

A proposta realista no cinema
de arte: o caso de *As amorosas*

RENATO LUIZ Pucci Jr.

ECA/USP

Resumo

A diferenciação entre verossimilhança e fidelidade ao *real* pode auxiliar o entendimento da concepção artística de filmes que se pautem pela ambigüidade controlada, por exemplo, *As amorosas*, de Walter Hugo Khouri.

Palavras-chave

naturalismo, realismo, cinema brasileiro

Abstract

The differentiation between likeness and fidelity to *reality* can help the comprehension of artistic conception of movies which follow the controlled ambiguity, for instanced *amorosas*, by Walter Hugo Khouri.

Key words

naturalism, realism, Brazilian cinema

*“Toda a natureza fielmente, toda a natureza!”
- Mas por qual artifício pode ela se sujeitar à coerção da arte?
O menor de seus fragmentos é ainda infinito!
(Nietzsche, *A gaia ciência*)*

Sabe-se que foram poucos os períodos na história da arte em que houve preocupação de copiar a natureza. Não é, entretanto, o que parece aos olhos do senso comum, para quem só pode ser chamado de arte o que se assemelha ao que entende por “real”. Esse preconceito não surgiu apenas devido à abundância de obras mediocres, pois as pessoas sempre se maravilharam com bisões pré-históricos pintados nas cavernas, retratos em afrescos de Pompéia, quadros renascentistas e outras criações notáveis. Geralmente se esquece, no entanto, que toda essa produção de obras que imitam a natureza é exceção num acervo praticamente infinito.

Acresce que aos milênios que durou uma civilização como a egípcia, marcada na arte pela despreocupação quanto à verossimilhança, contrapõem-se algumas décadas, séculos no máximo, da atenção de outros povos para com o rigor “fotográfico”. Desde o Impressionismo, cuja afirmação se deu na segunda metade do século passado, a pintura praticamente não se ocupou com a cópia do real. É normal atribuir, provavelmente com acerto, à invenção da fotografia o abandono do mimetismo pictórico. Ocorre que, ainda hoje, costuma-se pensar na arte apenas em termos de ilusionismo: só é válido o que se parece com o mundo visível.

Segundo Rudolf Arnheim, o que está nas entrelinhas dessa visão acerca da arte é um preconceito: “os pintores, seja qual for sua procedência, jovens ou velhos, modernos ou antigos, primitivos ou sofisticados, criariam imagens semelhantes às projeções óticas, se não fossem impedidos de fazê-lo por esta ou aquela coação” (ARNHEIM, 1989: 167). Em outras palavras, a ignorância medieval acerca da

perspectiva e do claro-escuro seria a causa da falta de profundidade visual das pinturas bizantinas; igualmente, supõe-se que os artistas modernos fizeram quadros abstratos porque eram incapazes copiar a realidade. Arnheim denominou esse preconceito de “axioma do realismo” (ARNHEIM, 1989: 167), dando, aliás, exemplos mais drásticos que circulam no mundo: El Greco teria pintado figuras humanas alongadas porque sofria de astigmatismo;¹ Van Gogh pintou em seu estilo inconfundível porque teria tido glaucoma ou catarata (ARNHEIM, 1989: 168). Segundo o axioma do realismo, os artistas só pintam o que não parece real se não tiverem a capacidade de fazê-lo melhor. O mesmo preconceito, com poucas adaptações, é freqüentemente aplicado às demais artes visuais. E, por mais que artistas modernos se esmerem no antiilusionismo, permanece absoluto o prestígio das artes imitativas, pelo menos no âmbito do grande público.

