construir estratégias do olhar e da audição para que os telespectadores não se acomodassem com a reprodução dos discursos oficiais sobre os acontecimentos retratados, e, em geral, o foco estava na periferia e em vários de seus problemas.

O cineasta não se limitava em elaborar discursos de vítimas e de culpados. Ia além, rejeitava a visão policialesca das mazelas sociais e buscava um diálogo com o oprimido social, num exercício direcionado para a reflexão sobre os acontecimentos a partir da imagem em movimento. Tal como o cineasta acredita, de *Liberdade de imprensa*, passando pelo *A Hora da Notícia*, até o *Globo Repórter* cumpriu-se sua inventiva poética da intervenção. Essa experiência conjuga um modo de produção particular, trata a narrativa audiovisual como laboratório de práticas significantes e devolve um conteúdo que busca perturbar o olhar dos sujeitos acomodados na sala de estar. Havia um convite para refletir sobre a sociedade em que viviam, num momento político em que a produção simbólica passava pela vigilância e pelo controle da censura, durante a ditadura militar.

Gilberto Alexandre Sobrinho

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

Para começar, eu gostaria que você falasse sobre o modo como se desenvolveu o seu método de elaborar narrativas documentárias.

João Batista de Andrade:

Eu gosto de uma história que aconteceu comigo e com o Renato Tapajós, e tem a ver com o começo de nossas atividades, pois começamos na mesma época. Ele tinha conseguido verba para fazer um filme sobre a vida dos estudantes, isso em meados da década de 1960. Então, líamos e discutíamos muito o assunto, mas nada de o filme nascer. Foi, então, que eu sugeri que abandonássemos todo aquele material de pesquisa e que fôssemos filmar. Posso dizer que, desde então, filmar para mim é um ato de pesquisa, de revelação e de reflexão. O que eu passei, então, a fazer foi essa prática que agrega o meu conhecimento abstrato do mundo, que tem que ser, digamos, deixado de lado, para o encaminhamento para o mundo, para filmar o mundo. Portanto, eu não queria confrontar as teorias com a realidade que eu encontrava. É uma linha de criação completamente contrária à da Caravana Farkas, que incluía pesquisa sistematizada, diga-se de passagem, com resultados maravilhosos. Mas o meu caminho é completamente diferente.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Você filmou o documentário *Liberdade de imprensa* (1967), já revelando um procedimento bastante pessoal, e, no começo da década de 1970, pôde seguir adiante com essa intervenção na realidade, trabalhando na televisão, no telejornal *A Hora da Notícia*. O que podemos apreender dessa experiência, de um cineasta realizando documentários na televisão brasileira?

**João Batista de Andrade:**

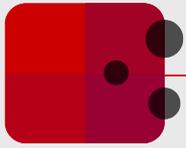
Se *Liberdade de imprensa* já indicava um caminho que eu poderia seguir e também mostrava para mim mesmo e para os outros que eu era capaz de fazer algo interessante e diferente, a participação no programa *A Hora da Notícia* talvez seja a maior experiência da minha vida como cineasta. Tratava-se de fazer um filme como o *Liberdade de imprensa* em um dia e à noite já ter o filme no ar para todo mundo ver, para fazer uma analogia. E em relação ao modo como eu concebia os filmes, penso que eles podem ser melhor compreendidos como um diálogo. O cinema de intervenção leva em consideração o meu conhecimento abstrato, bastante calçado na sociedade e na história, mas valorizando a relação com o mundo concreto. Os filmes são, portanto, uma relação entre as duas coisas, são diálogos que construo. Evito fazer um filme com a minha mensagem e me recuso a entregar a minha capacidade de reflexão artística para as pessoas ou para o fato que eu estou filmando. E a televisão foi o melhor lugar para o exercício desse diálogo.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Como se decidia a pauta para as suas reportagens e como acontecia o processo de construção dos filmes?

João Batista de Andrade:

Desde o começo de *A Hora da Notícia*, eu mesmo escolhia minhas pautas. O Vlado (Vladimir Herzog) era editor do programa, o Fernando (Pacheco Jordão) era o diretor e eu era repórter especial, mas era eu que escolhia, e não o chefe de reportagem. Na verdade, não dava a menor satisfação para ninguém, tão louco que eu estava para fazer as coisas. E filmava, muitas vezes, com a ideia de que as pessoas filmadas iriam assistir. Em muitos momentos, quando o tema era relacionado com as crises sociais e eu discordava do caminho que as coisas



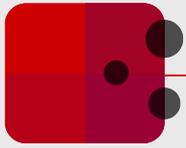
estavam tomando e também discordava das posições tomadas pelos líderes, então eu trabalhava essa discordância no filme e colocava a posição deles em confronto com outras situações, pensando que depois as pessoas iriam ver o filme, portanto, eu projetava um diálogo entre o filme e aquelas pessoas. A televisão é aberta para todo mundo ver, mas muitas vezes eu fazia só para aquelas pessoas verem. Claro, todos poderiam assistir àquilo, mas não iriam receber o filme como um diálogo direto meu com os movimentos e com as comunidades. Eu fiz esses documentários em situações de transposição de favelas, de grilagens de terras e tinha a sensação de que os movimentos estavam sempre errados, que as lideranças tinham visão restrita a respeito da questão que eles estavam movendo. Diante disso, eu poderia acionar o meu Iluminismo, a minha visão sobre as coisas. Portanto, eu filmava para colocar em dúvida ou questionar, e isso para mim era fantástico, tanto que, muitas vezes, no dia seguinte à exibição, pessoas ligadas a esses movimentos estavam lá querendo uma nova reportagem, porque se sentiam tocadas pela abordagem dada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

A agilidade da televisão favorecia método.

João Batista de Andrade:

Sim, eu percebi que na televisão eu podia agregar os valores mais caros do meu cinema documentário que é juntar essa pulsão artística com a pulsão política. E as possibilidades eram imensas. Para se ter uma ideia, teve uma ocasião que eu não tinha um assunto para filmar, então eu escrevi num papelão: “Queixas e reclamações”. Fui até a praça da República, fixei a placa numa árvore, mandei pôr a câmera em um tripé (eu não gosto de tripé) e fiquei com o microfone parado na rua. Isto é, tudo o que eu tinha na cabeça, para que é que serve um microfone, para que é que serve uma câmera, quando eu ofereço uma câmera e um microfone para uma pessoa o que é que ela pensa, ela sabe

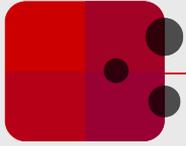


que ali é o canal que vai levá-la para milhares, milhões de pessoas. Tudo o que ela falar vai ser universalizado. A pessoa vai ter consciência de que aquilo leva a mensagem e o pensamento dela para milhões de pessoas. É o maior meio de comunicação que ela pode ter.

Então, eu, com a câmera ligada, ficava com o microfone parado assim, e logo começava a juntar gente e as pessoas começavam a perguntar: “O que é? Tá filmando? É reportagem?”. Eu não falava nada. “Posso falar alguma coisa?” E logo apareciam manifestações espontâneas de pessoas querendo falar para a câmera e o microfone. O país estava sem comunicação, a população não tinha como se comunicar, como reclamar, como passar seus problemas, era a ditadura militar. Então, era um depoimento atrás do outro revelando tudo quanto é tipo de problema da sociedade, era o esgoto que não tinha, a falta de água, a falta de ônibus, a escola ruim, o conjunto habitacional quebrado. Acontecia ali tudo o que a ditadura, na verdade, não gostaria que se fizesse, ou seja, discutir as questões concretas da sociedade.

A televisão permitia, portanto, que eu desenvolvesse o meu projeto estético e que é profundamente ligado a um projeto político. Não defendo a arte engajada e discursiva. Para mim, mais importante é a inquietação que você leva para o espectador.

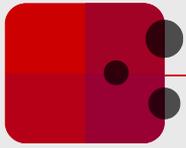
Então, eu enxerguei logo de cara essa possibilidade na TV, por isso que eu digo que, para mim, foi o período mais rico da minha vida, foi quando essas duas coisas se juntavam de forma rica. E era um exercício diário dessa relação. Posso dar um exemplo forte desse momento: quando o Geisel foi indicado pelo Médici. O Fernando Moraes (na ocasião era o chefe de reportagem) me deu um telegrama que informava, em 1973, mais ou menos “que o presidente da República, o general Garrastazu Médici, em um pronunciamento na imprensa, acabou de indicar como seu sucessor o excelentíssimo senhor general de divisão de não sei o que, Ernesto Geisel, como seu sucessor e tal...”. Imediatamente,



eu peguei o telegrama, chamei a equipe e me instalei próximo à TV Cultura, na Lapa. Mais uma vez eu pedi para instalar a câmera em um tripé e eu fiquei com o microfone e, no momento em que ligava a câmera, eu chamava uma pessoa e pedia para que ela lesse o telegrama. E a pessoa começava a ler, quando via o que era, olhava pra mim, olhava pra câmera e falava: “Não, olha, eu preciso ir embora, corta”. Chamava outro, lia, a reação era parecida. Tinha gente que não conseguia ler direito os nomes, Garrastazu Médici, Ernesto Geisel, e depois quando percebia o que era eu perguntava: “Bom, o que é que você acha?”. “Olha, eu preciso trabalhar ou buscar meu filho.” E aí como é que foi para o ar, à noite? O locutor falava que o Médici tinha indicado seu sucessor. E nós fomos para a rua, ingênuos, para ouvir as pessoas sobre isso. E entravam 5 minutos, em um programa de 15, 5 minutos de medo, e as pessoas com medo de ler e com medo de falar. Então, aquilo era acachapante. É um dos grandes exemplos meus dessa junção de pulsão política e estética. Pude criar um projeto estético capaz de responder a minha inquietação política. Para isso, eu criava uma situação determinada, a minha intervenção, que começou com o *Liberdade de imprensa*. Era a minha iniciativa que gerava essa realidade que eu filmava. Provocava uma coisa e filmava o resultado dessa provocação, dessa intervenção, dessa situação. Então, é um projeto estético que satisfaz a minha inquietação política, o meu projeto político. E é um dos grandes exemplos que eu posso contar, porque o tempo todo eu ficava exercitando isso, então a cada dia, de alguma forma, essa questão estava sendo colocada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

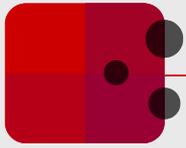
E, nesse momento, houve seu desligamento sumário da TV Cultura, no entanto começou outra fase na sua carreira, o chamado Cinema de Rua e também a ida para a Rede Globo, no *Globo Repórter*.



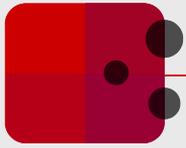
João Batista de Andrade:

Eu tenho uma visão um pouco desequilibrada sobre o Cinema de Rua. Eu acho que o importante do meu trabalho é o que fiz no *Liberdade de imprensa*, n' *A Hora da Notícia* e depois o trabalho que eu fiz para o *Globo Repórter*. Quando fui expulso da TV Cultura, eu dizia que eu caí para o alto. Porque fui expulso, tive que sair de São Paulo e logo depois fui contratado pela Rede Globo para criar os setores de reportagens especiais, em São Paulo. Uma grande emissora, com uma grande audiência e com muito recurso. Em vez de fazer filmezinho de 3, 4, 5, 6 minutos, eu fui fazer filme de 1 hora de programa. Então, o Cinema de Rua é um pouco a inércia desse trabalho, do *A Hora da Notícia* quando ele acaba, em 1974, até a minha afirmação na Globo. É inércia porque ele mais ou menos obedece a minha linha de trabalho desenvolvida no *A Hora da Notícia*. E ligada a uma outra ideia que para mim é muito cara. O Fernando Jordão, o Vlado e eu, assim como outras pessoas, como o Fernando Moraes, o Anthony Cristo, nós não tínhamos aderido à ideia da luta armada. Nós éramos de esquerda, mas ficamos com a ideia de que era preciso retomar a capacidade política da sociedade. Defendíamos que era preciso derrotar a ditadura, e não derrubá-la. Nós não conseguiríamos derrubá-la, que era a ilusão de quem foi para a luta armada. Então, a gente prezava o seguinte, nós tínhamos um papel ali na TV Cultura, que era o de ajudar a sociedade a pensar, ajudar a sociedade a refletir sobre os seus problemas concretos. Tudo o que a ditadura não queria era que a sociedade refletisse, discutisse sobre as suas questões.

Na área da informação, isso representava que a mídia vivia dos *releases*. A chamada autoridade na informação era confundida com a autoridade institucional, por exemplo, quando havia um incêndio numa favela, a mídia ia atrás da autoridade responsável pela segurança ou pela habitação. E nós nos posicionávamos da seguinte forma: “Não, isso é coisa da ditadura, essa confusão de autoridade na informação com a autoridade institucional, isso é coisa de ditadura”.



A autoridade na informação, quando há um incêndio em uma favela, é o favelado. Portanto, essa abordagem indicava uma mudança, e era essa a nossa visão. Essa visão fazia com que esses filmezinhos, principalmente os meus, porque eram filmezinhos curtos, atraíssem o interesse de muita gente que começou a ir à TV Cultura pedir cópia dos filmes. Sinal de que a sociedade estava, de fato, tentando se rearticular e voltar a discutir as questões. Eram sindicatos, clubes de mães, igreja, sociedade de amigos de bairro, grêmio estudantil, vários grupos da sociedade civil, padres, freiras etc. Iam até lá e começaram a pedir cópias dos filmes sobre os temas que afetavam diretamente a vida das pessoas. Ganhavam as cópias e iam para as suas bases discutir, tudo de forma clandestina. O movimento cineclubista também aderiu às exposições de nosso material. A Dinafilme, distribuidora do movimento, começou a distribuir os filmes para esses movimentos, a grande maioria deles, clandestinos, isto é, a pessoa ia lá para buscar os filmes, mas não dizia onde iriam ser exibidos. E virou um sucesso de distribuição. Então, quando eu saí da TV Cultura, expulso, alguns dos jovens que trabalhavam comigo, como o Adilson Ruiz, o Augusto Sevá, o Reinaldo Volpato, o Wagner Carvalho, começaram a fazer filmes independentes. Fazer os filmezinhos sobre temáticas de questões populares para alimentar essa ideia. Então, daí surgiu o movimento de Cinema de Rua, nome dado por um ex-aluno meu da ECA, pelo jeito das minhas filmagens, pela forma de eu filmar. Eu não gosto de cristalizar muito mais importância para ele, a não ser essa revelação de que a gente estava certo, a gente tinha um papel que era o de ajudar a sociedade a ser informada e a refletir sobre os seus problemas, e a sociedade estava a fim disso. Há bons filmes meus desse momento, como *Restos* e *O buraco da comadre*, são filmes muito interessantes, mas são uma espécie de inércia do meu trabalho na TV Cultura. E também marcou uma parte do meu trabalho na Rede Globo, porque eu comecei muito mal na Globo. Em 1974, eu estava lá criando o setor de especiais da Globo, inclusive com a Marília Gabriela como uma repórter que trabalhava para mim. O primeiro filme que eu fiz chamava-se *A escola de 40 mil ruas*, sobre menores. E o que aconteceu? A Globo arquivou o filme, havia uma censura ao documentário.

