

Significação

30

ISSN 1516-4330

primavera - verão 2008



PRÓ-REITORIA DE  
CULTURA E EXTENSÃO  
UNIVERSITÁRIA

USP  
ECC

DEPARTAMENTO DE CINEMA  
RÁDIO E TELEVISÃO



ANNABLUME



Centro de Pesquisa em  
Poética da Imagem

# Significación

revista de cultura audiovisual



# Síntese

Revista de Cultura Audiovisual - outono - inverno 2008

30



PRÓ-REITORIA DE  
CULTURA E EXTENSÃO  
UNIVERSITÁRIA

USP



DEPARTAMENTO DE CINEMA RÁDIO E TELEVISÃO



PAULO EMÍLIO



Centro de Pesquisa em  
Poética da Imagem



## Comissão Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Eric Landowski

Etienne Samain

Maria Dora Genis Mourão

Eduardo Victorio Morettin

Rubens Luis Ribeiro Machado Junior

Esther Império Hamburger

## Conselho Científico

Muniz Sodré

Eugênio Trivinho

Gilberto Prado

Ismail Noberto Xavier

Janete El Haouli

José Luiz Aidar

José Manuel Pérez Tornero

Maria de Fátima Tálamo

Mauro Wilton de Sousa

Mayra Rodrigues Gomes

Norval Baitello Junior

Arlindo Ribeiro Machado Neto

Henri Pierre Alencar de Arraes Gervaiseau

Robert Stam

Philipe Dubois

Marcus Freire

Michael Renov

## Editores

Eduardo Peñuela Cañizal

Geraldo Carlos do Nascimento

## Coordenação Editorial

Maria Dora G. Mourão

## Capa

Lyara Apostólico

(a partir do livro *Buñuel y don Luis*, de José Luis Cano)

## Diagramação e Editoração Eletrônica

rai\_lopes

**Centro de Pesquisa em Poética da Imagem / CEPPI**  
**Departamento de Cinema, Rádio e TV - ECA-USP**  
Eduardo Peñuela Cañizal (Coordenador)

**Agradecimento**

Aos pareceristas que colaboraram com este número

*SIGNIFICAÇÃO*  
é uma publicação do Centro de Pesquisa em  
Poética da Imagem / CEPPI do Departamento de Cinema,  
Rádio e Televisão da ECA/USP  
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443  
CEP 05508-900 - Cidade Universitária  
São Paulo - SP - Brasil



**Conselho Editorial**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Norval Baitello Junior  
Maria Odila Leite da Silva Dias  
Celia Maria Marinho de Azevedo  
Gustavo Bernardo Krause  
Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)  
Cecília de Almeida Salles  
Pedro Roberto Jacobi  
Lucrécia D'Alessio Ferrara

*Coordenação de produção*  
Ivan Antunes

impressão: outono-inverno de 2008

**ANNABLUME editora . comunicação**

Rua Martins, 300 . Butantã  
05511-000 . São Paulo . SP . Brasil  
Tel. e Fax: 11 3812-6764 . Televendas: 3031-1754  
[www.annablume.com.br](http://www.annablume.com.br)

# Sumário

- 7      Apresentação
- 9      As múltiplas faces de *Duas caras*: telenovela e contemporaneidade  
GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO / SANDRA FISCHER
- 25     Histórias de almas e milagres: a religião nos filmes  
silenciosos pernambucanos  
LUCIANA CORRÊA DE ARAÚJO
- 47     Glauber, *Deus e o diabo* e a questão dos gêneros  
cinematográficos  
JOSETTE MONZANI
- 79     Natureza e personagem no cinema latino-americano do novo  
século  
ANDREA MOLFETTA
- 89     Leonardo Favio: faces e interfaces de um certo cinema latino  
TUNICO AMANCIO
- 101    Crítica literária de la revista de libros de *El Mercurio*. 2002-  
2004 – La construcción de un canon tradicional  
LUIS ALEJANDRO NITRIHUAL VALDEBENITO
- 121    Cinema e Jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna  
LISANDRO NOGUEIRA
- 135    Caso Isabella: uma leitura semiológica  
ROBERTO RAMOS
- 149    Se-ducere: esse obscuro objeto do desejo  
ANNA MARIA BALOGH
- 167    Da janela do meu quarto  
ESTHER HAMBURGER