O caso do cinema não poderia ser diferente. Nem sequer se cogita perguntar pela validade do cinema puro ou abstrato aos olhos do senso comum: essas experiências, por mais maravilhosas que sejam (em Norman McLaren, por exemplo), nunca estiveram na perspectiva do público cinematográfico. A narrativa clássica cedo adquiriu contornos hegemônicos, tanto que nenhuma heterodoxia jamais passou de tendência marginal: desde que, na segunda década do século XX, definiram-se as normas do filme narrativo clássico, inúmeros estilos tentaram se afirmar, sem que fosse abalada a predominância do grande rival. O público e a maior parte da crítica cinematográfica identificou a clareza e a linearidade de obras como *O nascimento de uma nação* (D. W. Griffith, 1915) com a própria visão do mundo; entendeu que aquela maneira de narrar correspondia à “realidade”. A atração que tais filmes exerciam nas bilheterias confirmava a tese de que nada poderia convencer melhor espectadores desejosos de

1. Ora, como ressalta Arnheim, citando o psicólogo David Katz, mesmo que assim fosse, “o astigmatismo se aplicaria tanto à pintura, quanto ao modelo pintado que, portanto, não teria produzido nenhuma deformação na tela” (ARNHEIM, 1989:168).

entretenimento do que aquele tipo de composição filmica. Olhar para a tela (isso já foi dito milhões de vezes) equivalia a olhar por uma janela e ver, através dela, um mundo parecido com o nosso.

A linguagem clássica, porém, não permaneceu intocada, pois sujeitou-se a contaminações de outras tendências cinematográficas. Especialmente a partir dos anos 60, filmes clássicos incorporaram elementos que poucos anos atrás seriam vistos como não naturalistas, mas aos quais deu-se um sentido convencional. É o caso da câmera na mão: o que era transgressão, por exemplo em filmes de Glauber Rocha, passou a ser utilizado em filmes clássicos desde que o recurso estivesse impregnado pelo sentido naturalista. As imagens tremidas, que resultam da ausência de um suporte firme, podem sugerir que foram colhidas ao vivo, tal como por um cinegrafista que faz documentários.²

Há mais, porém. Uma parcela da produção cinematográfica mundial surgiu na vizinhança do clássico, sem ajustar-se perfeitamente ao que foi entendido como pertencente a esse estilo. É o que alguns teóricos chamam de “cinema de arte” (BORDWELL, 1985: 205-33). Compartilhando traços com cinematografias mais radicais, o cinema de arte proporcionou obras inventivas mas que sempre mantiveram pontos de apoio no cinema clássico. A análise aqui proposta visa justamente mostrar a incidência do duplo padrão nessa linha de produção filmica.

Como objeto de análise escolhi *As amorosas* (1968), dirigido por um dos mais importantes cineastas brasileiros: Walter Hugo Khouri. Em *As amorosas*, apesar de haver certa linearidade geral, ocorrem intervenções claras do “narrador”, dentre outros traços do que se convencionou intitular de “cinema moderno”. O filme perde, assim, a marca registrada do classicismo: a ocultação das marcas das instâncias narrativas. Examinar criticamente *As amorosas* significa

2. Recentemente viu-se o recurso utilizado largamente com esse sentido em *O resgate do soldado Ryan*, de Steven Spielberg (1998).

questionar até que ponto o filme está comprometido com o estilo clássico e, por consequência, com a semelhança frente ao mundo real.

Fala-se, com razão, de uma crise de confiança na imagem, devido às tendências contemporâneas da produção audiovisual. Quem pode crer na veracidade de uma foto ou de um filme quando tudo é manipulado? Há, nos dias de hoje, espaço para algum tipo de realismo? Ao invés de ceder instantaneamente ao ceticismo, mais do que nunca é necessário refletir sobre o conceito de realismo, tentando deixar claro o seu sentido, sempre envolto em incertezas. Espero que a análise aqui proposta ajude a avançar alguns passos nesse sentido.³

Fotografando a família

Em *As amorosas*, Marcelo é um jovem universitário que não se adapta às exigências da vida cotidiana. Conforme ele próprio diz, passa os dias “trabalhando nada, estudando pouco e dormindo muito” Recusa-se a arrumar um emprego e remediar problemas financeiros (sujeita-se a morar no quarto de empregada da casa de um colega); não se interessa pelos estudos nem pela militância política, em plena efervescência nos anos 60, época em que se passa a história; angustia-se pelas coisas mais banais, por exemplo com o dever de ter documentos e pagar impostos. Mesmo Lena, sua irmã solteira, única pessoa que o entende, não deixa de criticá-lo por não dar um jeito na vida. Depreende-se, no entanto, que Marcelo não é preguiçoso ou incapaz: aos poucos, fica evidente seu nível intelectual e a força dos argumentos que levanta a favor de uma concepção pessimista da existência.