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

Conte um pouco mais sobre esse começo tumultuado na Rede Globo.

João Batista de Andrade:

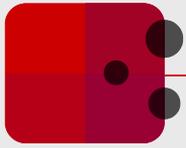
Havia pressão de todos os lados, interna e externa. Fiz outro documentário, chamado *Batalha dos transportes*, sobre transporte urbano, revivendo um pouco o que eu tinha feito no *A Hora da Notícia*, num filme chamado *Ônibus*, mas muito mais pesado, um filme longo, e mostrava o terror que era o transporte urbano em São Paulo. O filme também foi proibido. Fiquei muito desacreditado e comecei a brigar, inclusive com o Armando Nogueira, que era diretor de jornalismo, e acho que até, em alguns momentos, de forma desrespeitosa, pois estava muito decepcionado. Felizmente, o Armando não reagiu autoritariamente me mandando embora por causa das brigas, e aí todo mundo me pedia calma, para eu esperar um pouco. Eu fiquei, assim, meio desesperançado e comecei lá, enquanto eu trabalhava na Globo, a filmar também esses filmezinhos do Cinema de Rua. Bom, aí passadas as eleições de 1974, logo alguns meses depois, no ano seguinte, em 1975, os filmes começaram a ser liberados e exibidos na Globo. Finalmente, passou *A escola de 40 mil ruas*, com boa repercussão. Para ter uma ideia, na semana seguinte de sua exibição, a capa da revista *Veja* era “As 40 mil ruas de São Paulo”, sobre meninos e meninas em situação de rua.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

O que mudou em relação ao seu projeto estético e político, quando foi para a Globo?

João Batista de Andrade:

Já em 1975, havia um novo quadro, a abertura estava no horizonte e eu achava que em breve todo mundo estaria filmando as coisas que eu filmava. Porque,



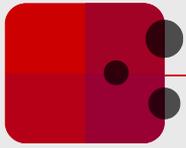
independente do meu projeto estético e do significado das coisas que eu filmo, tem o lado do tipo de imagem que eu apresentava. Era a periferia, a miséria, as crianças de rua. Ninguém gostava disso, os repórteres gostavam de entrevistar artistas, governadores, autoridades. Esse é um lado terrível da ditadura, a formação de uma geração de repórteres completamente alienados e que viviam à sombra do poder, reuniam-se e ficavam amigos das autoridades. Muitas vezes, as autoridades passavam informações para eles, mas eles não podiam usar, era o *off the record*, e eu até denunciei isso em um artigo de jornal, que repercutiu bastante. E dizia: “Então, para que saber, para que ser jornalista, para que ter essas informações?”. Mas se davam por satisfeitos com o privilégio de contar com a informação da autoridade. Era um ambiente muito ruim e aí eu comecei a pensar que a televisão não ia dar mais e eu iria voltar para o cinema. E comecei a pensar seriamente em projetos de cinema. Aí já tinha pensado em filmar o *Doramundo*, e o Vlado tinha começado a fazer o roteiro do filme, em 1975. Isso era ainda fruto do descrédito, do desânimo, por causa da proibição dos primeiros filmes. Eu dizia: “Olha, não vai dar”. E, depois da morte do Vlado, eu já tinha evoluído nessa ideia de que com a abertura política todo mundo iria falar de favela, de periferia, mas sem espírito crítico. Para a mídia, iria ser tudo igual.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

Havia também, nos seus documentários, uma atração pelos temas da violência urbana, em que se buscava a elaboração de um tratamento alternativo, em relação ao que a grande mídia fazia e continua fazendo.

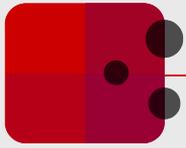
João Batista de Andrade:

Nesse sentido, *Migrantes* (1972), feito para o *A Hora da Notícia*, foi um marco. O ponto de partida para o *Migrantes* foi a leitura de um artigo no *Jornal da Tarde*, que dizia mais ou menos que “os moradores do Parque Dom Pedro reclamavam da presença de marginais debaixo dos viadutos”. Meu instinto é forte. Quando



eu li aquilo, despertou algo que acontecia muitas vezes, eu me incomodava com a visão policialesca da questão social. Resolvi ir até o local para ver quem eram esses marginais. O *Migrantes* nasceu daí, eu fui lá e, filmando, transformei isso e fiz isso didaticamente, sobre a contestação que eu fazia daquela visão, para depois revelar que, na verdade, eram migrantes. E dar voz aos migrantes para eles contestarem essa visão preconceituosa, policialesca da sociedade, da mídia. Então, na verdade, a atração por histórias de crimes que geraram, por exemplo, *O caso Norte* (1977), *Wilsinho Galileia* (1978), depois *O homem que virou suco* (1979), *A próxima vítima* (1983), vem muito daí, dessa ojeriza que eu tinha ao preconceito social e à visão policialesca das questões sociais.

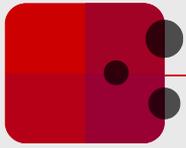
Eu tinha uma birra contra isso. Muitas vezes, eu chegava à redação e via notícias sobre bandidos mirins atacando na feira. Eu pegava a minha equipe e ia lá filmar para saber quem eram esses bandidos mirins. Eu mantinha uma certa guerra com a própria mídia, eles falavam isso e eu ia lá e contestava no ar. E à noite estava lá a minha reportagem, o meu especial, falando: “Olha, estão falando de bandidos mirins aqui, vamos ver quem são”. E aí acompanhava e entrevistava os meninos. Eles falavam o porquê estavam ali, o que estavam fazendo: carregando bolsa, mala, sacola de mulheres com as compras nas feira. Como eram as suas família, o quanto o pai ganhava. Era tudo miséria, falta de saída total. Então, no mesmo dia em que tinha as matérias na mídia, tinha a resposta na TV, com a guerra, uma verdadeira guerra minha, pessoal contra a mídia, contra a visão policialesca. Então eu acho que isso me levou a uma atração muito grande pela questão policial, a questão policial sempre foi muito popular. Quando eu filmei *O caso Norte*, por exemplo, qual era o maior ídolo do rádio em São Paulo? Era o Gil Gomes, o mais popular deles, e era também uma visão policialesca sobre os crimes.

**Gilberto Alexandre Sobrinho:**

O caso Norte representa outra guinada no seu método de trabalho, a aposta é na polifonia que inclui a dramatização distanciada dos eventos, não é?

João Batista de Andrade:

Quem me indicou essa história foi o jornalista Dácio Nitrini, que naquele momento achou que eu me interessaria por mais um fato que envolvesse migrantes. E comecei a filmar a história sem pensar numa estrutura. Coloquei minha equipe na Kombi e quando chegamos ao local, descemos e começamos a filmar. Fui até o local do crime, e então me ocorreu de valorizar as várias versões sobre o mesmo acontecimento. A construção de *O caso Norte* era uma desconstrução da visão policialesca. E como é que você desconstrói? Eu fiz muito instintivamente. O meu ímpeto ao filmar qualquer coisa vai ser sempre desconstrutor, desconcertador, de tentar revelar coisas e questionar. Então, eu fui filmar com esse espírito. A ideia de narrativa foi nascendo no momento em que eu comecei a filmar. Então, quando eu percebi, depois de filmar no bar, as pessoas contando o que é que tinha havido lá e quem eram os envolvidos e onde eles moravam, fui percebendo, ao encontrar com as pessoas e conversar com elas, que eu estava ouvindo a mesma história contada por pessoas diferentes. Então tive a ideia de usar os atores, foi tudo assim, na hora ali. Quando vieram os atores, coloquei-os para conversar com os personagens reais e filmei-os conversando com essas pessoas, que contavam sobre o acontecimento para os atores. Mais uma vez a história é contada, porque as pessoas reais contam para os atores. Quando eu levei os atores para o bar, para encenar a coisa, enquanto eles estão se preparando, eu pedi para eles contarem o que eles entenderam da história dos seus personagens. Então, cada um começa a falar do seu personagem e a história é contada de novo. Reproduzimos a história e ao reproduzir a história, é a história mais uma vez contada. E assim vai, é a mesma história contada, é



a minha intervenção, criando situações para que a história fosse contada de forma diferente. É uma polifonia. É um filme extremamente rico, para você ter uma ideia, por exemplo, sobre o ponto de vista formal de análise, quando começou a reconstituição, ele era uma ficção, tem a briga toda, os tiros, a morte e os policiais. Em plena ficção, ao ser preso, surgem os mesmos policiais que haviam prendido o verdadeiro personagem, o José Joaquim Santana. Eu entro com o microfone e converso com os policiais, quer dizer, passa direto da ficção para o documentário.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

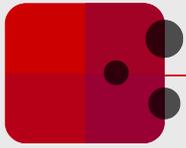
Você se lembra da resposta do público e da crítica?

João Batista de Andrade:

Foi impressionante. O documentário ficou na lista dos melhores programas do ano pela mídia impressa. Foi o melhor programa de TV do ano, com repercussão muito grande. Até a *Veja*, por exemplo, publicou uma crítica de página inteira sobre o filme, depois de ter ido para o ar, elogiando-o, num texto até muito bom. Talvez tenha sido uma das maiores audiências do *Globo Repórter*, o *O caso Norte*. Mas é preciso esclarecer também que havia, nas chamadas, cenas que fisgam o público, por exemplo as cenas de reconstituições, e tinha o Gil Gomes na chamada.

Gilberto Alexandre Sobrinho:

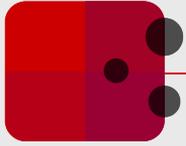
As suas experiências mais inovadoras, no domínio do documentário, foram realizadas com equipe reduzida, com uso frequente do 16 mm. Posteriormente, você também passou a utilizar câmeras digitais. O que mudou para você nos usos dos dispositivos de outrora, com os atuais, nas definições dos filmes?



João Batista de Andrade:

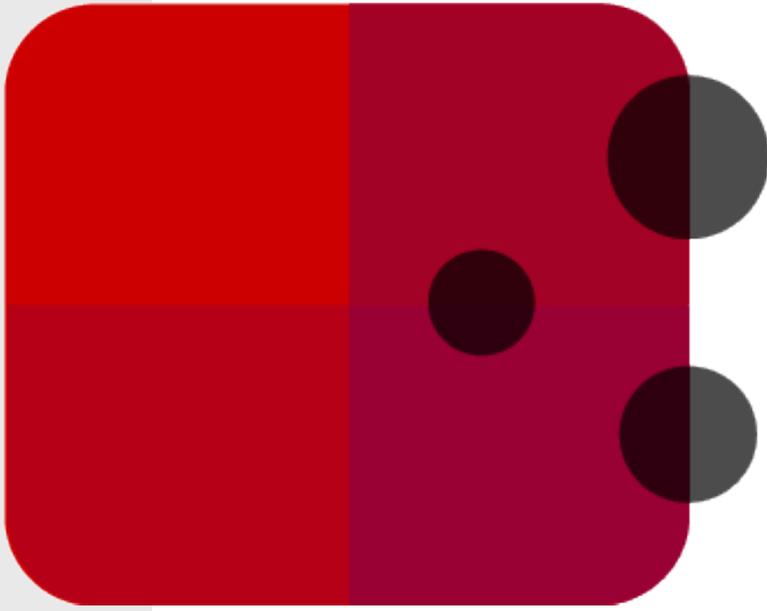
Há um filme meu chamado *Restos*, que eu filmei em 1975, e o filme surgiu a partir da leitura de uma matéria de jornal sobre a visita de um estadunidense que estava interessado no lixo de São Paulo para indústrias de reciclagem dos EUA. Eu já conhecia aquela miséria toda, desde o Grupo Quatro, em 1963, momento que havíamos filmado o lixo. Então, impactado com a notícia, pedi que me arransassem uma BH (Bell Howell) e fui filmar. O filme é delicioso, é quase uma pequena obra-prima, porque sou eu com essa câmera na mão, literalmente. É algo que já falei, quando comecei a filmar em digital: “Eu sou diretor, sou cineasta, não sou fotógrafo, se eu puser a câmera no olho eu só vejo o quadradinho da câmera e eu não quero só ver o quadradinho, eu quero ver o mundo!”. Então, eu não sou fotógrafo, sou diretor, a câmera está na minha mão e no digital eu abro o *flip* para olhar. Mas naquele momento, em 1975, eu andava com ela na mão e meu braço era uma grua. Seguia as pessoas recolhendo objetos no lixo e corria junto com os policiais com a câmera na mão. O filme foi proibido e apreendido.

Quando eu comecei a filmar em digital, em 2002, o *Rua 6, s/nº*, eu comprei uma TRV900 (Sony) que era um pouco o xodó da época. Eu sou cineasta, não sou fotógrafo, então, abro o *flip* e não ponho no olho, fico com ela na mão, feito uma grua. Depois, fiz um filme chamado *O caso Matteucci* (2003), sobre alguns crimes em Goiânia, depois um longa-metragem chamado *Vida de artista* (2004), sobre um artista popular em Pirenópolis. Com essa câmera e sozinho. Eu pus uma luz básica e não mexia mais para filmar. O fabricante dizia que ela corrigia a luz, o foco e o som, então eu poderia fazer! E filmava, sem parar ali com a mini DV, do jeito que eu fazia com a Bell Howell em 1975. Então, os meus filmes, os primeiros filmes, com a câmera digital mini DV, lembram exatamente o *Restos*, de 1975. Acredito que o problema do digital é um problema de linguagem. O que eu queria da câmera em 1975 era o que eu queria da câmera em 2002, quando eu comecei a filmar em digital. Tanto que eu criei o projeto “O cineasta

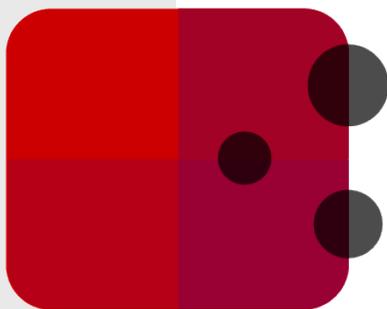


e sua câmera”, e os primeiros filmes foram esses, *O caso Matteucci*, *Vida de artista*, que ganhou o prêmio de melhor filme no Festival do Filme Livre, no Rio de Janeiro. Foi feito em digital, para o desespero dos cineastas, pois os cineastas são preconceituosos e temerosos de que o espaço vai ser ocupado por outras pessoas, essa é que é a verdade. Então, ficam todos contra qualquer mudança, que o vídeo não era cinema, e eu dizia: como não é cinema? Vídeo é cinema. Eu dizia: pelo contrário, isso é cinema e continua sendo cinema, e tomara que muita gente tenha a oportunidade de filmar agora, porque ficou muito mais fácil filmar com essas câmeras digitais. Mas sob o ponto de vista da filmagem é impressionante, eu antevi isso lá em 1975, basta ver o filme. ■

rebecca



RESENHAS



Cinefilia e Nouvelle Vague

Rodrigo Carreiro¹

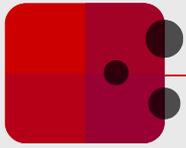


RESENHA

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 472 p.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas, SP: Papirus, 2011. 264 p.