# Apresentação

Este número da *Significação* reúne um conjunto heterogêneo de trabalhos, embora a maior parte deles se centre no estudo de aspectos do audiovisual. Esses aspectos ficam em evidência em análises dedicadas à telenovela, ao cinema e ao jornalismo televisivo. Os jogos da ambigüidade, da intertextualidade, da manipulação, da crítica literária na mídia impressa e de modalidades de produção são assuntos abordados de diferentes pontos de vista, fato que confere a este número um caráter dialógico, tendência que a Revista sempre colocou em prática. Esperamos que os trabalhos sejam de utilidade para pesquisadores e também para estudantes interessados no universo do audiovisual, domínio para o qual a Revista se inclina ultimamente.

Nos próximos números, *Significação* passará, em razão de termos recebido recursos do CNPq para 2009, por algumas alterações, principalmente no tocante à diagramação.

Os Editores



# As múltiplas faces de *Duas caras*: telenovela e contemporaneidade\*

\*Trabalho inicialmente apresentado ao GT "Cultura das Mídias", do XVII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós, realizado na Universidade Paulista – UNIP, São Paulo, SP, em junho de 2008.

GERALDO CARLOS DO NASCIMENTO  
Universidade Paulista/UNIP

SANDRA FISCHER  
Universidade Tuiti do Paraná/UTP

## Resumo

Este trabalho, decorrente de uma pesquisa em andamento, tem o propósito de apresentar considerações e apontamentos introdutórios para um estudo da telenovela brasileira *Duas caras* (2007/2008), de autoria de Aguinaldo Silva, veiculada pela Rede Globo de Televisão. Considera aspectos atinentes, entre outros, a questões de intertextualidade, à representação da ambigüidade e aos efeitos de valores vinculados a estes procedimentos na cultura do gênero.

## Palavras-chave

Telenovela, Ambigüidade, Intertextualidade, *Duas caras*

## Abstract

This essay aims at presenting an introductory study to the Brazilian soap opera *Duas caras* (2007/2008, Aguinaldo Silva), produced and exhibited by Rede Globo de Televisão. The text considers aspects related to intertextuality, particularly those focusing on the representation of ambiguity and the effects of the television dramatic culture values attached to this procedure.

## Key words

Soap Opera, Ambiguity, Intertextuality, *Duas caras*

Nosso propósito neste trabalho é apresentar algumas considerações e apontamentos a respeito da ampliação do espectro de inovações observáveis na telenovela brasileira, a partir do enfoque particular da convencionalmente chamada “novela das oito” veiculada pela Rede Globo de Televisão – programa que de segunda a sábado, vai ao ar, efetivamente, na faixa das vinte e uma horas. No contexto de nossas investigações este estudo situa-se no âmbito de um projeto de pesquisa em que tratamos do produto midiático constituído pela telenovela, elemento de presença marcante e influente tanto na esfera restrita à cultura das mídias que operam no país quanto na dimensão mais ampla da realidade social. O presente texto segue a trilha inaugurada pelo trabalho que realizamos com a telenovela *Belíssima*<sup>1</sup>, de Sílvio de Abreu, produzida e exibida pela Rede Globo entre 07 de novembro de 2005 e 08 de julho de 2006; desta feita, concentramo-nos em *Duas caras*<sup>2</sup>, de Aguinaldo Silva, a telenovela que se encontra atualmente em exibição. Visando a precisar mais adequadamente o recorte definido, abordaremos rapidamente – para efeitos de contextualização e comparação – aspectos das telenovelas que, na mesma faixa horária, foram exibidas

- 
1. Texto de nossa autoria, publicado na Revista *Comunicação midiática* sob o título “*Belíssima*: a um passo da ambigüidade – considerações sobre conservadorismo e mudança na novela das oito”.
  2. Telenovela da Rede Globo de Televisão em exibição de segunda-feira a sábado, vinte e uma horas. De autoria de Aguinaldo Silva e direção geral de Wolf Maya, teve início em 01 de outubro de 2007 e tinha término previsto para maio de 2008, por ocasião da construção deste artigo.

pela emissora no período compreendido entre a veiculação das duas telenovelas citadas.