3. Note-se a intensa preocupação atual, no Brasil pelo menos, em relação ao realismo. Cito a revista *Estudos de Cinema*, ano 1, n.º 1, São Paulo, Educ, 1998, em que há vários artigos girando em torno desse tema, por exemplo, “Procedimentos realistas em Mizoguchi” de Almir Rosa; “A dramaturgia interior de *Um céu de estrelad’* de Marcus Bastos; “*Através das oliveiras: metalinguagem e realismo*” de Marcelo Carrard de Araújo. Na revista *Cinemais* há também diversos artigos, em números variados, cuja preocupação com o realismo é evidente.

Em determinado momento, Marcelo e Lena visitam a família de sua outra irmã, Hilda, esta casada e de vida normal. Toda a primeira parte da seqüência é um ataque de Hilda e do marido às pessoas de Marcelo e Lena. Trata-se do confronto entre um modo de vida seguro e o desajustamento destes últimos: Lena é censurada por não se casar e não ter filhos; Marcelo, por não trabalhar e não sair do segundo ano da faculdade. O cunhado de Marcelo, resumindo a incompatibilidade que se apresenta, diz em tom lamentoso: “Eu não entendo vocês. Eu juro que não entendo” Os irmãos criticados se limitam a brincar com a situação. Quem se encarrega de defendê-los é a câmera, que desnuda o modelo de felicidade com que lhes acenam:

- 1) o ambiente da casa é impregnado pela vulgaridade, perceptível na decoração, na toalha da mesa, na trivial macarronada, na cerveja, no vestuário do casal;
- 2) o cunhado é um tipo absolutamente ordinário, física e mentalmente, sem nenhum charme ou presença de espírito;
- 3) uma criança chora incansavelmente e a outra está sempre pedindo alguma coisa aos adultos, criando-se um ambiente insuportável.

O absurdo da pretensão do casal em fazer Marcelo e Lena seguir o exemplo “família comum” é enfatizado pela montagem: a mãe tenta conseguir que o bebê pare de gritar; o marido procura convencer Marcelo de que precisa adotar uma vida igual à dele próprio, ou seja, vulgar. A cena termina com o seguinte comentário de Marcelo a Hilda: “Você faz essa massa igualzinho à mamãe. É o gosto de domingo... mais um domingo... e a semana que vem tem mais um, e depois outro, e outro, e outro, sempre outro...” Enquanto ele fala, a câmera dá um *close* na irmã casada, que muda do sorriso inicial para um olhar abatido. Ela compreendeu a ironia: sua vida marca-se pela mediocridade e pelo tédio.

Segue-se a cena muito curta em que o cunhado tira uma foto dos irmãos abraçados no quintal. Trata-se de um trecho revelador.

Lena, Marcelo e Hilda estão em plano americano, de frente para as duas câmeras, a do cunhado e a do filme propriamente dito. O cunhado diz: “Atenção, firmes!” determinando a imobilidade característica das fotos posadas.



Um corte seco leva ao enquadramento de Lena, a irmã solteira, em primeiro plano; sua expressão é desanimada, quase triste. Vira o rosto para Marcelo, que se volta para ela, trocando um olhar de compreensão recíproca: tudo aquilo é uma farsa.

Não existe família unida como a composição da foto pretende mostrar - a diferença de espírito entre, de um lado, Marcelo e Lena e, de outro, o casal, separa-os radicalmente. Não é à toa que disseram ser raro todos se reunirem. Pior, a foto estereotipada tem por objetivo conservar uma imagem feliz, contudo não há felicidade nem da parte de Marcelo e Lena, ambos problemáticos, nem da parte do casal, envolto numa bolha cor-de-rosa, afundado na banalidade e querendo parecer bem-sucedido.