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma instituição. Doutor e mestre em Comunicação pela UFPE. Graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco. Atua principalmente nas áreas de teoria e história do cinema, análise fílmica, gêneros cinematográficos e estudos do som. Email: rcarreiro@gmail.com

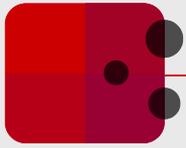


A história oficial da *Nouvelle Vague*² começa na redação de uma revista de cinema estabelecida em Paris, nos anos 1950. O surgimento e a consolidação dessa história reúnem um conjunto de episódios bem conhecidos que ganharam, ao longo das décadas seguintes, um *status* quase mitológico. Mas quanto há de verdade histórica nesses episódios? A *Nouvelle Vague* foi mesmo um movimento cinematográfico coletivamente organizado e esteticamente coeso? Seus protagonistas tinham objetivos em comum, de qualquer ordem? Até que ponto a influência da *Nouvelle Vague* foi vital – constatação unânime de pesquisadores e críticos – para a emergência dos Cinemas Novos, nos anos 1960? Qual o tamanho do débito da jovem geração de realizadores estadunidenses, batizada de *New Hollywood* nos anos 1970, para com os franceses transformados de críticos em diretores uma década antes? E, afinal, qual o elo histórico que conecta os principais artífices da *Nouvelle Vague* com a geração anterior, na França do pós-guerra?

A rigor, não é difícil responder a essas perguntas. Difícil, de fato, é fazê-lo com o rigor metodológico necessário para isolar a realidade do mito e, ao mesmo tempo, contextualizar adequadamente essa realidade no contexto histórico do século XX e da evolução da estética cinematográfica. Essa tarefa fica mais simples a partir da disponibilização, em português, de dois livros recentes que abordam o tema a partir de pontos de vista distintos e complementares: *A Nouvelle Vague e Godard* (Michel Marie) e *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968* (Antoine de Baecque), lançados respectivamente pelas editoras Papyrus e Cosac Naify.

Embora a *Nouvelle Vague* seja possivelmente o mais estudado dos movimentos cinematográficos relevantes do século XX, na literatura disponível em língua portuguesa, é possível afirmar que os livros preenchem uma lacuna importante na bibliografia brasileira dos estudos de cinema. Juntos, eles nos permitem compreender, com inédita riqueza de detalhes, como as gerações do pós-guerra na França foram

2. Embora os livros de história do cinema não costumem vertê-la para o português, a expressão poderia ser traduzida como “Nova Onda”.

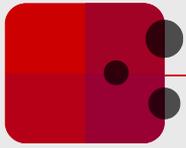


centrais na construção de um imaginário cinematográfico global, personificado na construção de um conceito teórico fundamental – o de cinefilia –, que extrapola os limites da *Nouvelle Vague*, ao mesmo tempo em que nos permite conhecê-la em todas as suas cores e nuances.

A rigor, a *Nouvelle Vague* constitui apenas uma parcela do recorte cronológico escolhido pelo historiador de arte e cultura Antoine de Baecque. O livro, do crítico dos *Cahiers du Cinéma* durante 15 anos, editor-chefe da revista entre 1999 e 2001, editor de cultura do jornal *Libération* (2001-2006) e autor de mais de uma dúzia de trabalhos que operam na junção entre cinema e história, se propõe menos a contar a história da geração de cineastas, críticos e pensadores que gerou a *Nouvelle Vague*, e mais a desvendar o significado do termo cinefilia, “essa coisa misteriosa, ritual, secreta” (BAECQUE, 2010: 19), como tenta definir, logo nas primeiras palavras da introdução.

Essa dificuldade aparente de sintetizar uma explicação que defina e explique o conceito de cinefilia está na raiz do projeto ambicioso de Antoine de Baecque. Esse projeto pretende nadar em águas mais arriscadas e turvas do que permitiria o recurso valioso, embora mais seguro, de recortar, reconstituir e narrar um bloco de fragmentos mais ou menos coesos da história do cinema na França. É por essa razão que *Cinefilia*, o livro, começa sintomaticamente com uma “Advertência”, ao invés de um tradicional prefácio. O voo é mais audacioso, e o autor compartilha conosco sua dúvida: “o historiador pode apoderar-se dessa paixão [a intimidade dialógica gerada pela cinefilia] para construir seu relato?” (BAECQUE, 2010: 19). Ele aposta que sim. O livro é sua resposta.

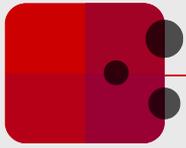
Em dez capítulos (acrescidos de introdução e conclusão), Baecque monta um mosaico de histórias (no plural mesmo) paralelas, uma polifonia de pontos de vista sobre o fenômeno da paixão pelo cinema num ambiente cultural efervescente. O livro retrata as trajetórias singulares de seis críticos do período (André Bazin, Georges Sadoul, François Truffaut, Roger Tailleur, Bernard Dort, Serge Daney) e contextualiza em profundidade alguns momentos cruciais da história da cinefilia francesa, inclusive a recepção crítica



aos filmes de Alfred Hitchcock (que impulsionou a criação da política dos autores, teoria estética e ideológica onde está localizada a gênese da *Nouvelle Vague*) e a ascensão da revista *Cahiers du Cinéma*, face mais visível da cinefilia e templo de boa parte dos cineastas que, depois, viriam a dar um rosto – ou mais de um – ao movimento cinematográfico.

A pesquisa realizada por Antoine de Baecque destaca, ainda, o rigor metodológico dos historiadores, combinando extensas análises da totalidade dos textos publicados no período retratado por seis revistas de cinema (a citada *Cahiers du Cinéma* mais *L'Écran Français*, *Revue du Cinéma*, *Positif*, *Les Lettres Françaises* e *Présence du Cinéma*) com depoimentos inéditos de uma dúzia de cinéfilos protagonistas dos eventos narrados, além da consulta aos acervos particulares de documentos de figuras importantes da cadeia de consumo do cinema francês, inclusive Jacques Doniol-Vacroze, Jean-Louis Cheray, Luc Moullet, Bernard Dort e Serge Daney. O resultado nos permite compreender, de modo mais rico e completo, o fenômeno da paixão dedicada ao cinema por duas gerações do pós-guerra na França – um fenômeno que gerou o autorismo e, com ênfase praticamente no mesmo grupo de protagonistas, a *Nouvelle Vague*.

O livro de Antoine de Baecque proporciona o contexto histórico adequado para uma leitura mais rica e uma compreensão historicamente contextualizada de *ANouvelleVague e Godard*, de Michel Marie, que focaliza, em duas partes independentes, o movimento cinematográfico francês e seu cineasta mais célebre e polêmico. O professor emérito da Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, e docente visitante das universidades de Montreal (Canadá) e Campinas (Brasil), propõe uma abordagem mais simples, direta e objetiva do tema. A partir de um vasto acervo de livros, artigos, monografias, estudos, pesquisas e análises sobre a *Nouvelle Vague* (material escrupulosamente detalhado nas referências bibliográficas ao final), Marie reconstitui, passo a passo, a trajetória histórica do movimento cinematográfico, dedicando-se, no caminho, a desconstruir ou minimizar alguns dos mitos criados a partir de pequenas distorções dos fatos contados em livros que se dedicam a narrar a história do cinema.



O pesquisador corrige, por exemplo, a muito difundida versão segundo a qual a invenção do gravador Nagra 3, em 1958, representou papel fundamental no surgimento da *Nouvelle Vague*, pois o equipamento permitia o registro do som direto em locações externas a baixo custo, com a utilização de equipes reduzidas.³ O livro garante, contudo, que a primeira safra de filmes oriundos dos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* – inclusive *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, e *Acrossado* (1960), de Godard – já estava planejada e/ou em processo de pré-produção no momento em que o equipamento foi tornado disponível no mercado. Esses dois filmes, bem como obras de Claude Chabrol e Jacques Rivette, entre outras, foram gravados sem som sincrônico original, tendo sido inteiramente dublados em estúdio. O Nagra 3 representou, de fato, um avanço estético e uma vantagem orçamentária a muitos filmes pertencentes à *Nouvelle Vague*, mas o trabalho com som pós-sincronizado nunca foi um dogma para os cineastas vinculados ao movimento.

Marie divide seu estudo em duas partes intercambiáveis, mas independentes (de fato, os dois blocos de texto foram publicados originalmente, na França, em livros diferentes), em que a primeira se dedica a construir um panorama histórico conciso dos fatores que permitiram e impulsionaram a emergência da *Nouvelle Vague* (o *slogan* jornalístico que batizou o movimento também é explicado e analisado), bem como a enumerar e detalhar as marcas estéticas coletivas, sejam elas coerentes ou não entre os diversos diretores vinculados ao movimento. Marie dá especial atenção à conjuntura econômica e de produção em que a *Nouvelle Vague* emergiu, o que empresta ao material um ângulo original, posto que a maioria dos textos que abordam o movimento o faz a partir do debate estilístico.

No segundo momento, o pesquisador volta sua atenção ao filme mais popular da *Nouvelle Vague*, obra normalmente associada a uma série de inovações narrativas e de estilo que, de modo geral, são há décadas ligadas à *Nouvelle Vague* como um todo: *Acrossado*, de Jean-Luc Godard. Marie vai além da prática da análise fílmica rigorosa,

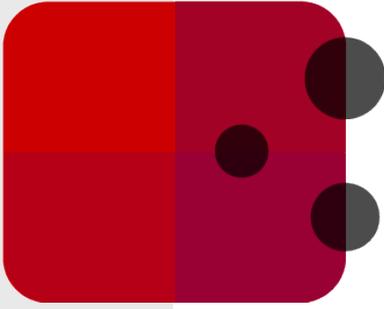
3. Em geral, um técnico de som e um operador de microfone.



cuja qualidade analítica e explanatória já conhecemos de trabalhos anteriores como *Lendo as imagens do cinema* (escrito a quatro mãos com Laurent Jullier e publicado no Brasil em 2009 pela editora Senac São Paulo) e que ele repete aqui; o autor mapeia, também a recepção crítica oferecida ao filme, bem como sua trajetória midiática internacional, parafraseando Godard e classificando a obra, por fim, como um filme “de cinéfilos” (MARIE, 2011: 222).

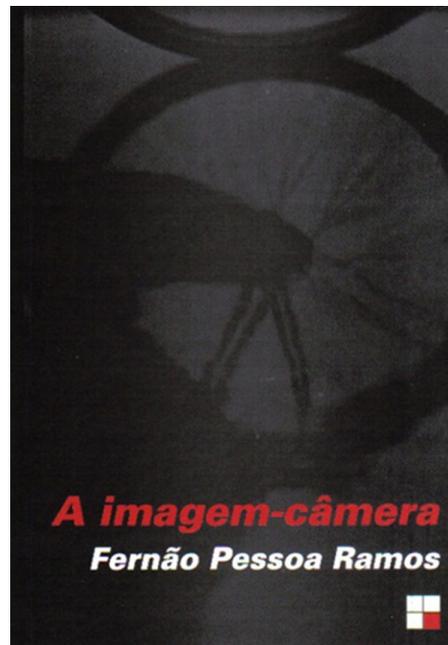
Essa leitura intertextual do filme-manifesto de Godard acaba por fechar o ciclo entre a cinefilia e a *Nouvelle Vague*. Como bem observou o polêmico diretor, ao enfatizar que preenchia seus filmes com referências às películas que admirava, o movimento cinematográfico francês colocou o cinéfilo – no sentido enfatizado por Antoine de Baecque, que enxerga o cinéfilo não apenas como um apaixonado por filmes ou pelo ato de ir ao cinema, mas sim como um ser obsessivo que vivencia sua paixão “como uma doença infantil” (BAECQUE, 2010: 20) – no papel de protagonista de um movimento de produção cinematográfica que, por diversas circunstâncias históricas, teve, talvez pela primeira vez, a possibilidade (e não apenas o desejo) de filmar para seus pares. E isso, é claro, fez toda a diferença. ■

rebecca



A imagem-câmera

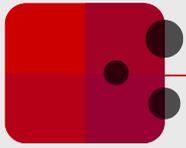
Fernando Weller¹



RESENHA

RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*.
Campinas: Papirus, 2012.

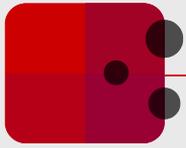
1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, roteirista e realizador. Email: ferwel@yahoo.com.br



A imagem-câmera, de Fernão Ramos, é um livro que se situa no campo da teoria do cinema e que, de forma ampla e ao mesmo tempo aprofundada, enfrenta as questões e impasses do pensamento em torno da imagem tecnicamente produzida, questões essas que se tornaram críticas na virada teórica em direção à semiologia e ao pós-estruturalismo dos anos 60 e 70 até os dias de hoje. O cerne da discussão no livro de Ramos consiste em uma reflexão sobre o vínculo essencial daquilo que o autor chama de imagem-câmera e o mundo representado, que se faz presente na imagem através da circunstância da tomada. O conceito de imagem-câmera vincula-se ao de sujeito-da-câmera. A imagem-câmera, termo que empresta o título ao livro, diz respeito a um tipo específico de imagem produzido na circunstância da tomada e com a qual ela estabelece um vínculo especular essencial garantido pelo automatismo do aparelho. O sujeito-da-câmera, que não se confunde com a figura concreta do operador da câmera, é, segundo Ramos, uma figura teórica que se vincula à posição espectral e existe enquanto uma potência que confere à imagem-câmera seu caráter de mediação. Afirma Ramos:

A emoção da câmera não existe. Existe a intencionalidade do sujeito que a manipula, constituindo-se pela previsibilidade da adequação entre a forma que dá ensejo ao mecanismo de formatar da câmera e a percepção futura do espectador. O sujeito-da-câmera compõe, sempre baseado na imagem do mecanismo, a dimensão daquilo que, no momento da formação da imagem na tomada, aponta para o espectador. (RAMOS, 2012: 17)

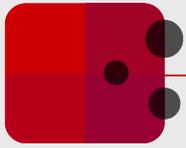
Ao longo do livro, o autor aborda com erudição obras cinematográficas diversas, desde filmes ficcionais de diretores como Jean Renoir ou Ridley Scott, passando por exemplos no campo do documentário (Flaherty, Wiseman, irmãos Maysles) e filmes ligados ao domínio das artes plásticas (como os de Andy Warhol), sempre tendo como horizonte teórico a crítica fenomenológica. A amplitude e a diversidade de exemplos abordados por Ramos são indícios de



um esforço empreendido pelo autor em direção a um projeto teórico ambicioso, que reposiciona o campo dos estudos da imagem cinematográfica frente à desconfiança contemporânea na correspondência especular entre a imagem produzida e o chamado mundo real. A perspectiva de Ramos pretende restituir uma dimensão indicial, reflexa ou revelatória da imagem técnica e, para isso, o autor se volta para um conjunto de escritos vinculados à crítica cinematográfica de fundo fenomenológico em voga, particularmente no contexto francês do pós-guerra.