Sabe-se que entre os anos 1970 e 1990 a teleficção no Brasil passou, de modo geral, por um período em que sofreu uma chamada modernização – entendida pela crítica televisiva como ligada à construção e elaboração de um modelo de telenovelas que buscou deixar de lado a fórmula radiofônica dos melodramas cubanos e mexicanos<sup>3</sup>. Parece-nos que a década de 1990 e os anos 2000, por sua vez, têm sido tempos marcados respectivamente 1) pela consolidação dessas mudanças e 2) por uma certa amplificação dessa dita modernização<sup>4</sup>. Assim, dentro dos limites impostos pelo gênero, as telenovelas do horário incorporaram soluções relativamente mais realísticas e um tanto mais inusitadas – ou ousadas – do que aquelas adotadas anteriormente. Interessa-nos ressaltar particularmente o caso atinente à novela das oito justamente porque se trata, no caso da emissora em pauta, de um segmento telenovélistico tradicionalmente mais conservador: os formatos compreendidos pelas novelas das seis e das sete da noite caracterizam-se, tendencialmente, por apresentar produtos que desenvolvem histórias de época ou temáticas dirigidas ao público presumivelmente mais jovem, no caso do primeiro; e pelas tramas de caráter lúdico, por vezes “experimentais” em termos narrativos (recorde-se, por exemplo, o caso de *Guerra dos sexos* e o de *As filhas da mãe*)<sup>5</sup>, no horário das sete.

---

3. A esse respeito, ver: XAVIER, Ismail (2004); BORELLI, Sílvia Helena, ORTIZ, Renato & RAMOS, José Mário (1989); COSTA, Inimá S. & KHEL, Maria Rita (1986).

4. Alguns estudiosos, como LOPES, Maria Immacolata (2003), chamam a atenção para as mudanças que se deram a partir de 1990 atribuindo-as a uma crise vivenciada pela Rede Globo com o fim do regime militar e a introdução da tv a cabo; época em que a emissora teve de enfrentar de modo mais acentuado também a concorrência da Rede Manchete e do SBT.

5. Telenovelas de Sílvio de Abreu exibidas pela Rede Globo de Televisão, respectivamente de 6 de junho de 1983 a 7 de janeiro de 1984 e de 27 de agosto de 2001 a 19 de janeiro de 2002.

Já o dito horário das oito costuma ser preenchido por narrativas de caráter mais ortodoxo ou sisudo, comprometidas com temáticas tidas como sérias e adultas; costuma prevalecer, nesta faixa horária, o perfil mais próximo do tradicional gênero folhetinesco. Ativemo-nos ao âmbito da Rede Globo de Televisão por tratar-se da emissora que, no país, se tem destacado em termos de produção de ficção televisual e de alcance de níveis elevados de audiência.

Nossa hipótese, embasada em levantamentos ainda não definitivos, é de que desde a década de 90 as telenovelas do horário, umas mais outras menos, vêm acentuando as rupturas com a tradição, e, não obstante a diversidade temática apresentada, um eixo estrutural mais ou menos amplo tem se reiterado no horário: a exploração narrativa do que identificamos como duplicidade, ou como ambigüidade, que parece ser favorecida pelo modo de produção não-linear, facultada pelos núcleos – em outra oportunidade trataremos deste último aspecto.

*Belíssima*, de Sílvio de Abreu, por exemplo, como já discutimos mais pormenorizadamente em trabalho anterior, foi centrada no entrelaçamento de relações entre o mundo da moda, dos negócios e do trabalho e o universo atinente à problemática dos dramas de caráter pessoal das personagens envolvidas. Situando a figura feminina em posição de relativa centralidade, encetou discussões que questionaram posturas estereotipadas de poder e de relacionamentos profissionais, familiares e amorosos. Não chegou a ser responsável por introduzir em sua estrutura mudanças formais de caráter excepcional; apresentou, todavia, inovações que, mesmo operadas de maneira um tanto sutil, resultaram em rupturas interessantes em relação ao esquema convencional do gênero – que promoveram, por exemplo, a pulverização de posições e papéis tradicionais, o desenvolvimento narrativo conduzido de maneira pouco previsível nas telenovelas do horário, quase à moda picaresca, pontilhado por descontinuidades e inserções atípicas; e, destacadamente, a constituição e colocação em cena de personagens ambíguas, construídas de forma multifacetada, ostentando comportamentos por vezes incomuns e quase sempre pouco apreensíveis do ponto de vista dos valores envolvidos e colocados em questão no perfil psicológico de personagens televisivos.