Marcelo, no mesmo plano, vira o rosto novamente, agora na direção da irmã casada; a câmera faz uma panorâmica e enquadrados. Hilda recusa-lhe cumplicidade, permanecendo a olhar para a objetiva, que agora se identifica com a da máquina fotográfica do

marido. Um pequeno *travelling* para a frente realça o semblante tenso da mulher: ela também reconhece a falsidade da foto e da vida que leva - mas prefere, decididamente, fingir que não sabe de nada. E atende ao marido, que pede que fique “firme”

É evidente que o filme não coloca diretamente em questão o quanto de realidade é captável por uma câmera. Não é esse o tema central de *As amorosas*. Entretanto, a cena descrita permite refletir sobre diferentes utilizações dos dispositivos de reprodução de imagens. Não cabe aqui historiar a polêmica que, durante décadas, existiu acerca do caráter indiciário da captação de imagens por meios físico-químicos, ou seja, do suposto realismo da foto e do filme devido à marca que o objeto a ser reproduzido deixa no material que constituirá a reprodução. Menos pertinente ainda seria estender essa controvérsia: teóricos como Bazin, Kracauer e Pasolini já desenvolveram suficientes discussões a respeito. Cabe, porém, alcançar o significado de uma cena em que a câmera pertencente ao mundo diegético é o instrumento da ilusão, enquanto sua parente, a câmera que produz a própria narrativa, expõe o que seria, segundo a lógica do filme, uma realidade.⁴

Realismo e cinema

Encontram-se em questão duas possíveis funções da imagem. Mesmo sabendo da impossibilidade de demarcar significações de forma incontestável, será necessário definir alguns conceitos.

Por isso, pergunta-se: que realismo?

De fato, cada uma das tendências estilísticas do cinema, com raras exceções, sempre procurou se justificar com base em algum tipo de concordância com a realidade. A teoria de cinema tornou-se uma Biblioteca de Babel, onde todas as combinações possíveis de

4. A cena se repete, com poucas alterações, em *O prisioneiro do sexo* (1979), também de Khouri: Marcelo, bem mais velho, é fotografado pelo filho, numa situação tão constrangedora e dissimulada como a de *As amorosas*. A recorrência indica, nesse caso, a importância do tema para o diretor.

idéias podem ser encontradas: do elogio rasgado ao plano-seqüência, em virtude de seu “realismo”, à defesa intransigente da montagem, abjurando o mesmo plano-seqüência pelo seu “não-realismo”

Será conveniente definir os sentidos das palavras, a fim de que, pelo menos, não se compreenda mal de que se fala. Em primeiro lugar, a diferença entre naturalismo e realismo precisa ficar clara:

Descrevemos o naturalismo em função do hábito mental que desvia a atenção da obra de arte como tal e contempla, através dela, como que através de um espelho ou de um janela transparente, a fatia de realidade que ela “imita” ou reproduz, avaliando a obra de arte pelos padrões naturais aplicados ao seu assunto ou pelos padrões de exatidão, habilidade e vigor com que ela reflete esse assunto. (...) O assunto representado pela obra de arte não precisa ser uma parte do mundo real: pode ser um objeto imaginário, uma parte de um mundo imaginário (OSBORNE, 1986: 73).

E:

Quando a realidade representada na obra de arte coincide com o mundo real da experiência damos a essa arte o nome de realista. (...) Chamamos realista a qualquer arte quando é naturalista e mostra o mundo real como que através de uma vidraça de janela, nem melhor nem pior do que é (OSBORNE, 1986: 74).

Percebe-se, nas definições acima, o conceito de naturalismo subsumir o de realismo:

Naturalismo



Realismo Não realismo mimético (ex.: cinema de

entretenimento)

Sendo assim, pode-se chamar de naturalista o cinema hollywoodiano, embora normalmente não tenha se pautado pelo realismo. Em outras palavras, esse tipo de filme produz nos espectadores o efeito de fazê-los acreditar na verossimilhança das imagens: o primeiro *King-Kong* (1933), de Schoedsack e Cooper, não fez ninguém acreditar que um gorila enorme existisse realmente, mas a plausibilidade de sua representação na tela comoveu multidões. Não era realista, mas convencia.

Por outro lado, uma obra como *Ouro e maldição* (*Greed*, 1923), de Erich von Stroheim, além de apresentar seres humanos e situações visualmente semelhantes ao que se encontra na vida real, procura mostrar também um aspecto supostamente verdadeiro da mesma, isto é, o domínio da cobiça sobre as pessoas.