Ramos promove uma releitura de autores como Bazin, Laffay, Ayfre, Merleau-Ponty, Meunier e Mitry. Podem-se compreender duas importantes dimensões na obra de Ramos que a tornam extremamente oportuna para o campo dos estudos do cinema, sobretudo no Brasil. A primeira diz respeito a um trabalho meticuloso de releitura de textos históricos, por vezes muito referenciados em trabalhos no país e, no entanto, raramente abordados de maneira aprofundada ou remetidos ao seu contexto de debates mais amplo, tal como o faz Ramos em *A imagem-câmera*. Destaca-se, nesse sentido, a abordagem feita pelo autor da polêmica entre as revistas *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma* em meio ao contexto de maio de 68 e suas reverberações nos escritos de Baudry, Metz e Bonitzer nos anos 70, além do papel que tais debates tiveram na construção do pensamento dominante acerca do cinema nos anos que se seguiram.

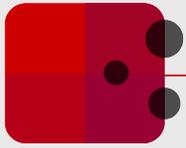
É possível compreender a partir da leitura de Ramos como as teorias da desconstrução, apoiadas em um entendimento “pictórico” da imagem cinematográfica, ou seja, investidas da crítica ao ilusionismo burguês, associada à invenção da perspectiva renascentista, tornaram-se restritivas e problemáticas quando voltadas ao objeto fílmico. Se, por um lado, tal perspectiva promoveu uma revolução no cinema de formas reflexivas, metalinguísticas ou subversivas em relação ao chamado modelo clássico, por outro, ela concedeu um caráter central ao que, historicamente, pertence ao campo das exceções



cinematográficas. Ramos nos lembra que, majoritariamente, as imagens cinematográficas possuem um caráter reflexo e assim são percebidas pelo espectador no momento da fruição. Assim, o autor faz uma crítica contundente ao pensamento da desconstrução voltado para o filme e retoma uma defesa do estatuto realista da imagem cinematográfica ou, em termos fenomenológicos, uma espécie de retorno às coisas mesmas, no caso, à circunstância da tomada da qual a imagem não se desvincula.

No caso específico das imagens tecnicamente produzidas pelo aparato cinematográfico, o caráter especular ou reflexo é predominante, o que não significa dizer que a imagem é, simplesmente, reflexo da realidade, mas que a imagem-câmera possui como principal potencialidade o que o autor chama de “presença primeva do que é exterior, surgindo em similitude à forma de o mundo se constelar na superfície especular” (RAMOS, 2012: 130). Tal presença originária não exclui a manipulação ou a distorção subjetiva inerente à produção de imagens, apenas o autor insiste no caráter definidor dessa relação de similitude para a imagem-câmera. Ramos assume o pensamento de fundo realista cinematográfico, fundamentalmente, à ideia baziniana de uma ontologia da imagem fotográfica definidora do caráter singular do cinema frente às outras artes. Ramos persegue decididamente uma espécie de terceira via teórica (nem a desconstrução, nem um realismo inocente) que restituiria às imagens o seu vínculo essencial com o real, ou com a “circunstância da tomada”, sem, no entanto, recair no simplismo da compreensão da imagem como mera reconstrução do real, sem a mediação de um sujeito. Afirma Ramos:

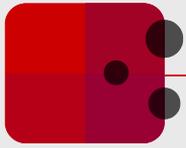
Que a imagem não seja o mundo trata-se de uma evidência. Mas sua singularidade está em poder “fazer como” dentro dos traços e das figuras que a conformam como imagem-câmera. A imagem obtida pela mediação da câmera possui característica singular que a distingue na raiz de outras imagens. No entanto, é exatamente na negação da especificidade radical da imagem-câmera que boa parte da reflexão sobre ela é realizada. (RAMOS, 2012: 14)



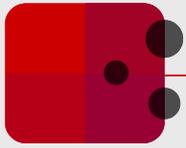
Uma segunda dimensão da obra de Ramos diz respeito, justamente, à preocupação em desenvolver um viés teórico original e provocador, que não se limita a repisar os textos clássicos, mas que procura conferir-lhes atualidade e, com isso, incidir no debate teórico, mesmo que tal posição tenha pouca aderência no âmbito acadêmico contemporâneo. Em seu prefácio, o autor assume o seu posicionamento “contra a corrente” da perspectiva acadêmica dominante no campo do cinema, de viés pós-estruturalista, fato que teria adiado a publicação do livro desde os seus tempos de “juventude”, quando fora escrito, até o presente. Enquanto que a ênfase contemporânea nas análises acadêmicas em torno da imagem se situa na desconstrução, na dissolução ou na denúncia de um caráter essencialista da imagem e de suas implicações ideológicas, políticas ou éticas, Ramos assume corajosamente uma posição crítica às leituras dominantes, demarcando as especificidades da imagem tecnicamente produzida e retomando a rica discussão da crítica cinematográfica do contexto pré-68.

O autor tem o mérito, nem sempre comum, de perseguir uma coerência teórica que pode ser verificada em seus textos e publicações anteriores em torno da teoria do cinema e, com mais intensidade, na última década, em torno do campo do documentário. Entende-se, inclusive, após a leitura de *A imagem-câmera* a defesa empreendida por Ramos de uma revisão do campo documental em direção ao reconhecimento de um estatuto diferenciado de sua imagem em relação à ficção e da importância política e, sobretudo, ética que tal estatuto confere às imagens documentais. O livro de Ramos complementa, assim, a leitura de obras como *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* (2008) ou os dois volumes de sua *Teoria contemporânea do cinema* (2005), particularmente o seu artigo “A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa”, que compõe o segundo volume da obra (RAMOS, 2005: 159-226).

Trata-se, fundamentalmente, da mesma crítica que Ramos empreende contra as leituras pós-estruturalistas no cinema, que tenderiam a legitimar



o discurso da desconstrução em exemplos de exceção, ignorando os usos e significados das imagens no plano do cotidiano. No entanto, após a leitura de *A imagem-câmera*, sente-se a falta de uma abordagem mais ampla do campo para o qual Ramos direciona a sua crítica, posto que a simples caracterização de um pensamento pós-estruturalista supostamente dominante nos estudos de cinema contemporâneo é insuficiente para dar conta da diversidade e da complexidade de posições teóricas por vezes conflitantes. A desconfiança da imagem reflexa e de sua potência ilusória é tão antiga quanto a crença no vínculo essencial entre a imagem e seu referente, e não se restringe apenas aos autores vinculados ao pós-estruturalismo. Entende-se, entretanto, que o autor ocupou-se na obra em delimitar o seu campo teórico, e que tal abordagem transcenderia os objetivos do livro. ■

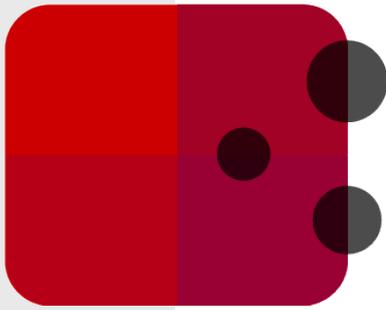


Referências bibliográficas

RAMOS, Fernão. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

_____. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. II. Campinas, SP: Papyrus, 2005. p. 159-226.



Fraturas e dissonâncias das imagens
no regime estético das artes

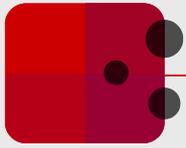
Raquel do Monte¹



RESENHA

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*.
Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

1. Doutoranda em Comunicação, PPGCOM-UFPE. Email: rdomonte@gmail.com

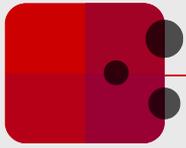


“A arte não traduz o visível, mas torna-se visível.” Essa fala de Paul Klee dialoga estreitamente com um dos últimos livros de Jacques Rancière lançado no Brasil, pois, tal qual o pintor, o pensador francês tenta compreender e apontar os sistemas de visualidades, visibilidades, dizibilidades e representações que envolvem o conceito de imagem. Autor sensação do momento, seu pensamento é referência constante nos debates sobre as conexões entre arte, estética e política. Regimes estéticos da arte e partilha do sensível, por exemplo, são conceitos que impregnam os discursos e os pensamentos dos pesquisadores brasileiros, formando grandes linhas de força que não cessam de penetrar as análises, as observações e as compreensões dos fenômenos estéticos e artísticos. Em *O destino das imagens*² há questões pontuais que alimentam as reflexões contemporâneas ligadas a um conhecimento transdisciplinar que envolve arte, representação e historicidade.

O livro é dividido em cinco excursões: 1) O destino das imagens; 2) A frase, a imagem, a história; 3) A pintura no texto; 4) A superfície do *design*; e 5) Se o irrepresentável existe. As reflexões partem de campos distintos – como teoria da arte, literatura, cinema e filosofia – para construir um sistema de pensamento que indica dois regimes de visualidade: um, representativo e outro, estético. Para sustentar tal ideia, Rancière nos apresenta o conceito de *imagéité*, regime de relações entre elementos e funções que transcende a própria natureza da imagem – “um plano cinematográfico pode pertencer ao mesmo tipo de *imagéité* que uma frase romanesca ou um quadro” (p. 14).

Para refletir sobre o destino das imagens, o filósofo coloca a seguinte questão: sobre o que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas que elas ocupam? Nesse sentido, ele nos adverte que para pensar o conceito de imagem hoje é necessário desconstruir aquele olhar que tentava traçar o percurso e as

2. *O destino das imagens* foi lançado no Brasil pela editora Contraponto quase simultaneamente a outro livro de Rancière que também dialoga com o campo, o *As distâncias do cinema*.



interfaces da imagem ao longo de uma trajetória histórica – do surgimento à contemporaneidade –, procedimento ligado umbilicalmente ao termo destino. “A imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (p. 14). É diante do jogo complexo que envolve o binômio imagem-realidade que devemos considerar a alteridade, ou seja, o outro é fundamental para a existência de uma visualidade nas artes. A alteridade aqui é um duplo, existe na própria composição imagética e na possibilidade de significação que é associada a ela. No campo artístico, ocorre o que Rancière chamará de arquissemelhança. Ela transcende a mimese e ao mesmo tempo escapa à realidade, testemunha no outro o que lhe é naturalmente semelhante, “semelhança originária”.

No texto, a imagem cinematográfica é colocada em relação a outros sistemas, como o literário, por exemplo, e Flaubert aparece como um cânone que reverbera no cinema, sobretudo no bressoniano, uma forma narrativa ambivalente, em que o todo ressignifica as percepções e os afetos. Esse movimento dentro do texto do filósofo francês indica justamente uma tentativa do autor de restituir as imagens-mundos a elas mesmas. É um exercício de redenção. Ao recolocar a percepção no sensível, na experiência, e constituir uma “ordem” da arte que devolve o mundo à sua desordem essencial, ocorre o fim do pagamento de tributo à semiologia e uma fratura nas referencialidades espaçotemporais.

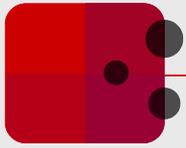
Diante do quadro que envolve a ruptura do modelo representativo pautado na semelhança e a constituição do regime estético, pode-se pensar no destino que evoca “o entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos de circulação da imageria e o discurso crítico” (p. 27). Não há espaço, ao vislumbrar essas articulações, para os discursos apocalípticos que ora enterravam as imagens, ora pretendiam suprimir a realidade, o que no senso comum está posto falaciosamente como o anúncio de uma condição na qual não haverá



mais realidade, apenas imagens. Ao mapear as várias formas de apresentação da imagem na modernidade e na contemporaneidade, como as categorias de imagem nua, imagem ostensiva e imagem metamórfica, Rancière desenvolve uma taxonomia que retira um pouco as possibilidades que o próprio objeto tem de recriar a partir das suas relações com o visível, ou seja, a relação entre arte e imagem transcende a presença e o testemunho da história, ela é fluida, eternamente mutável, está constantemente em devir.

A famosa série *As histórias do cinema*, de Godard, é o ponto de partida para o esboço da relação entre a palavra e as imagens e o dizível e o visível. A partir da montagem percebe-se uma evocação do regime estético da arte. Habermas, Adorno e Lyotard são lembrados ao se discorrer sobre o “núcleo comum da teorização ‘modernista’ desse regime”. Nas três versões da série vê-se primeiramente que há uma subordinação das formas na relação entre histórias e imagens. Haveria, portanto, uma racionalidade moderna que separaria as várias artes e a experiência das formas que são próprias a cada uma. A segunda crítica feita pelo autor de *A partilha do sensível* refere-se a Adorno e sua dialética. Aqui haveria uma separação das puras formas de arte das formas da vida cotidiana. Por fim, há a desconstrução do que Lyotard chama de catástrofe, conceito ligado à ideia de sublime e que opera justamente na fratura da arte moderna que tensiona a “catástrofe sublime” e a vida estetizada. Nesse quadro, a série de Godard situa-se na conjunção disjuntiva das imagens, na medida em que ele opera na oposição que aponta “a submissão da imagem ao texto, do sensível à história”.

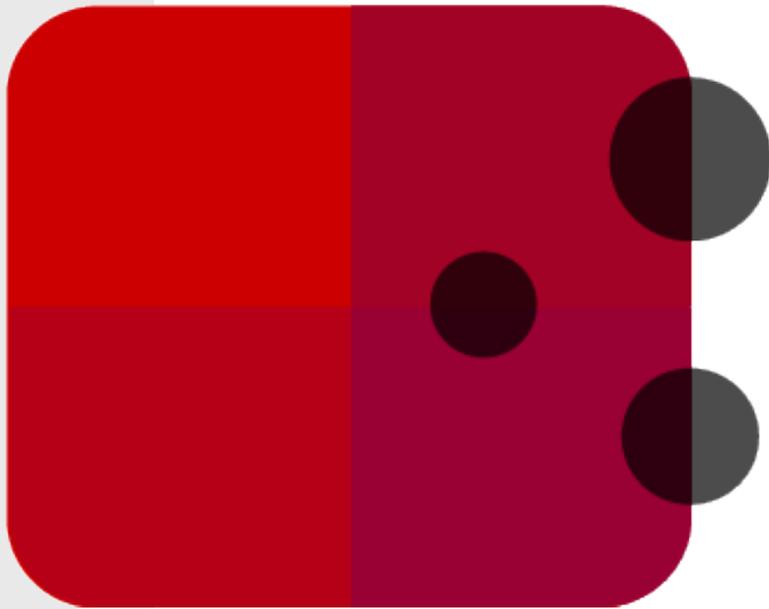
Dois outros conceitos são importantes e funcionam como chaves de compreensão para desenhar o lugar de fala do filósofo: frase-imagem e parataxe. O primeiro, segundo suas palavras, é a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem, ou seja, essa medida-conceito opera na desconstrução de um certo cartesianismo que impregnou as representações imagéticas nas



artes e que funciona dentro de um encadeamento “lógico” no qual há uma subordinação da imagem ao texto. Haveria, portanto, dois esquemas sensoriais distintos. Nesse sentido, a frase-imagem é a ruptura dessa polarização, ela é a potência, o caos que existe em rede. Já a parataxe é “o desmoronamento de todos os sistemas de razão dos sentimentos e das ações” (p. 54). Ela teria a montagem como uma espécie de sintaxe. No cinema, então, a função da frase-imagem seria a de constituir uma veste que transcende a realidade e um tecido inteiriço da copresença, “um tecido que ao mesmo tempo autoriza e apaga todas as costuras; constitui o mundo das ‘imagens’ como mundo do copertencimento e da entre-expressão generalizada” (p. 73).