Em *Páginas da vida*<sup>6</sup>, telenovela que sucedeu *Belíssima*, verificou-se também uma boa dose de ambigüidade na construção das personagens, embora de forma diversa da que ocorreu no caso do folhetim de Sílvio de Abreu: priorizou-se especificamente a figura daquelas que ocupam os lugares do vilão. Malvados e malvadas tiveram suas malfeitorias bastante relativizadas pela discussão dos motivos e pontos de vista que redundaram na prática de ações de caráter pouco ou nada louvável. Mas o que se observou de efetivamente pouco ordinário aconteceu no nível do enfoque temático: a novela primou pela peculiar intensificação da simples exploração das mazelas do cotidiano em detrimento da atenção especial ao excepcional e excêntrico – característica, aliás, usual da ficção televisiva de Manoel Carlos, também autor das recentes *Mulheres apaixonadas* (2003), *Laços de família* (2000-2001) e *Por amor* (1997) –, apresentando ainda a cidade e a praia como pano de fundo, famílias em situações de nascimento e de luto, cenas singelas em praças e parques, celebrações de casamentos promissores que suavemente, no decorrer da intriga, desandam em separações desdramatizadas, rotinas de trabalho e lazer, conflitos entre pais e filhos, a miudeza de pequenos problemas domésticos entrecortados por outros não tão pequenos envolvendo traição e desengano sucessivos, e algo rocambolescos encontros e desencontros, o escoar da mesmice do tempo. O cotidiano em questão, cumpre ressaltar, era retratado em matizes de exotismo e *glamour*, tonalidades em certa medida típicas da idealização folhetinesca; tratava-se, não obstante, na maior parte do tempo, da experiência cotidiana supostamente vivenciada pelas classes alta e média alta do Rio de Janeiro, que, mesmo enfrentando dificuldades e dissabores – como alcoolismo, cegueira e outros problemas de saúde física ou mental – encontram-se consideravelmente distantes das agruras e dificuldades que permeiam a rotina da maior parte da população brasileira, constantemente submetida à segregação econômica, à exclusão social e acuada, sem atenuantes, pela violência urbana. O inusitado – digamos assim – ficou por conta

---

6. Telenovela de Manoel Carlos produzida e veiculada pela Rede Globo de Televisão de 10 de julho de 2006 a 3 de março de 2007.

do fato de que, efetivamente, a telenovela ousou alçar a rotina das personagens praticamente à condição de protagonista ao ponto mesmo de se expor a manifestações de insatisfação por parte da audiência que, em diversos momentos, declarou-se entediada, como foi amplamente noticiado.

*Paraíso tropical*<sup>7</sup>, por sua vez, sucedendo *Páginas da vida* parece ter tomado novamente a orientação do rumo seguido por *Belíssima*: caminhou pela vereda da mescla entre as relações de universos de caráter pessoal e profissional. A trama desdobrou-se de forma a atingir diversos segmentos da sociedade carioca, praticamente sem privilegiar qualquer deles prioritária ou exclusivamente. Novamente observam-se personagens relativamente ambíguas, vilões divididos, e heróis às vezes um tanto maus – mas o que chamou mesmo a atenção foi a agilidade, pouco usual no gênero, com que se atavam e desatavam os nós da trama narrativa e o permanente deslocamento do foco de atenções, que escorregava, por entre os capítulos, de uma personagem para outra ao sabor dos conflitos que se estabeleciam e, rapidamente resolvidos, se desfaziam: o recurso enfaticamente utilizado deixava bem claro que a narrativa abandonava a necessidade de manter em suspenso um indefectível gancho para, presumivelmente, segurar o espectador até o último capítulo, quando então tudo se resolveria.