As definições propostas, tomadas de empréstimo dos estudos das artes plásticas (cujo pensamento teórico tem, por motivos óbvios, séculos a mais de reflexão do que o do cinema), deixam de fora do conceito de realismo as obras que não possuam semelhança visual com o mundo. Até este ponto não há conflito com a nomenclatura cinematográfica, haja vista que todas as escolas chamadas de “realistas” possuem a característica de realizar filmes de acordo com o naturalismo, caso do realismo socialista, do neo-realismo, etc. Quanto às demais tendências estilísticas, embora quase sempre procurem se legitimar em função de algum relacionamento com o mundo real, admite-se que não possam propriamente ser chamadas de “realistas”. Ao cinema de Eisenstein, Godard, Rogério Sganzerla, Buñuel e outros, fica mais apropriado chamar de outros nomes, tais como cinema “poético”, “paramétrico” ou “surrealista”, dependendo do caso.

Há outra ressalva a ser feita. Como se percebe, o axioma do realismo, comentado no início deste trabalho, supõe que toda arte deve ser *naturalista*. A rigor, portanto, deveria haver uma mudança de nomenclatura para não se incidir em confusão. Mas é suficiente lembrar que o grande público não exige que a arte mostre a realidade tal qual é. Em relação ao cinema, especialmente, as platéias anseiam por fantasias, idealizações, romantismo, aventuras impossíveis - desde que tudo seja passível de merecer crédito numa percepção sem

compromissos. Ou seja, não é necessário que o filme mostre a verdadeira realidade, mas que *pareça* real.

Estilo clássico

As amorosas é um filme do final do anos 60, época que já havia assistido à revolução estilística da Nouvelle Vague e do Cinema Novo. Khouri incorporou elementos da nova tendência, porém conservou ligações com o cinema clássico. A própria seqüência da visita de Marcelo à irmã casada demonstra isso. Naquele trecho, os planos se sucedem com a lógica exigida pelo padrão que remonta às primeiras décadas do século, haja vista: 1) a continuidade espaço-temporal (presume-se que o espaço da sala onde almoçam seja vizinho ao do quintal onde transcorre a cena da foto, acontecida posteriormente; etc.); 2) os fatos parecem contar-se por si mesmos, de modo que em geral oculta-se a existência de uma narração; 3) a composição visual e sonora é naturalista.

O resultado é a adequação parcial à determinação clássica de que o filme deve ser fluente, verossímil e claro. Não há espanto nessa constatação, haja vista que há muito tempo aponta-se a relação entre os primeiros filmes de Khouri (por exemplo, *Estranho encontro*, de 1957) e o estilo clássico por excelência das produções da Vera Cruz (RAMOS, 1990: 312). Com o tempo (já a partir de *Noite vazia*, de 1964), o estilo de Khouri evoluiu, mas não perdeu as raízes.

Observe-se que o estilo clássico é tido como eminentemente naturalista, ou seja, compõe imagens e sons à maneira do que, supõe o senso comum, seja a percepção normal de qualquer pessoa. Por isso, conta com a aprovação dos adeptos, conscientes ou não, do axioma do realismo: o grande público acredita que o cinema clássico seja *o* cinema e não *um dos* cinemas possíveis. Sabe-se perfeitamente que isso é uma falácia: o cinema clássico simplesmente respeita convenções dramáticas e literárias, transformando sua descontinuidade real (a sucessão de pontos de vista obtidos com os cortes entre planos) numa continuidade percebida (XAVIER, 1984, 20-5). O fato é que o naturalismo é capaz de servir tanto ao realismo

propriamente dito como à fantasia. Isso pode ser inferido da cena da foto em família: adotando o plano americano, talvez o mais convencional dos enquadramentos clássicos, a câmera cinematográfica atua como sua similar (que produz fotografias) e registra o cliché “família unida”; ao aproximar-se dos personagens, revela a tensão entre o modo de vida da irmã casada e o desajustamento crítico de Marcelo e Lena.