Contemporaneamente sob a égide do excesso de presença das imagens, quer sejam elas midiáticas ou artísticas, cabe indagar, tendo como ponto de partida a relação sujeito-objeto para a representação da imagem, se o irrepresentável existe. Este estaria impregnado pela impossibilidade de representação sensível adequada à sua ideia, ou ainda por “um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível” (p. 120). Diante de todo o esforço de Rancière de tentar pensar as trocas, as fronteiras e os intermundos imagéticos existentes em dois regimes distintos, é inevitável não lembrarmos de Merleau-Ponty e de sua *Fenomenologia da percepção*, que atestava: Enquanto não tivermos, através de uma reflexão sobre nossa experiência da imagem, sobre nossa experiência da percepção, dado um sentido coerente e válido a essas diferentes noções, não saberemos o que querem dizer e o que provam nossas experiências sobre a percepção ou sobre a imagem. (PONTY:18) ■

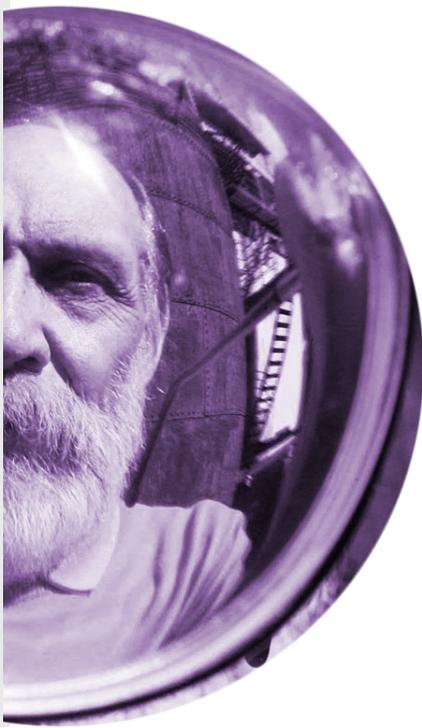
rebecca



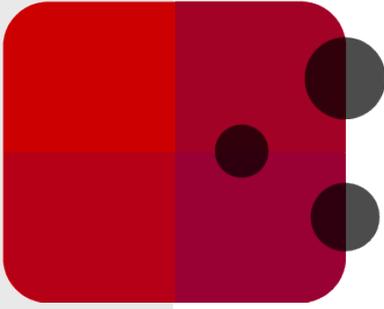
FORA DE QUADRO

.....

ESPECIAL CARLÃO



rebeca

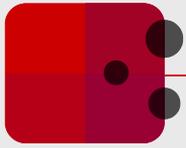


FORA DE QUADRO

Reichenbach, cineasta de alma
corsária

Marcelo Lyra¹

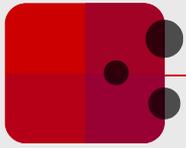
1. Marcelo Lyra formou-se em Comunicação pela PUC-SP. Jornalista, professor e crítico de cinema, escreve atualmente para o jornal *Valor Econômico*. Publicou o livro *Cinema como razão de viver*, biografia do cineasta Carlos Reichenbach.



Como qualquer artista, diretores de cinema colocam muito de si em sua obra e é sempre enriquecedor estudar como isso se manifesta. Hitchcock tinha medo de polícia e isso transparece em seus filmes. John Ford passou boa parte da vida fazendo três filmes por ano, quase sempre em locações, e raramente tinha tempo para a família. A maioria de seus filmes mais importantes retratam deslocamentos, e sua obra-prima, *Rastros de ódio*, retrata um homem solitário porque sempre precisou se deslocar para cumprir deveres a que se impunha. Orson Welles tinha obsessão pelo paraíso perdido. Steven Spielberg era obcecado pelo pai ausente na infância e a questão da família é onipresente em boa parte de seus filmes, ao ponto de a família de *E.T., o extraterrestre* ser um clone da sua. A lista é infindável.

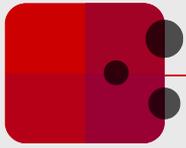
Por essa perspectiva, chama a atenção a forma muito particular como o diretor Carlos Reichenbach se coloca integralmente em boa parte de seus filmes. O caso mais explícito (e já bastante analisado), é *Filme demência*, onde o personagem interpretado por Ênio Gonçalves é nada menos que o próprio Reichenbach e o filme retrabalha sua relação complicada com o próprio pai, que preparou o filho para cuidar da gráfica da família. Vida e obra trazem o peso da consciência pela falência. A relação com o pai é rediscutida em curtas como *Olhar e sensação*, sempre num tom característico de desilusão.

Esse niilismo permeia praticamente toda a obra do diretor e surge também pelas constantes dificuldades em filmar no Brasil. Seu primeiro longa, *Corrida em busca do amor*, ficou sem dinheiro no meio das filmagens e precisou ser concluído de forma improvisada (os personagens terminam a corrida a pé pois não havia dinheiro para carros). *Amor, palavra prostituta* foi censurado e praticamente levou sua produtora à falência. *Filme demência* viu seu orçamento da Embrafilme ser corroído pela inflação dos tempos do Plano Cruzado e foi concluído de forma improvisada, com menos de um terço da equipe inicial, o que obrigou o próprio diretor a operar a câmera.



Em *Amor, palavra prostituta*, um de seus filmes mais niilistas, o personagem Fernando, feito por Orlando Parolini, cuida carinhosamente da garota que acabou de abortar. Suas contradições e a capacidade de sacrificar-se pelo outro retratam o caráter de Reichenbach, que aparece num pequeno papel. Já em *Alma corsária*, o personagem vivido pelo ator baiano Bertrand Duarte é novamente um *alter ego* de Reichenbach, que retrabalha conflitos de seu tempo de universidade, em meio à militância política em plena ditadura, seu niilismo, a relação com amigos e com mulheres. Embora ele costumasse afirmar que o roteiro era baseado na vida de dois amigos dessa época, o caráter, as atitudes de Bertrand, bem como o senso de humor do personagem são muito semelhantes ao diretor cotidianamente na vida real. Não é difícil reconhecê-lo também no radialista desiludido de *Paraíso proibido*, ou no namorado da viúva de *Império do desejo*, no ativista exilado de *A ilha dos prazeres proibidos*.

O filme *Dois Córregos* traz uma relação mais característica. Inspirado num episódio da juventude de Reichenbach, quando sua família escondeu um militante de esquerda que era procurado pela ditadura militar, nos anos 60. Aqui, tanto a personagem de Carlos Alberto Ricelli quanto a de Ingra Liberato são desdobramentos da personalidade de Reichenbach – tanto no niilismo de Ricelli quanto na vocação para sacrificar-se pelos outros de Ingra. Reichenbach, por sua sensibilidade e pela própria personalidade, era considerado um homem de alma feminina. Justamente por isso é possível encontrá-lo de corpo e alma em diversos personagens femininos. A lista é ampla e já começa com *Lilian M*, tornando-se mais evidente na personagem de Betty Faria em *Anjos do arrabalde* (a despeito de ele afirmar que o roteiro era inspirado no cotidiano de sua mulher, Lígia, que trabalhou anos como dentista na periferia). O comportamento e as atitudes da professora refletem a personalidade do diretor, e não de sua mulher. Essa personagem de bom coração e enorme generosidade, que sacrifica-se pelos outros, ressurgiu anos depois com a mesma Betty Faria em *Bens confiscados*, e está presente também, em versão mais jovem, na Aurélia de *Garotas do ABC* e na Lucineide de *Falsa loira*.

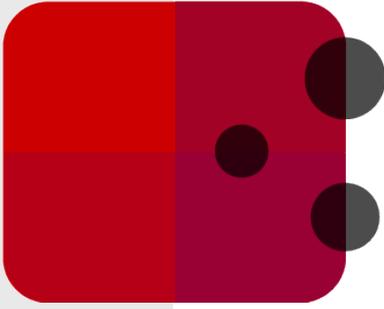


Em todos esses filmes fica evidenciada uma maneira muito pessoal de se colocar em cena, de retrabalhar anseios e angústias. Há curioso paralelo na obra recente do cineasta pernambucano Cláudio Assis, que cria *alter egos* em personagens com vícios e perversões. Não por acaso, a produção de seu primeiro filme, *Amarelo manga*, só foi possível graças à generosidade de Reichenbach. O roteiro do pernambucano concorria no primeiro edital para filmes de baixo orçamento do Ministério da Cultura, em 2000. Dez filmes receberiam cerca de 1 milhão para sua produção. Ao final de muita discussão, dez filmes foram aprovados, mas Reichenbach estava fascinado pelo roteiro de *Amarelo manga*, que havia ficado em décimo primeiro lugar. Inconformado, mas respeitando a decisão dos colegas, levantou a possibilidade de o orçamento inicial do edital ser redistribuído, de modo que com o mesmo dinheiro fossem produzidos onze filmes, e não apenas dez. Cada filme receberia cerca de 10% a menos no seu orçamento e com essa sobra seria possível produzir onze filmes. A ideia foi aprovada por unanimidade e o resultado foi que *Amarelo manga* tornou-se um dos mais premiados e bem-sucedidos filmes daquele ano, ao lado de *O invasor*, de Beto Brant, produzido graças ao mesmo edital.

Reichenbach tinha essa capacidade de agregar, de lutar pelo cinema, pelo fazer cinematográfico. Jamais recusava participar de um debate, seja no cineclubes de uma cidade pequena, seja num grande festival como no de Brasília. Onde quer que fosse, estava disponível para entrevistas e intermináveis bate-papos pós-filmes, que invariavelmente semeavam a cinefilia e o desejo de fazer filmes em jovens e velhos apaixonados pelo cinema.

Se a maioria de seus filmes tinha um tom niilista, Reichenbach, ao contrário, estava sempre de bem com a vida, bem-humorado. Era querido por todos, um anjo do arrabalde sempre em busca de seu paraíso proibido. Nesse sentido, por essa militância de guerrilha, Reichenbach era herdeiro direto e legítimo de Paulo Emílio Salles Gomes. Como seu mestre, uma perda irreparável. ■

rebeca

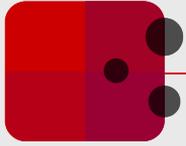


FORA DE QUADRO

Fragments de minha vida
com Carlão

Edgard Navarro¹

1. Edgard Navarro nasceu na Bahia e pertence à geração de superoitistas dos anos 1970, notáveis por sua irreverência (*O rei do cagaço*). Ao longo de 36 anos realizou muitos filmes premiados, como *Superoutro*, *Eu me lembro* e *O homem que não dormia*.

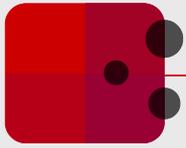


Fotos de Cristina Amaral e Andrea Tonacci (São Paulo, 2010)

Foi com imenso pesar que recebi a notícia da ida de Carlão Reichenbach pro céu. Éramos amigos de muitos anos e eu o admirava imensamente, como cineasta e como pessoa. Delicadeza, elegância, inteligência, sensibilidade, ternura... são as palavras que me chegam nesse momento em que deixo a memória ir trazendo suas ondas; mistura de saudade, raiva e resignação. Porque ele não era santo nem nada e também sabia ser feroz quando lhe pisavam os calos!

Um beijo no coração, querido. Esse coração que, cansado de sofrer, parou de bater, simplesmente. Você era hipocondríaco e tinha medo da dor, mas a passagem, pelo que eu soube, foi sem sofrimento.

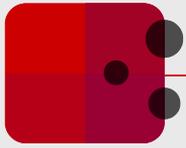
Eu não sabia que aquele seria nosso último encontro: foi em sua casa, com Cristininha, quando bebemos vinho, comemos pizza, tocamos piano e falamos pelos cotovelos. Foi um belo encontro.



Conheci Carlão nos tempos do super-8. Através de Jairo Ferreira, soube que ele adorou *O rei do cagaço* e tal... Fomos nos reencontrar muitos anos depois, no Festival de Gramado. Ele tinha sido jurado naquele ano em que o festival consagrou *Superoutro*. Fiquei me sentindo importante porque Carlão com sua voz de trovão gritava maravilhas sobre meu trabalho, citava *O rei do cagaço* e tal. Isso foi em junho de 89.

Voltamos a nos encontrar pouco depois: havíamos participado do Rio Cine Festival, eu precisava ir a Sampa por conta de uma pesquisa para a Fundação Gregório de Mattos, da qual eu era funcionário. Tratava-se de um material de arquivo que estava na Cinemateca pra ser recuperado e eu tinha que falar com Carlos Roberto. Carlão me ofereceu carona, claro que eu topei na hora, sem pestanejar. Viajamos juntos: eu, ele e Cecílio Neto. Era um carro grande, talvez um Galaxie, mas o nome que teima em me vir à cabeça é Belair, talvez por causa de Bressane/Sganzerla. Eles iam no banco da frente, eu me aboletei no banco de trás e dormi refestelado durante a maior parte do percurso. Paramos pra tomar Toddy num lugar que segundo os dois era ponto obrigatório da Dutra. Durante instantes em que estive acordado pude ouvir fragmentos do que conversavam e notei que em algum momento falavam sobre mim: “Ele é talentoso... e culto, também... tem até certa erudição... você viu que bela citação de Fellini?...”, coisas assim. Eu sorria satisfeito fingindo dormir. Em Sampa tentei negociar a recuperação de parte da memória urbana da Bahia enquanto Raul Seixas estava morrendo por aqueles dias. Era agosto de 89.

Voltaria a encontrar Carlão algumas poucas vezes, sempre marcantes pra mim. Numa delas já era um pouco tarde, rodávamos a esmo pela cidade quando, por sugestão de algum diabo, fomos – Cristininha, Andrea, Carlão e eu – à casa de Ismail fazer deus sabe o quê. Ismail nos recebe com surpresa. Ele nos abriu a porta e uma garrafa com prazer; estava em companhia de uma criança, sua neta ou seu neto. Abriu sua casa e tomamos vinho e conversamos durante horas com alegria e entusiasmo...



De outra feita lembro que havia uma manifestação qualquer na Paulista, um quebra-quebra, talvez, polícia, ônibus incendiados... Vejo Carlão vindo a pé com sua altivez, na direção contrária à dos que fugiam do tumulto. A garoa em seu rosto impávido. Sua indignação era a indignação de todos. Projeto nele uma grandeza imensa, sinto-o como um El Cid, um Kagemusha. Imagino um Carlão samurai amarrado em seu cavalo para inspirar as gerações vindouras contra as hostes da violência sob a bandeira da anarquia, talvez, certamente empenhado num bom combate...

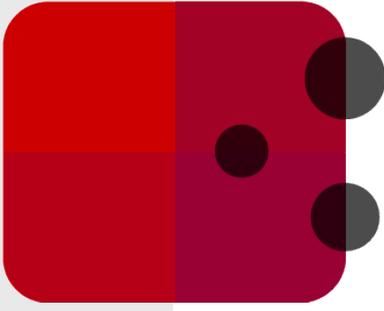
Por último, encontro Carlão em sua casa, novamente Cristininha conosco. Rimos, conversamos, comemos pizza, tocamos piano... Cris tirou uma foto nossa: testa com testa, nariz com nariz... Deve ter ficado muito boa... Mas diz ela que foi feita com meu celular... Ora, não consigo me lembrar que um celular serve pra tirar fotos. Se estava lá, não me lembrei de salvar e, aliás, aquele celular já foi irremediavelmente perdido.