*Duas caras*, a sucessora de *Paraíso tropical*, depois de um tumultuado início com quedas vertiginosas nos índices do Ibope<sup>8</sup> e afastamento provisório do autor, encontrava-se já na marca superior aos 40% de audiência no momento da escritura deste trabalho. Apresenta inovações que se desdobram em duas vertentes principais: uma no nível da tecnologia, posto que é a primeira telenovela a ser produzida inteiramente com recursos da digitalização, e outra no nível de sua estruturação temática, que coloca explicitamente em pauta, desde o título, a questão da ambivalência, da ambigüidade, da duplicidade – ou, melhor, da *multiplicidade* – que estrutura a contemporaneidade e parece reger o viver junto na atualidade.

---

7. Telenovela de Gilberto Braga e Ricardo Linhares, veiculada pela Rede Globo de Televisão de 5 de março a 29 de setembro de 2007.

8. Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística.

## *Duas caras: tecnologia, ambigüidade, intertextualidade*

*Duas caras* inaugura no mundo das telenovelas recursos responsáveis pela alta definição: a digitalização. A nova tecnologia obrigou os atores a se adequarem aos novos cenários, maquiagens e figurinos. O autor, por sua vez, passou a contar com soluções tecnológicas outrora inimagináveis, e pôde lançar mão de efeitos especiais, que lhe permitiram até construir um capítulo em que a Portelinha, favela fictícia onde transcorre boa parte da ação narrativa da telenovela, ficou às escuras com um apagão, e usar e abusar de *flashes* oníricos ou hiper-reais, de locações noturnas com sítios envoltos pela bruma, além de poder mostrar, em segundo plano, o que acontece lá fora de uma vidraça enquanto um casal de protagonistas, por exemplo, toma sorvete numa lanchonete. É como no cinema, com a possibilidade de se explorar a profundidade de campo, graças ao poder da alta definição. Essa “maravilha”, porém, só poderá ser inteiramente apreciada por toda audiência quando os receptores forem devidamente adaptados – mas já é possível sentir a diferença.

Tendo como cenário o belo, tumultuado e controverso Rio de Janeiro contemporâneo, a telenovela gira em torno da problemática cotidiana da cidade e de seus habitantes – focando particularmente a rotina da comunidade de uma favela modelo, chamada Portelinha, e a de abastados moradores de condomínios na Barra da Tijuca. A favela, que constitui o núcleo formado pelos pobres e desfavorecidos, é representada como um espaço onde impera a organização imposta pelo autoritarismo paternalista de seu fundador e líder comunitário, Juvenal Antena. O núcleo dos ricos e privilegiados subdivide-se em facções representativas dos muito endinheirados, dos que gozam de situação econômica confortável e dos relativamente remediados. Por entre os dois núcleos distribuem-se vilões e vilãs, mocinhos e mocinhas e um contingente de personagens que transitam pelas duas situações, ou seja: não são completamente más e nem divinamente boas.

Em que pese a idealização da favela estilizada, quase asséptica – lindamente organizada com suas casas bem cuidadas e ruelas animadas pelo movimento da comunidade em alegre faina cotidiana – e a primariedade das oposições simplistas com que são esquematizadas algumas das oposições na trama (esposa inocente e apaixonada em contraposição à figura da amante fogosa; cafajeste perverso em contraponto à donzela ingênua; pais descompromissados e filhos abandonados), a telenovela ainda assim consegue escapar de algumas obviedades estereotipadas que, no gênero, tendem a orientar os relacionamentos interpessoais: o caso amoroso entre a branca privilegiada e o negro pobre e favelado, por exemplo, desenvolve-se de forma, pelo menos até certo ponto, desamarrada dos clichês costumeiros; Juvenal Antena, o líder da favela, é mostrado em sua plena ambivalência de patriarca autoritário, manipulador, e dirigente efetivamente preocupado com o bem estar da comunidade.

Impregnada por ambigüidades e ambivalências de toda ordem, a telenovela articula, por meio de recursos intertextuais e dialógicos, universos temáticos polêmicos e controversos que se interligam e interpenetram – tratando, entre outros, de assuntos como política e corrupção, estelionato e falsidade ideológica, homossexualidade e bissexualidade, preconceito e discriminação racial e social, permeabilidade entre classes sociais, alcoolismo, drogadição, dislexia, ensino privado, relações de poder e hierarquização social.