Certamente essa colocação acerca do dualismo da linguagem clássica poderia ser atacada com base na recusa de lhe atribuir realismo, em especial devido à profusão de fantasias realizadas à maneira clássica. Mas é preciso levar em conta o elemento subjetivo na definição de “realismo” fornecida há pouco: dizer que uma arte é realista quando o que exhibe “coincide com o mundo real da experiência” subentende o discernimento de como é na verdade esse mundo. Nada poderia ser mais discutível do que a pretensão a semelhante conhecimento. Entretanto, como os mais diversos estilos sempre propugnaram alguma espécie de realismo, não se vê por que recusar ao clássico, em princípio, o direito à mesma aspiração. A cena da foto aponta dois usos de um mesmo processo de reprodução do real: de um lado, a simulação de uma harmonia familiar impossível; de outro, destrói-se essa ilusão ao mostrar o conflito surdo entre os irmãos. Tudo, mentira e verdade, sob o prisma do naturalismo.

Cinema moderno

Mas o cinema de Khouri, à época de *As amorosas*, não era integralmente clássico. Como já foi mencionado, o enriquecimento estilístico do cinema moderno começara anos antes; não era possível manter-se imune às conquistas na linguagem cinematográfica. É verdade que o filme em questão é, sob alguns aspectos, mais comportado do que *O corpo ardente* (1966), obra anterior de Khouri, por exemplo no que diz respeito à organização temporal da narrativa. Ainda assim, encontram-se em *As amorosas* elementos antes inaceitáveis, como o corte seco entre seqüências e algumas intervenções explícitas do narrador.

É paradoxal que Mareei Martin, na conclusão de *A linguagem cinematográfica*, diga que a maior parte dos diretores do pós-guerra praticamente abandonou o arsenal gramatical e estilístico que ele, Martin, acabara de analisar exaustivamente: cortinas, fusões, *fade-out/fade-in*, dentre outros recursos de um cinema que fez época, foram deixados para trás. O despojamento neo-realista iniciou a transformação, o cinema dos anos 60 levou-a adiante.

Interessa assinalar que as inovações do cinema moderno implicaram o abandono do naturalismo tal como definido acima e, conseqüentemente, a estética clássica. O modelo consagrado foi deixado de lado quando, por exemplo, Alain Resnais construiu *O ano passado em Marienbad* (1961) sem respeitar regras de continuidade temporal: o emaranhado cronológico é tão acentuado que nunca se sabe o que é presente ou passado. Ou quando, no entender de Pasolini (1976: 29-30), o jovem Bertolucci adota, em *Antes da Revolução* (1964), o discurso indireto-livre: a câmera se contamina com o estado de alma da personagem, sem que se possa dissociar com precisão a linha divisória entre o que pertence ao narrador e o que é próprio da personagem. Ou quando Godard compõe filmes sem a fluência a que os espectadores estavam habituados, com planos entrecortados que não obedecem à lógica de organização clássica.

É um erro considerar o cinema moderno como uma escola homogênea. Primeiro, por não ser uma escola, com programa definido e tudo o mais; segundo, pela diversidade entre os que são vistos como “modernos” Godard, por exemplo, foi chamado por Pasolini de “neo-cubista” (PASOLINI, 1976: 31), o que dá conta da distância de seus filmes frente a qualquer classicismo. Antonioni, por outro lado, embora tenha sido um dos grandes nomes do cinema moderno, está bem mais próximo da estética clássica em termos de linguagem. Seu filme *A aventura* (1960), por exemplo, transtornou o público por uma transgressão que não era de sintaxe. Na história, um grupo vai passear numa ilha semideserta e ali desaparece uma das mulheres, namorada do protagonista; as buscas são infrutíferas e todos vão embora, retomando ao continente. Ora, o resto do filme, bem mais do que a metade, transcorre sem referências diretas à desaparecida; a história

termina sem que se saiba o que houve com a mulher, coisa impossível numa narrativa convencional. Em suma, ao contrário de diretores que só mostram na tela o que tem importância em vista do fim dramático, Antonioni não se preocupava com a *teleologia* das histórias. Suas narrativas, porém, transcorrem de acordo com os princípios acima enumerados da estética clássica: continuidade espaço-temporal, sugestão de que tudo ocorre no presente, etc.

Há, portanto, níveis de afastamento do modelo clássico. Rompe-se em maior ou menor grau com as convenções naturalistas, mesmo que sob a alegação de algum tipo de realismo não-mimético.