Adeus, Comodoro! O cinema brasileiro perde um cineasta brilhante e um crítico arguto e mordaz da mediocridade. Perde um coração de ouro. Vamos sentir muito sua falta; mas é isso mesmo. Descanse em paz.

Desculpe, mas meu coração está sangrando... ■

Edgard Navarro

rebeca

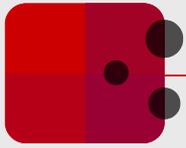


FORA DE QUADRO

Carlos Reichenbach -
Mal visto e mal conhecido

Inácio Araújo¹

1. Inácio Araújo é crítico de cinema do jornal *Folha de S. Paulo*. Publicou os livros *Cinema de boca em boca: escritos sobre cinema, Hitchcock, o mestre do medo, Cinema, o mundo em movimento*, além dos romances *Casa de meninas* e *Uma chance na vida*.

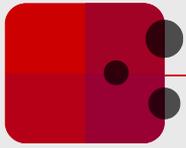


A questão central do cinema de Carlos Reichenbach é encontrar o homogêneo no seio do heterogêneo. Suas personagens, no interior de um mesmo filme, são as mais diversas possíveis. Um professor cultíssimo e niilista namora uma operária especializada e batalhadora (*Amor, palavra prostituta*), uma garota negra é apaixonada por um branco nazista (*Garotas do ABC*), duas adolescentes deixam-se fascinar por um refugiado político (*Dois Córregos*) etc.

Estilisticamente, os filmes apresentam o mesmo tipo de contraste, podendo variar do drama existencial à chanchada no espaço de alguns fotogramas, para depois passar ao musical ou ao policial.

Essa operação não é simples, nem é difícil o espectador ficar um tanto perplexo diante do que vê, sem saber ao certo se deve rir ou não, porque Carlão não apenas transtorna a lei dos gêneros, como também os nossos hábitos de percepção.

Ninguém deve se sentir desconcertado diante disso – muitos especialistas já ficaram e não à toa sua obra levou anos para ser descoberta. Se chamo atenção para ela é porque esse tipo de *mise-en-scène* me parece exprimir, no mais alto grau de inteligência cinematográfica, o Brasil, seus abismos sociais, seus contrastes gritantes e, sobretudo, a principal característica deles, que é a contiguidade. Nos filmes de Carlão Reichenbach, o bom e o mau gosto, o homem culto e o cafajeste rematado, o torturado existencial e o vigarista são invariavelmente contíguos, não raro convivem no mesmo bairro ou rua. Pode-se dizer que isso não é raro em outras cinematografias. Vejamos um caso banal: homem rico encontra órfã, conversa com ela, convida-a para uma festa, faz amizade, começa a paquerá-la. Ou ainda: dramaturgo de sucesso na Broadway topa, incógnito, com garçonzete com ambição a escritora, que despreza os sucessos da Broadway. Existe um evidente contraste entre esses personagens. No entanto, sabemos que fazem parte do mesmo mundo, que seu falar, seus rostos, seus hábitos de algum modo os identificam, os aproximam, na medida em que fazem parte de um mesmo universo de valores e mesmo cultural.



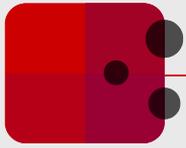
Essa solidariedade que podemos encontrar na sociedade americana ou europeia (onde a riqueza não implica necessariamente diferenças culturais acentuadas) está longe de existir nos filmes brasileiros, e me parece mesmo uma das razões por que o espectador custa a se identificar com eles. Ou não se identifica nunca, porque busca uma solidariedade que existe nas convenções cinematográficas, mas, no nosso caso, não se dá na vida cotidiana, em que vigora uma espécie de *apartheid* social. Daí, quando os personagens de Carlão dialogam, eles em geral falam em dois níveis distintos, de certa forma irreduzíveis um ao outro, o que lhes dá uma aspereza particular.

Se *Anjos do arrabalde* é, de todos os seus filmes em que eu não estive envolvido (*Lilium M*, *Amor, palavra prostituta*, *Filme demência*), o meu preferido, isso decorre em grande parte pela capacidade de encontrar a diversidade mesmo em um meio social determinado. Em *Lilium M*, para exemplificar com o filme que instaura esse “sistema Reichenbach”, digamos assim, a protagonista é uma mulher do campo que vem para a cidade e se relaciona com os mais diversos tipos de homens (trapaceiros, grileiros de terra, funcionários, torturadores).

Em *Anjos...*, a ação gira em torno de algumas professoras de uma escola de periferia. Tão centrais quanto elas são os tipos que as cercam: um jornalista culto e niilista, um retardado mental, um inspetor de escola, uma manicure bonita, um delegado, um advogado de porta de cadeia.

Tudo os credencia a estar em filmes absolutamente distintos. No entanto, estão todos ali, atraídos por uma espécie de ímã, ora procurando impor aos outros sua visão das coisas, ora apenas sobrevivendo como é possível.

As professoras, todas amigas, deixam clara essa heterogeneidade já a partir de suas vidas sexuais: uma delas abandona o magistério para agradar ao marido, outra é amante do inspetor, outra ainda é lésbica. Entre elas, existe a bela manicure, currada num descampado por um qualquer. No enunciado



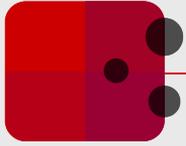
desses “anjos” e desse arrabalde, portanto, a aspiração à vida burguesa (do advogado e da mulher) existe ao mesmo tempo que a infâmia e, mesmo que procurem evitar, uma deixa-se necessariamente contaminar pela outra, assim como na enunciação os gêneros se acotovelam, como que buscando impor sua verdade sobre os outros.

Nem sempre essa operação, que implica profundamente a ideia de contágio (sim, esse cinema como que busca o pestilencial, como se fosse preciso encontrá-lo para melhor arrancar a máscara de uma cultura brasileira harmoniosa), é inteiramente feliz. Em *Anjos do arrabalde*, no entanto, me parece que o harmônico e o desarmônico, o igual e o desigual, a nuance e o contraste encontram sempre o lugar justo, preciso. Quem conhece um pouco de cinema pode identificar ali uma penca de menções aos mais diversos cineastas. Não é uma atitude imitativa, nem metalinguística, nem mesmo contém o desejo de mostrar cultura cinematográfica. É um movimento centrífugo, que absorve as coisas do mundo e do cinema simultaneamente, as deglute e as reconverte, apaixonadamente, em cinema, em imagens que falam, como poucos, de sua cidade. Mas não convém se enganar: essa cidade só existe porque existe o país onde ela existe.

PS.:

O artigo acima foi escrito há anos já para uma série chamada “Ilha deserta”, onde algumas pessoas eram convidadas a escolher dez filmes que levariam na hipótese de se recolherem à solidão completa. Para reeditá-lo, agora, altero um pouco o título para “Reichenbach – Mal visto e mal conhecido”.

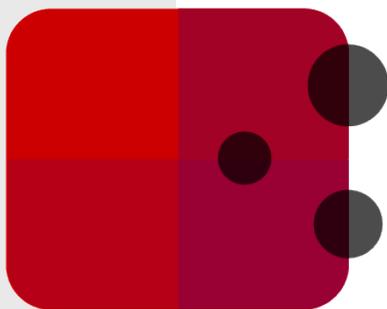
Esse título eu roubo, vergonhosamente, de um documentário sobre Robert Bresson (*Bresson – Ni Vu Ni Connu*). Ele me parece expressar, no entanto, meus sentimentos em relação à desimportância atribuída à obra desse autor, visto muito mais como um bom sujeito e exótico fanático por cinema do que como um cineasta de primeira linha, o que de fato era.



Existe, portanto, um limite que balizou o artigo e, à parte o correr dos anos, que modifica um tanto nossas ideias, havia o espaço a limitar o desenvolvimento de um raciocínio um pouco mais amplo a respeito do cinema de Carlos Reichenbach. Me parece, no entanto, que aí está o essencial do que ainda hoje penso sobre o trabalho, a rigor tão pouco conhecido, de Carlão. Essa busca do homogêneo no heterogêneo surge em toda sua obra, e com ainda mais profundidade no filme que mais amava, *Filme demência*, onde o autor puxa um fio onde o fantástico e o sonho, o realismo e o próprio cinema se encontram, se cruzam de tal maneira que, desde a aparição inicial do filme na TV (*A noite do demônio*, de Jacques Tourneur, cuja frase final – não sei se audível no filme – é: “Certas coisas é melhor não conhecer”). Novamente, Carlão fará se encontrarem o industrial (falido, mas industrial), o malandro, a polícia, o poeta, a puta, o advogado canalha, a amante operária, o visionário, o vendedor de carros, sem contar o demônio em suas mil manifestações. Tudo girando em torno de Miraceli, o lugar misterioso, desejado, fim de todas as coisas, redenção, a que só o demônio pode, ou pensa que pode, conduzir o seu Fausto.

Mas o lugar perfeito não pode ser mais que um sonho. Porque não há redenção. Assim como (dou um salto para chegar a seu último filme) a bela operária de *Falsa loura* terá de dar voltas e voltas em torno de si mesma e dos outros para compreender quem é, qual a sua condição, a distância entre o sonho e a realidade, em particular quando essa distância envolve passagem de uma classe social a outra.

Estranho o que escutei a respeito desse filme: que não seria um “verdadeiro Carlão”. Isso era uma maneira pouco sutil de repetir aquilo que sempre se disse a respeito de sua postura de negociador diante de um modo de produção industrial frente ao qual, diga-se, nunca abriu mão de um só de seus princípios. Talvez o único “verdadeiro Carlão” seja esse cineasta quase sempre não visto ou visto a partir da janela de preconceitos. O Carlão que resta a ver. ■

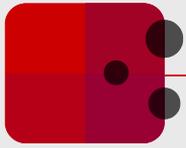


Equilíbrio e graça: cinema total, Reichenbach e o gnosticismo¹

Fábio Camarneiro²

1. Este texto se originou de uma comunicação no seminário “Conversa sobre os filmes do Carlão” do Grupo de Pesquisa certificado no CNPq “História da experimentação no cinema e na crítica”, em São Paulo, 26/06/2012.

2. Fábio Camarneiro é crítico de cinema, roteirista e atualmente doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Professor no Bacharelado em Audiovisual no Centro Universitário SENAC-SP.



Nos dias que se seguiram ao falecimento de Carlos Reichenbach, um dos depoimentos mais breves – e, ainda assim, um dos mais interessantes – foi dado por Inácio Araújo em seu blog.³ Em primeiro lugar, ele pedia um instante de recolhimento e silêncio. A morte do amigo querido fazia necessário o luto. Porém, em poucas linhas, Inácio também vaticinava que havia certa “condescendência” em relação ao cinema de Reichenbach e que, no futuro, seus filmes precisariam ser melhor compreendidos. Talvez seus filmes teriam, de então em diante, a oportunidade de serem vistos separados da personalidade contagiante de seu realizador.

Quem conheceu Carlão Reichenbach sabe muito bem que seus filmes estão, cada qual a seu modo, impregnados dessa “personalidade contagiante”. Eram filmes sempre apaixonados, muitas vezes arriscados, às vezes um tanto desencantados... Filmes que talvez ansiassem registrar e refletir sobre alguns momentos da vida do próprio cineasta (como no autobiográfico *Alma corsária*) e também, ao mesmo tempo, exaltar suas paixões cinematográficas, musicais, literárias, demonstrar seu carinho e seu respeito pelos atores etc.

Falar dos filmes de Carlos Reichenbach é difícil para quem o conheceu porque, como bem entendeu Inácio Araújo, os limites entre sua presença e sua obra eram tênues demais. Agora, como bem anteviu o crítico, a tarefa que se impõe é enorme: revisitar e repensar os 15 longas-metragens, 6 curtas e 4 episódios em filmes coletivos dirigidos por ele (sem contar seu trabalho como diretor de fotografia ou produtor em filmes de outros diretores, ou seu trabalho musical).

Equilíbrio e graça, curta-metragem de 2002, é seu primeiro filme após um infarto que quase o matou. Enquanto os demais filmes de Reichenbach normalmente são tomados por uma variedade de personagens, situações

3. <http://inacio-a.blogosfera.uol.com.br/2012/06/15/o-silencio-do-cinema-por-carlos-reichenbach/>, acessado em 10/10/2012.

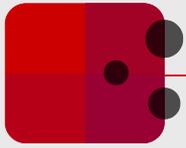


e temas, como se seus assuntos centrais fossem se espalhando para o que se passa nas margens da imagem, em *Equilíbrio e graça* temos quase um manifesto, um filme baseado numa rigorosa lógica de composição. É quase o filme mais calmo do diretor. Falta uma espécie de ansiedade que alimentava, por exemplo, *Alma corsária* ou *Filme demência*. Falar desse curta é também, de certa maneira, tentar, a partir de um filme que parece, à primeira vista, não representar características gerais do cinema de Reichenbach, tentar compreender elementos que permeiam toda a sua obra.

O curta em questão é baseado em textos de J. C. Ismael, que foi crítico de cinema nas redações do *Estadão* e da *Folha de S. Paulo* antes de escrever livros sobre misticismo. Especialmente importante para *Equilíbrio e graça* é o livro de Ismael sobre o monge trapista Thomas Merton, cujo encontro com o monge budista T. D. Suzuki é um dos pontos de partida do curta. E, claro, também nos interessa essa outra aproximação, na figura de Ismael, entre o cinéfilo e o místico.

No filme, Reichenbach parece trabalhar com pares de “opostos”: Ocidente e Oriente; Merton e Suzuki; movimentos de câmera horizontais e verticais (ascendentes e descendentes); as cores laranja e verde. Como o tema é o misticismo, podemos recorrer à ideia de “gnose” para tentar explicar essas aproximações. Com base no cristianismo primitivo, podemos simplificar a ideia de gnose (de maneira um tanto sumária) como o encontro de opostos que encontram uma convivência possível, que descobrem de um ponto de equilíbrio entre si. Importante salientar que esse ponto de equilíbrio transcenderia uma ordem racional tradicional (daí, em *Equilíbrio e graça*, a referência ao koan chinês e a Fernando Pessoa, como maneiras de quebrar o pensamento lógico).

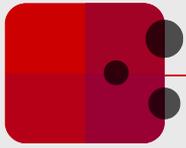
Se entendermos o curta como uma espécie de manifesto do próprio cinema de Reichenbach, podemos pensar que seus filmes buscam, ao mesmo tempo, uma certa pluralidade e um certo equilíbrio – elementos presentes no próprio título do filme.