O que nos interessa particularmente são as questões relativas e decorrentes às ambigüidades e às intertextualidades que permeiam as articulações narrativas e a composição das personagens, de tal forma que tudo parece ser relativizado em *Duas caras*, até mesmo o caráter e a configuração da dupla formada pelo vilão-mór (Marconi Ferrão, o impostor falsário e ladrão que, após uma cirurgia plástica de rosto, transmuda-se em bem sucedido executivo) e por sua mocinha-prejudicada (a ingênua Maria Paula que, tendo sua fortuna roubada por Ferrão, transforma-se em funcionária de supermercado). Assim, a questão da máscara e de suas sucessivas variações afigura-se, em termos, como a questão central da narrativa – além de que os lugares, os papéis e as atuações são, não obstante os limites do gênero, pluralizados e intercambiados em suas diversas perspectivas.

Presença costumeira quando a mídia em questão é o cinema, notadamente quando se trata do cinema dito de arte, a ambigüidade poucas vezes dá as caras no universo midiático das telenovelas – e, quando o faz, quase sempre tende a resvalar para a pura e simples incoerência. Entendida como qualidade característica daquilo que é ambíguo, pouco apreensível (o termo *ambigüidade* vem do Latim *ambiguu (m)*, ambíguo, que apresenta duas faces, dois sentidos<sup>9</sup>), a ambigüidade é própria da arte, da metáfora, favorece a quebra de expectativas e a plurissignificação que acompanham as rupturas poéticas – o que não parecia ser muito desejável, segundo a ótica da telenovela tradicional, para narrativas que necessitam da adesão de um espectro amplo de público que tanto acompanhe o desenrolar dos capítulos quanto seja suscetível ao pacote de ofertas de consumo que vem a eles atrelado. Nessa medida, seria conveniente a minimização ou mesmo ausência de personagens e situações ambíguas nas telenovelas: julgava-se – tudo leva a crer – que não se podia esperar que o telespectador fosse seduzido e compelido a adquirir determinado produto ou *modus vivendi* que implique hábitos de consumo que interessem aos anunciantes e patrocinadores, se estivesse pré-ocupado, às voltas com emaranhados de instabilidades de personagens enroladas em maçarocas que, eventualmente, fazem laço com os fios de suas próprias instabilidades particulares – o que não seria bom para a publicidade. Algo dessa lógica, no entanto, mudou.

9. No artigo referido sobre *Belíssima* desenvolvemos esta questão, tentando ir um pouco mais a fundo, uma vez que ela determina todo o comportamento de um dos protagonistas daquela narrativa, gostaríamos ainda de reiterar que além de ambigüidade vir do Latim *ambiguu (m)*, ambíguo, que apresenta duas faces, dois sentidos, o vocábulo “ambigüidade”, ou anfibologia (Grego *amphibologia*, discurso ambíguo) emprega-se em Gramática para designar os equívocos de sentido provenientes de construção defeituosa da frase ou do uso de termos impróprios. No âmbito da crítica literária, acepção mais próxima da aqui utilizada, a palavra foi introduzida em 1930 por William Empson, que entende por ambigüidade “*toda nuança verbal, posto ligeira, que dê lugar a diferentes reações ao mesmo fragmento de linguagem*” (MOISÉS, 1999, p.20).

No caso de *Duas caras*, a maior parte das personagens não apenas são multifacetadas e consideravelmente desprovidas das idealizações e das simplificações maniqueístas características do gênero, como se apresentam às voltas com entraves típicos da fragilidade humana, dos problemas enfrentados pelas pessoas que se encontram do lado de fora da tela – recurso que tende tanto a fortalecer mecanismos crítico-solidários de identificação do público com as histórias narradas (em detrimento da pura e simples adesão contemplativo-onírica passível de resultar em plena suspensão da descrença e do juízo crítico) quanto a incentivar o desenvolvimento de posturas favoráveis a atitudes de tolerância, compartilhamento ou crítica solidário-constructiva. Algumas dessas personagens, inclusive, amplificam seu caráter ambivalente também na medida em que estabelecem um certo diálogo com personagens e situações de outros universos ficcionais e até mesmo com figuras e fatos que fazem parte da realidade.