As amorosas possui uma base narrativa tradicional, todavia incorpora a falta de teleologia dos filmes modernos. Recorde-se a seqüência, posterior à da foto em família, em que Marcelo perambula pela cidade: anda de ônibus olhando aflito pela janela (por quê? - não se sabe); aparece na calçada, observa uma placa de trânsito; caminha numa faixa de segurança; olha para um vendedor de bilhete de loteria, um velho carregando placa de anúncio, um engraxate cabisbaixo; tenta atravessar a rua e carros estacionados bloqueiam-lhe o caminho; termina num elevador olhando um homem que está acabrunhado não se sabe por quê. Num filme clássico, esses planos existiriam apenas se o personagem estivesse procurando algo determinado (uma rua ou pessoa, por exemplo), a fim de atingir algum objetivo específico (talvez obter uma informação ou dinheiro). Na seqüência de *As amorosas*, porém, não há um fim dramático predeterminado, tanto que sua localização poderia se alterar sem prejuízo da narração. É o que se convencionou chamar de “tempo morto”, elemento característico do cinema moderno. Evidentemente, o tempo é “morto” só em oposição a prescrições clássicas.

Na primeira vez que, em *As amorosas*, Marcelo tem relação sexual com Ana, a militante estudantil, há um recurso de montagem não naturalista. A seqüência se desdobra em repetições de gestos apresentados em planos curtos, sucessivos e algo diferentes:

IMAGEM	REPETIÇÕES
Marcelo beija as costas de Ana	3 vezes
Beijam-se na boca	3 vezes
<i>Closes</i> em Ana olhando para o lado	4 vezes
Beijo na orelha de Marcelo	2 vezes
Abraço de Ana e Marcelo	3 vezes



A impressão, sem dúvida, é de que as ações *não* se repetem de verdade. Esse trecho é análogo àquele de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), de Godard, em que os protagonistas saem de um apartamento pela janela e fogem de carro, seguindo pela beira do rio. Esse trecho de Godard é exatamente o que Christian Metz usa, em *A significação no cinema*, para provar que o cinema moderno inventou novas formas de narrativa, mostrando que a composição utilizada não se enquadra nas classificações sintagmáticas do cinema clássico:

Esta “seqüência ” que justamente não é seqüência, faz alternar livremente tomadas ao pé do prédio (...) e outras imagens que, diegeticamente, se situam alguns minutos mais tarde e num outro lugar (...). Este trecho motiva assim várias repetições singulares: (...) a subida no carro, embaixo do prédio, é ela mesma apresentada duas ou três vezes com ligeiras variações na posição e nos movimentos dos personagens (Metz, 1977: 206-8).

É claro que ninguém, na realidade, fugiu “duas ou três vezes” daquele prédio na mesma cena. Portanto, trata-se de:

uma seqüência desmembrada, expressando com muita eficácia o desvario, a febre e os imprevistos da existência (= significados de conotação claramente identificáveis) e que, no meio da balbúrdia da partida precipitada (= significados de denotação) apresenta como tendo sido possíveis - o que implica, por parte da narratividade, como que uma confissão de si mesma e uma constatação da fabulação - diversas variantes ligeiramente diferentes de uma fuga desatinada, suficientemente semelhantes no entanto para que o acontecimento que se deu realmente (e que nunca conheceremos) se situe numa classe de acontecimentos bastante nítidos (METZ, 1.977:207).

Em *As amorosas*, as repetições foram usadas para enfatizar o clima desesperado da relação amorosa. Não é um procedimento clássico, pois deixa transparecer a intervenção do narrador, rompendo preceitos naturalistas.



Mas Khouri não é Godard. Observe-se que o recurso apontado foi utilizado pelo primeiro apenas num momento especial, constituindo-se praticamente todo o restante da obra de acordo com o princípio de continuidade temporal. Godard, por sua vez, estilhaça a narrativa, reconstituindo-a à sua maneira. Nele, a descontinuidade é somente um dos expedientes utilizados para se afastar do naturalismo. Por isso Godard nunca foi aceito pelo grande público, que, como sempre, é adepto do axioma do realismo: geralmente, para quem paga o ingresso na bilheteria, não há cinema se não há ilusionismo.