Outro par de opostos no filme seria aquele formado pelas figuras da solidão e da vida em sociedade. A insistência nesses dois elementos parece percorrer toda a obra de Reichenbach. Seus personagens tendem a ser bastante individualizados, chegando ao limite de se aproximarem de uma espécie de romantismo quando ilhados dentro da metrópole (lembrando aqui que São Paulo é cenário privilegiado da maioria dos filmes de Reichenbach). Por outro lado, esses heróis românticos precisariam do espaço público, de uma espécie de errância entre multidões, em busca daquilo que o acaso reserva, em busca dos encontros que podem se dar e das possibilidades que se poderiam vislumbrar. Os personagens de Reichenbach parecem obedecer a esse paradoxo fundamental: são individualistas gregários. E o centro de São Paulo, que de certa maneira representa o espaço privilegiado do encontro em seus primeiros filmes, cede espaço, especialmente dos anos 2000 em diante, à periferia da cidade, sinal de uma nova ocupação urbana do centro, de uma nova velocidade do capitalismo, de um novo comportamento social dos transeuntes apressados e anônimos.

Em *Equilíbrio e graça*, os personagens são Merton e Suzuki. Dois monges, dois personagens em busca de uma iluminação – como vários poetas românticos, entre os quais poderíamos lembrar Rimbaud e seu “desregramento de todos os sentidos”. As imagens trazem ruínas de fábricas filmadas na cidade de Dois Córregos. A natureza se insinua entre as ruínas, tentando recobri-las, apagando assim os traços da criação humana. Se o gnosticismo preconiza um ponto de equilíbrio possível entre os opostos, talvez essa imagem seja central para Reichenbach: é na criação humana e, acima de tudo, na criação artística que se encontraria o equilíbrio entre o homem e a natureza.

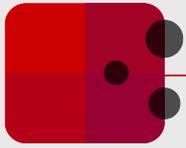
Em *Equilíbrio e graça*, têm espaço privilegiado a pintura (de Odilon Redon), a música (de Alexander Borodin), a dança (da atriz Luciana Brites). E, talvez acima de tudo isso, existe o cinema, a arte onde todas essas outras artes podem se encontrar.



Reichenbach, tanto em seu cinema como em sua presença (tendo sido, sem nenhum exagero, uma das mais amáveis e generosas personalidades culturais que São Paulo já conheceu), buscava em seu cinema essa união dos opostos, essa extrema tolerância com o outro (daí, entre outras coisas, sua insistente defesa ao que ele chamava de “cinema extremo”). Talvez por isso também, em suas conversas – que ele dominava com simpatia e energia, fazendo-se valer de sua onipresente voz grave –, Carlão alternasse referências ao italiano Valerio Zurlini e ao estadunidense Jess Franco (duas de suas obsessões), sempre com a mesma paixão e o mesmo entusiasmo. “Alto” e “baixo” convivendo entre suas preferências, num equilíbrio onde as diferenças são menos importantes que os possíveis encontros, as possíveis semelhanças.

0 0 0

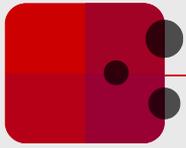
O teólogo da Idade Média João Escoto Erígena (autor do texto lido em *Equilíbrio e graça* na voz do próprio Reichenbach) foi perseguido pela igreja por afirmar que, mesmo razão e fé sendo formas de conhecimento, no embate entre elas, se sobreporia a razão. Foi tido como herege e escapou por pouco da Santa Inquisição. É Erígena quem escreve que “Deus está na criação humana”. Nesse sentido, essa busca por um cinema que poderíamos chamar de total (onde os opostos e os diferentes pudessem se encontrar e coexistir) faz parte tanto de um programa estético de Reichenbach como do projeto do gnosticismo como um todo. Disso temos, nos filmes do cineasta, o surgimento de arestas, de obras onde o heterogêneo parece ser mais forte do que a ideia de unidade. Daí também a profusão de personagens e situações que parecem se multiplicar em vários de seus filmes, com histórias paralelas surgindo a todo o tempo e, ao menos por alguns instantes, ocupando o centro de atenção do espectador. Quantos tipos distintos não surgem, por exemplo, na cena (que dura praticamente todo o filme) do lançamento do livro de poesia em *Alma Corsária*? Também as



operárias de *Garotas do ABC*, em algum momento, acabam assumindo o papel de protagonistas. E não se trata aqui de um “respiro dramático” em relação ao *plot* principal, mas sim de uma tentativa de equilibrar, em um mesmo filme, diferentes tramas – e, talvez, diferentes “dramas”.

Em seu estudo sobre o gnosticismo e suas relações com a poesia brasileira,⁴ o poeta e tradutor Claudio Willer lembra que o escritor argentino Jorge Luis Borges era grande conhecedor da gnose. E quem, senão Borges, parece ter colocado no centro do debate do século XX essa ideia de uma totalidade possível do mundo? Fosse em suas intermináveis bibliotecas, fosse no Aleph, que poderia refletir o mundo inteiro, fosse em seu jardim dos caminhos que se bifurcam infinitamente... A busca do cinema de Reichenbach parece dialogar com essa ideia de totalidade (com resultados ora mais e ora menos felizes). Pegando emprestado um dos textos de *Equilíbrio e graça*, tratar-se-ia de um cinema onde “você se torna aquilo que você contempla”. Essa total identificação com o objeto filmado também caracteriza o cinema de Carlão. O olhar do cineasta parece sempre se aproximar de seus personagens – não no sentido estrito da *mise-en-scène*, que corresponderia ao *close*, mas na tentativa de aderir àquilo que está sendo filmado. É raro em Reichenbach uma câmera que imponha uma crítica a seus personagens, e que, com isso, ninguém se apresse em dizer que não existe um olhar crítico em seu cinema, pois sempre estão presentes também as arestas e as contradições do mundo. Essa coexistência, esse equilíbrio previsto pelo gnosticismo é alcançado nos seus filmes (se de alguma maneira alcançado) apenas através de muitos desvios e desencontros. Porém, sua aproximação a tudo isso é sempre pautada com muito tato, como se ele próprio, no limite, não conhecesse o destino final de seus personagens. Talvez possamos dizer, com o risco do exagero, que Reichenbach filma seus personagens com uma câmera repleta de afetos.

4. Willer, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



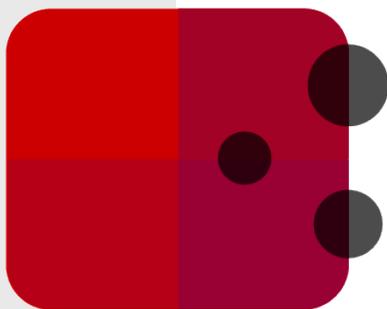
Em várias tradições místicas existe uma figura que mistura, em iguais níveis, conhecimento e ignorância. Na tradição francesa, poderíamos pensar nessa figura como o *clochard*. Reichenbach parece tentar, com seu cinema total, aproximar-se tanto de cineastas “maiores” (Zurlini) como de cineastas “B” (Franco). Seu cinema seria essa tentativa de um sincretismo de estilos distintos, permeado de personagens românticos e utópicos, vagando pela cidade de São Paulo (ou Dois Córregos, ou Itanhaém) e experimentando os acasos e os encontros. A busca dessas errâncias (que podemos encontrar nos poetas ligados ao romantismo ou nos *beatniks*) é uma espécie de iluminação através do caminho *outsider*. Daí podemos pensar porque o cinema de Carlão busca a periferia, o louco, o bêbado, o poeta (todos ligados à ideia do desregramento rimbaudiano).

Ainda Claudio Willer, em seu livro, fala que Goethe talvez tenha sido o maior conhecedor de gnosticismo da história. E *Filme demência*, de Reichenbach, é nada mais nada menos do que um Fausto que tenta, em sua situação brasileira, paulista e subdesenvolvida, encontrar o conhecimento total, encontrar a redenção de uma mulher, escapar do pacto com Mefistófeles. Um filme central para conhecermos o cinema de Reichenbach, porque sintetiza vários de seus temas centrais.

Agora que Reichenbach está morto, além da saudade que fica em todos os frequentadores de suas sessões Comodoro, no Cinesesc, e em todos que acompanham o cinema paulistano, saudade que fica em tantos amigos e nos familiares, resta-nos um trabalho a ser feito: rever sua obra e revisar sua importância e seu lugar no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. ■

Fábio Camarneiro

rebecca

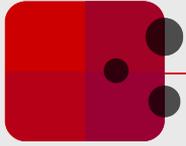


Da boca pra fora:
algumas palavras sobre o cinema
de Carlos Reichenbach¹

Felipe Moraes²

1. Este texto se originou de uma comunicação no seminário “Conversa sobre os filmes do Carlão”, do Grupo de Pesquisa certificado no CNPq “História da experimentação no cinema e na crítica”, em São Paulo, 26/06/2012.

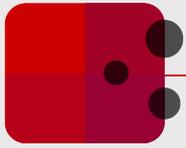
2. Felipe de Moraes formou-se em História pela FFLCH-USP. É Dramaturgo e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, com a dissertação *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, pela ECA-USP, onde é atualmente doutorando.



Saio do filme *Boca* (2012), cinebiografia do meliante Hiroito, conhecido no início dos anos 60 como o rei da Boca do Lixo paulistana. Penso comigo: como Carlão teria filmado essa história? A pergunta me parece inevitável: ninguém incorporou melhor a Boca, e tudo o que ela representou para o cinema brasileiro, que Carlos Reichenbach. Mas vamos por partes, como diria o estripador cartesiano. O filme de Flávio Frederico é bem cuidado, especialmente na reconstituição de época: não impressiona, mas parece justo. Talvez esse seja o problema. “Os filmes de hoje são todos muito simpáticos, mas eu prefiro os antipáticos de antigamente”,³ diria um amigo meu, de um modo um tanto antipático. Não que essa justeza seja pouca coisa, pelo contrário, o cinema nacional lutou décadas por ela. Quem de nós já não se irritou com a falta do mais elementar apuro técnico em muitas de nossas fitas do passado? No entanto, um filme como *Boca* não nos deixa nada além de uma leve sensação de falta. Mas, afinal, o que falta na obra de Frederico que nem a direção de arte pode reconstituir?

Lembro-me que ao assistir pela primeira vez *Garotas do ABC* (2003), anos atrás, veio-me logo o juízo: Carlão não sabe dirigir atores. Podem dizer o que for, mas uma operária, almoçando num bar de esquina, nunca cortaria tomates com aquela fineza gestual! Isso atrapalha, causa um ruído não intencional no meio da narrativa. E o que dizer então dos diálogos? Como comentou um internauta sobre *Falsa loura* (2007): “O Carlão deveria arrumar alguém para escrever seus diálogos, eles são horríveis”. De fato, não há como esconder certo desconforto crítico em (quase) todos os filmes de Reichenbach. Por outro lado, mesmo em obras como *Bens confiscados* (2004), que considero uma das menos inspiradas de sua filmografia, nunca abandono um filme de Carlão em débito – tenho pra mim, quase sempre, que uma experiência importante aconteceu. Trata-se, pois, de buscar uma formulação mínima dessa experiência.

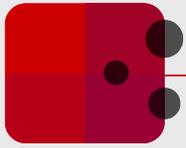
3. Cf.: Machado Jr., Rubens. “Tempos de cinema no Brasil”, *Cinemais* n° 15, Rio, jan.-fev. 1999, p. 60.



Ponto principal: a lógica da *mise-en-scène* de Reichenbach apresenta-se como uma não identidade irreconciliável de registros. Numa mesma cena, num mesmo diálogo, um professor fala num registro (grandiloquente, culto) e uma operária, em outro (vulgar, ingênuo) (*Amor, palavra prostituta*, 1979); e o que dizer das conversas entre um jornalista niilista e um retardado mental em *Anjos do arrabalde* (1987), ou entre uma jovem negra e seu namorado neonazista em *Garotas do ABC?* Tais diálogos, nos filmes de Carlão, estão sempre despencando em abismos. O mesmo se dá com a atuação: ainda que tenha convidado Fátima Toledo para dar certa homogeneidade ao elenco de *Garotas do ABC*, o diretor não resiste e pede a Vanessa Alves uma atuação minimalista, certamente uma homenagem ao mestre Ozu, confirmada pelo destino da personagem na trama (adentrar o mundo da comunidade japonesa). O método de atuação de Carlão é coerente, portanto, com a fatura visual de seu cinema, que parte, muitas vezes, da tradição cinematográfica absorvida e regurgitada. O uso da modelo/atriz Rosanne Mulholland em *Falsa loura* leva a autorreferência diegética a outro patamar: a negatividade/reflexividade de sua presença evidencia-se no corpo da imagem – “você é bonita demais para ser operária”, diz uma personagem do filme. Sua atuação é tão falsa quanto a cor dos seus cabelos. O problema dos sonhos é que são feitos da mesma matéria que os homens.

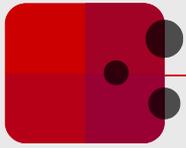
Carlão é um cineasta de arestas. Não se preocupa em aparar as rebarbas que o ser-aí do filme vai traçando na película. Seu homogêneo se dá através do heterogêneo, como já notou o crítico Inácio Araújo.⁴ Essa postura me parece a incorporação consciente da Boca do Lixo em sua obra: o cinema brasileiro não é aquilo que é, mas aquilo que chegou a ser. E não seria a própria Boca, com uma boa porção de imaginação histórica, o espaço por excelência do homogêneo no heterogêneo? Nela, muitos dos principais produtores e técnicos haviam começado suas carreiras limpando privadas e varrendo o chão das grandes companhias

4. Araújo, Inácio. “Carlos Reichenbach – Anjos do Arrabalde”. In: *Ilha deserta: filmes*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 125.



falidas (Maristela, Vera Cruz); nela, balconistas de farmácia e cobradores de ônibus dividiam o estrelato com nomes famosos do teatro e da TV; nela também os chamados “roteiristas de suvaco” (muitos deles jovens *auteurs* de vanguarda), assim chamados pelas peregrinações diárias com o *script* debaixo do braço, tentavam vender suas ideias a possíveis investidores, que por sua vez revendiam tais ideias, decerto com alguns peitinhos a mais, diretamente para os donos de cinema. A Boca foi nossa mais expressiva e bem-sucedida experiência de cinema popular – feito, em alguma medida, por populares. Reichenbach aprendeu ali que o mais importante no cinema não é a busca pelo realismo como dado imediato da experiência, mas sim o desejo de realidade; que há algo mais fundamental do que forjar um mundo verossímil na tela: a realidade como aquilo que acontece enquanto você está ocupado realizando a fotometria de uma tomada; que penetra pelas frestas do visível, que grita no meio da rua (Aurora); que aparece, de repente, numa cena onde dois milionários tomam whisky em copos de requeijão. Carlão transfigurou o modo de produção da Boca em estilo. Aquilo, que lá era desleixo, ele depurou em vontade: fazer cinema é antes de tudo surpreender no filme o vir a ser do mundo. Eis o real (como vontade objetivada) que sua obra transpira; eis a experiência que eu comentava antes; eis certo conteúdo de verdade que falta ao filme *Boca*, do jovem diretor Flávio Frederico.

Isto porque essa não identidade radical de registros cristaliza, de alguma maneira, nossa própria experiência social cotidiana. Num filme médio estadunidense, por exemplo, a situação dramática pode impor muitos contrastes a seus personagens. No entanto, seu “mundo comum” é muito mais forte e a obra, mesmo quando desnuda os crimes e pecados de seus sujeitos, parece confirmar a experiência unificada desse mundo comum (ainda que ele se revele vazio de sentido). De um modo ou de outro, eles habitam a mesma sensibilidade. Diderot, ao falar sobre o drama, observa que “o contraste no estilo é ruim. Queres que idéias grandes, nobres e simples se reduzam a nada.