Bordwell atribuiu ao cinema de arte o que chamou de “ambigüidade controlada”, mostrando que os filmes construídos segundo esse parâmetro possuem um pano de fundo de coerência narracional não fundamentalmente diferente daquele do cinema clássico (Bordwell, 1985: 221-2). Num sentido semelhante, Pasolini chamou Bergman de “clássico”: mesmo tendo pontos de contato com o moderno (por exemplo, pela poesia inerente a seus filmes), não apresenta a revolução de linguagem de outros cineastas (Pasolini, 1976: 29). Por isso, considero *As amorosas*, assim como todos os filmes de Khouri feitos a partir de *Noite vazia*, como pertencentes ao

cinema de arte: devido aos elementos apontados, como a falta de teleologia dramática e algumas intervenções do narrador, instaura-se a ambigüidade, mas sem perder a relação com o cinema clássico.

Conclusão

Voltemos ao ponto.

O que estava em questão, afinal, na análise da cena da foto em família? Era a capacidade da câmera fotográfica de reproduzir exatamente a visão dos irmãos abraçados? Não, ninguém discute o poder do processo fotográfico quanto à reprodução naturalista. Discutia-se naquela cena a diferença entre o que a máquina fotográfica registrava, ou seja, uma pose familiar, tão tradicional quanto falsa, e o que captava a câmera cinematográfica: a tensão entre dois modos de vida, entre duas concepções de mundo (uma crítica e desesperançada, a outra conformada à mediocridade e desejando aparentar felicidade). As duas câmeras operam basicamente segundo o mesmo processo técnico: reprodução através de meios físico-químicos, ou seja, um processo fotográfico. Mas a utilização que fazem dele é completamente diversa. Para que servirá a foto da família? Para manter a aparência de felicidade, para garantir a emoção futura no ato de rever a foto, para divertir quem a observe. Para que serve a cena de *As amorosas*? Para revelar, ainda que sob o arcabouço de uma história de ficção, um aspecto da realidade segundo a visão de mundo do diretor.

Em resumo, pode-se dizer que o cinema se presta, através de recursos técnicos que lhe são próprios e de estilos diferentes, clássicos ou modernos, tanto à falsidade (como nas fitas de diversão) quanto ao realismo. Depende de como é utilizado.

A análise aqui efetuada mostra que a possibilidade realista não foge inteiramente do horizonte, seja dentro de parâmetros clássicos ou modernos. Khouri fez uso de elementos desses estilos e, mesmo assim, não esteve alheio ao mundo real. Evidentemente, não teve jamais como objetivo realizar uma revolução política através dos filmes, mas, nestes, algum domínio da realidade sempre esteve em

foco. A cena da fotografia em família, de *As Amoras*, sugere diferentes utilizações de aparelhos de reproduções de imagens: para perpetuar a falsidade e garantir emoções baratas ou para revelar aspectos de uma realidade existencial.

Sem dúvida a utilização do conceito de “realismo” pode ser criticada, tal como fez Nietzsche no texto que serviu de epígrafe a este artigo. Não é mais possível ser ingênuo quanto ao problema. Todavia, caso ainda se queira que o conceito tenha algum sentido, isto é, que possa ser usado para diferenciar certas propostas artísticas, é preciso considerar determinadas nuances acima apontadas, em especial a diferença em relação ao naturalismo.

Bibliografia

- ARNHEIM, Rudolf. *Intelecto e intuição na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- OSBORNE, Harold. 1986. *Estética e teoria da arte*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PASOLINI, Pier Paolo. *L 'expérience hérétique - cinéma*. Paris: Payot, 1976.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Ficha técnica

As Amorosas

Ano de lançamento: 1968

Roteiro, direção e produção: Walter Hugo Khouri

Fotografia: Pio Zamuner

Montagem: Maria Guadalupe

Música: Rogério Duprat

Produtora: Kamera Filmes, Columbia Pictures

Elenco: Paulo José (Marcelo), Jacqueline Myma (Marta), Lilian
Lemmertz (Lena), Anecy Rocha (Ana), Stênio Garcia
(Zeca), Flávio Porto, Os Mutantes.