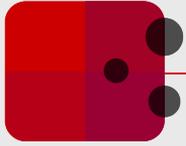


Torne-as contrastantes entre si ou na expressão”.⁵ Eis o grande trunfo da racionalidade burguesa europeia. Mas o que dizer de uma experiência social que transformou o contraste em norma? No Brasil, muitas vezes esse “mundo comum” simplesmente não existe. Nossos fossos sociais são imensos e, com triste frequência, intransponíveis. Pois é justamente isso o que o cinema de Carlão parece exprimir. Se seus personagens e atores falam, atuam e pensam em níveis contrastantes é porque eles dão forma a esta realidade social cindida, a nossa famosa “dialética rarefeita”. Para além de ser *ou* não ser, trata-se de ser e não ser no mesmo gesto – a identidade como “ser-outro”.

Tal problema da identidade, por exemplo, é central em *Filme demência* (1984). Essa obra é um marco na carreira de Reichenbach por apontar dois limites: em primeiro lugar, o do cinema moderno brasileiro – pensemos na periodização proposta por Ismail Xavier que aponta justamente 1984 (e a realização de *Cabra marcado para morrer*) como ano em que esse cinema alcança seus estertores, seu ajuste de contas interno;⁶ em segundo lugar, o do próprio ciclo de cinema da Boca, que se encerra ali mesmo, por volta de 1984-85. As duas referências fundadoras de Carlão parecem chegar ao fim. Ele realiza então seu filme mais íntimo e autoral, versando justamente sobre as angústias e indecisões de um empresário falido e abandonado pela esposa, interpretado por Enio Gonçalves. Fausto, cujo nome obviamente remete ao poema de Goethe, é a encarnação do problema da identidade, explícito na fotografia de uma praia paradisíaca, imagem que aparece várias vezes no filme e que Fausto parece perseguir todo o tempo. É possível alcançar esse lugar para além de si? Não seria essa imagem, essa realização formulada de um desejo ainda não formulado, o maior dos autoenganos? Ora, não seria justamente o Eu esse engano maior de si? Ou esse engano maior seria o próprio cinema, e não qualquer cinema, mas o cinema de autor, considerado como autoimagem do seu criador?

5. Diderot, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 83.

6. Xavier, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.



Fato é que por mais que Fausto se lance ao mundo, que percorra estradas e caminhos, que vasculhe prédios abandonados, que vá de ônibus à periferia da cidade visitar sua antiga fábrica e encontrar (acaso?) uma velha amante, que alcance por fim o mar, ele parece sempre atraído (ou arremetido) de volta ao centro. E não qualquer centro, mas justamente o centro da metrópole paulistana, que pariu não apenas o cinéfilo-cineasta Carlos Reichenbach, mas todo o cinema marginal da Boca. Carlão tem que acertar contas, nessa psicocartografia, com seu próprio centro, signo da sua formação como indivíduo-autor. Daí Fausto deambular pela avenida Ipiranga, tendo o Cine Marabá (templo da pornochanchada) ao fundo, apagado e maltrapilho; daí ele encontrar, num bar qualquer, o poeta Claudio Willer discutindo contracultura com jovens libidinosas; daí ele topa sem mais com um antigo colega da juventude boêmia, com quem tenta recuperar, sem sucesso, algo daqueles tempos em pândegos bordéis metafísicos. O diabo, esse eterno duplo de si mesmo, espreita todos os seus passos – ele é a promessa de uma alteridade que nunca se alcança, mas também de uma unidade que se perdeu sem remédio. Por fim, resta-lhe apenas o despertar, mas onde? Será ele o mesmo e, sendo o mesmo, será ainda idêntico a si?

Se em *Filme demência* temos esse momento de inflexão autoral no cinema de Carlão, seus filmes seguintes vão recuperar certo gosto antigo pelos deslocamentos, pelos espaços indefinidos (lembramos *A ilha dos prazeres proibidos*, 1977), agora cada vez mais distendidos como territórios da diferença: 1º) lugares de transição: periferias, arrabaldes, estâncias interioranas ou litorâneas, sedimentações instáveis do desejo e da memória; 2º) espectros femininos: feita a peregrinação fáustica e edipiana, Carlão renova seu interesse pelas personagens femininas, o matriarcado despontando como outra organização do sensível; 3º) dramaturgias rapsódicas: Carlão pode tanto apostar nas tramas múltiplas (*Anjos do arrabalde*; *Garotas do ABC*), quanto nas temporalidades fluidas (*Alma corsária*, 1994; *Dois Córregos*, 1999) ou ainda em heroínas sem substância (*Bens confiscados*, *Falsa loura*). Esses territórios, essas pequenas promessas de felicidade, nos revelam,



ao mesmo tempo, uma forma mais vívida do contraste. São territórios marcados pela não identidade radical dos registros. Ao se afastar da urbanidade centrípeta e do protagonista de fácil identificação, Carlão adentrou as zonas, por excelência, do conflito contemporâneo: os espaços e os corpos de negociação, de fronteira. Ali, o abismo prolifera, mostra seu rosto, seu horror, mas ali também vigora o mundo da vida. Portanto, não há volta, somente desses territórios excêntricos pode partir o novo como novidade.

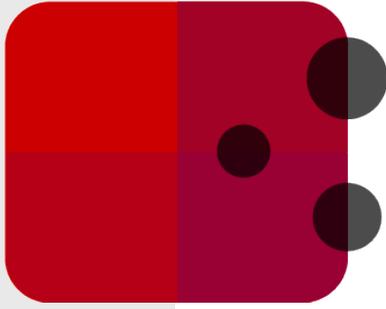
Isso não significa, no entanto, que o cinema de Reichenbach se entregue às descontinuidades cegas e autorreferentes – cacoete típico da contemporaneidade. Pelo contrário. Há sempre uma síntese no horizonte do possível, assim como há sempre um sincretismo de base, fruto talvez de uma experiência visceral da brasilidade como certa totalidade da experiência. Alguns de seus curtas-metragens, como *Olhar e sensação* (1994) e *Equilíbrio e graça* (2002), dão conta desta mística: só do heterogêneo pode-se contemplar o Uno. No choque de tipos, estilos e variedades de cinematografias (é conhecida a vasta erudição cinéfila de Carlão), vislumbra-se um cinema total, ou melhor, uma totalidade só alcançada pelo cinema: o ponto de onde se pode ver tudo. Só que, como bom herdeiro de toda uma tradição de poetas malditos, tal iluminação só pode se dar à margem. É contra aqueles, portanto, que acreditam na superação de tais contrastes pela via da democratização universal da forma mercadoria (cujo filho dileto é a cosmética publicitária e internacionalista que invadiu nosso cinema, via televisão, nos últimos tempos), que acreditam na restauração (fantasmática) da identidade, na conquista da dignidade humana por meio dos evangelhos do consumo, que Carlão vai erigir seu (infelizmente) último filme: *Falsa loura*.

A certa altura dessa película, o pai da falsa loura do título está assistindo televisão. Aparentemente, trata-se de um desses documentários sobre o mundo animal (na verdade, é um trecho do curta-metragem *Equilíbrio e graça*, 2002, do próprio Reichenbach). Nele, ouvimos a voz do locutor (Carlão, claro) anunciando:



“Quem se eleva ao estado do puro conhecimento torna-se aquilo que contempla”. Atribuída ao filósofo João Scoto Erígena, a citação, que em *Equilíbrio e graça* desnudava certo gosto pela tradição gnóstica, como bem apontou meu colega Fábio Camarneiro, ganha toda uma nova dimensão ao ser inserida em *Falsa loura*. E não em qualquer momento: ela permeia toda a cena em que a filha, que se prepara para outra gloriosa noite de sábado, recebe do pai um “presente”: uma boa quantia em dinheiro – segundo ele, parte de um adiantamento oferecido por seu novo emprego. Ao fim da trama, entenderemos que esse emprego não é outro senão o de cafetão da sua própria filha! Sim, o dinheiro que Silmara, a filha, está recebendo, no fundo, é o pagamento antecipado por sua própria futura prostituição, algo que ela ainda nem imagina. Silmara julga penetrar, por conta de sua elegância e beleza, o mundo das imagens do desejo acalentado por todas as suas amigas: um mundo de cantores famosos, de restaurantes finos, de suntuosas fazendas de astros de TV... Na verdade, ela está se tornando aquilo mesmo que contempla: um objeto, uma mercadoria. E o filme acompanhará, passo a passo, todo este processo. A sutileza com que Carlão constrói tal cena do pai cafetinando a própria filha (expressão máxima da reificação completa de todas as relações sociais e afetivas), projetando espelhamentos possíveis entre a experiência plena de significados do gnosticismo com o novo mundo de essências eternas do fetichismo de consumo (certamente uma “falsificação” dessa gnose que, no entanto, toma conta de toda a realidade objetiva), entre a pureza lírica da “sensibilidade do coração” e a aspereza material dos desejos, a coloca na galeria das mais importantes de toda a história de nosso audiovisual. A dialética rarefeita se repete: sim, somos feitos da mesma matéria que os sonhos, mas é preciso não esquecer que os sonhos também são feitos da mesma matéria que os homens. E o resto? O resto é cinema. ■

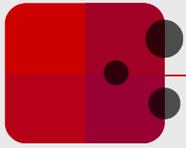
rebecca



Filme demência: o mito na cidade

Olgária Matos¹

1. Olgária Matos é professora titular de Filosofia na FFLCH-USP e na UNIFESP, autora de *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*, *Discretas Esperanças*, *Contemporaneidades*, *O Iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*, entre outros.

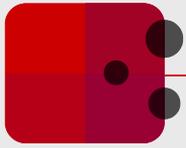


Filme demência é uma *Odisseia* moderna que se constrói à maneira do *Ulisses* de Joyce. Como Leopold Bloom em Dublin, o Fausto de Carlos Reichenbach vagueia na madrugada pelos arcanos da cidade de São Paulo, entre prostitutas, polícia, cafetões, jornalistas, repressão policial e memórias da ditadura militar, humanidade noturna e “comunidade dos que não têm comunidade”. Vivendo à margem dos códigos de honra próprios à classe dominante, o único bem de Fausto é uma imagem, sua *promesse de bonheur*. Adormecido ou em estado de vigília, em situação extrema de perdas e traições, mas sempre lúcido, Fausto diz para si mesmo: “Não adianta enlouquecer”.

A fita se inicia com um filme na televisão cujo desfecho coincide com o despertar de Fausto diante da tela. Na indeterminação entre o acordar e o voltar a adormecer, em uma atmosfera de fantasmas do presente, os acontecimentos são um *déjà-vu*, em que tudo já aconteceu ou vai acontecer:

Cinema e poética confundidos, tradição picaresca, citações de simbolistas, surrealistas e *beatniks* fazem do roteiro escrito com a colaboração de Inácio Araújo, uma obra de máxima literatura. Por isso, a potência de transfiguração lírica que converte o bordel do centro da cidade em “templo do esperma”, “altar da sífilis”, “doce lupanar”. É que o Fausto de Carlos Reichenbach é pós-goethiano e pós-Murnau e, em sua viagem interior no asfalto da cidade, enfrenta as agressões do capitalismo especulativo e das mercadorias. A metrópole paulistana é “São Paulo, sociedade anônima”, o arquétipo social e moral criado por Luís Sérgio Person. Suas ruínas são mais que materiais, são existenciais.

Oscilando entre o “conhece-te a ti mesmo” socrático e o “torna-te quem tu és” de Píndaro, esse Fausto moderno não quer dominar a natureza pela modernidade tecnológica do Capital – porque não o seduz o pacto mefistofélico para fins mundanos. Não por acaso, perambulando na madrugada, Fausto assiste a um “simpósio” em que o conferencista que exporia a Lógica é morto por um espectador em colapso nervoso. Dissoluções da evidência do mundo e do



princípio de razão suficiente são a paisagem do andarilho em busca de seu Éden. Ele escapa ao poder da realidade social, pois “somente aquele que viaja em si mesmo distingue a verdade de sua sombra”, diz a personagem.

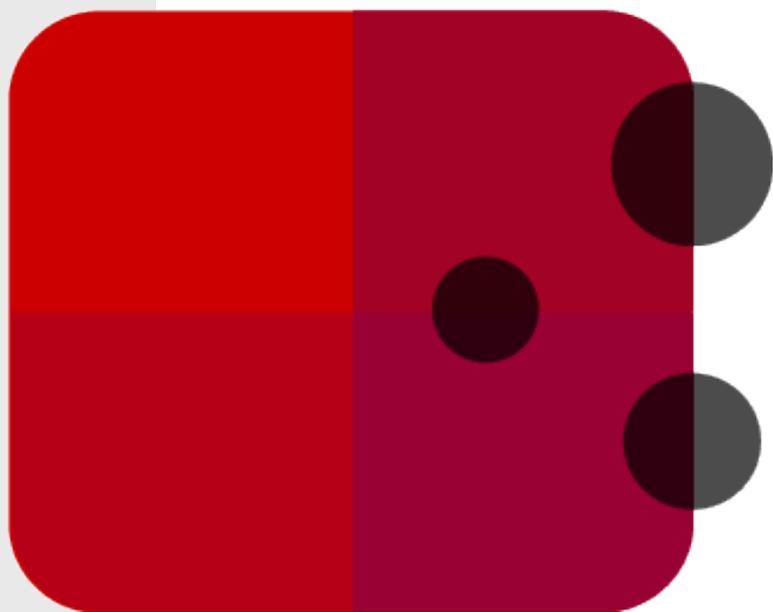
Paisagem originária e antítese do *taedium vitae*, esse Paraíso perdido ou ainda não encontrado está na embalagem do maço de cigarro, o desenho de um mar e uma menina que, como uma vestal de branco, dá alma ao sonho que obseda o herói. Em sua busca do “litoral do frenesi”, o Paraíso, quanto mais próximo, mais inalcançável: “Quando eu chego”, diz Fausto, “não é lá”. Herói das causas perdidas, o Fausto de Carlos Reichenbach, em sua melancolia, nunca sorri porque conhece a derrisão do mundo: “Falhei em tudo”, diz o herói destinado a não conhecer nenhum consolo.

O mundo de Fausto é aquele do qual os deuses já partiram ou ao qual ainda não chegaram. Nesse universo sem deuses e sem Deus, habita o Demônio, Senhor do Mal, mas também o grande vencido. Desembaraçado de ilusões metafísicas, Fausto responde a seu rival: “Mas como fazer um pacto com você se sequer tenho uma alma para vender?”. Fausto é o herói que prefere ler poetas a ser empresário, a contemplação à ação. Seu sonho é um maremoto, um “marremoto”, como se diz na fita. Recusando o pacto demoníaco, a paisagem do Éden é o espaço de um sagrado imanente.

Príncipe do pensamento especulativo, Fausto pode, entre realidade e ficção, refundar o mundo pela potência de um Éden jovial e oceânico, reencontro da Terra sem Mal. ■

Olgária Matos

rebecca



julho-dezembro 2012 | ano 1 | numero 2

ISSN: 2316-9230