Gioconda Barreto, personagem detentora de significativa carga dramática, é um bom exemplo de ambigüidade potencializada. Rica e sofisticada esposa de um advogado bem sucedido e pouco escrupuloso, Gioconda decide conhecer a favela Portelinha, onde vive o namorado de sua filha Júlia. Durante a visita, traficantes invadem o local e ela, surpreendida, vê-se em apuros em meio ao tiroteio: atônita e chocada, sem saber como agir, desespera-se. De joelhos, mãos ensanguentadas após vã tentativa de prestar socorro e assistência a uma jovem da comunidade que acaba vítima de um disparo dos bandidos, em clara alusão a uma passagem de *Macbeth*, de William Shakespeare, Gioconda contorce as mãos, esfregando-as uma na outra, ao mesmo tempo em que murmura algo como “nunca este sangue deixará de manchar estas mãos” – assim parafraseando Lady Macbeth: “*All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.*” (Shakespeare, 1959). As palavras de Gioconda, originalmente proferidas pela personagem da tragédia shakespeariana logo após o assassinato de um hóspede ilustre, têm caráter extradiegético e transcendem o âmbito da cena que se desenrola na TV: remetem diretamente à trágica realidade de um país que é palco permanente da violência urbana alimentada – não apenas, mas em grande parte

– pelas elites consumidoras de droga que se fazem clientes fiéis do tráfico e pela parca atenção concedida pelas instâncias governamentais aos problemas gerados pela exclusão social causada, entre outros motivos, pela alta concentração de renda e pelos baixíssimos índices de escolaridade e emprego formal. O estranhamento construído por meio da figura ricamente trajada da refinada, erudita dama da alta sociedade carioca ajoelhada no meio da rua ao lado do miserável cordeiro imolado (a favelada assassinada enquanto caminhava entoando hinos religiosos) cola-se à figura da nobreza ignóbil (que em Shakespeare assassina inocentes prostrados no leito, mergulhados em sono profundo) e, em seguida, descola-se da tela e gruda no destinatário acomodado em frente à telinha. Estetizada, dialógica e intertextual, talvez a cena protagonizada por *Lady Gioconda/Macbeth* seja mais eficiente, como mola propulsora de conscientização e reflexão, do que o discurso didático recitado pela mesma Gioconda que, nos capítulos subseqüentes, põe-se a transcorrer a respeito da necessidade premente de se fazer alguma coisa em prol da diminuição das desigualdades.

Por caminhos semelhantes transitam ainda outras personagens. Alzira, a mãe de família e dona de casa que travestida em enfermeira deixa o reduto do lar para ganhar a vida dançando na *whiskeria* da qual Juvenal Antena é sócio – e assim sustentar os filhos pequenos e o marido desempregado e sem saúde –, dialoga com *Casa de bonecas*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, peça que gira em torno de temática semelhante: tal como Alzira, para resolver problemas financeiros decorrentes da doença do marido a protagonista do drama de Ibsen, Nora Helmer, vê-se forçada a lançar mão de recursos pouco recomendáveis do ponto de vista da moral vigente; tal como acontece em *Casa de bonecas* a face autêntica de Alzira (que brinca de esconde-esconde por entre as máscaras de virtuosa rainha do lar, enfermeira solícita, e despuddorada *stripper* de cabaré) apresenta-se nebulosa ou mesmo irrevelável. Já Maria Eva, a dominadora esposa do executivo que trabalha nas empresas do vilão Ferraço, aficionada por Evita Perón, inspira-se na figura da mulher do outrora presidente argentino para modelar sua vida; extravagante e sedutora, busca orientar na direção que julga ter sido to-

mada por esta última tanto as investidas afetivas que faz em relação ao marido apaixonado e subjugado e aos demais “súditos” (os familiares e admiradores), quanto seu comportamento social e profissional.

A personagem do intelectual Francisco Macieira, reitor da Universidade Pessoa de Moraes, instituição particular de ensino, parece remeter à figura do polêmico e revolucionário escritor, jornalista e político brasileiro Fernando Gabeira (note-se, a título de curiosidade, a correspondência sonora e mesmo gráfica entre os pares dos significantes *Francisco Macieira* e *Fernando Gabeira*) exilado por ocasião da ditadura militar e posteriormente deputado federal pelo Partido Verde do Rio de Janeiro; na ficção, Macieira, que defende a promoção da excelência no setor de ensino de iniciativa privada (questão correlata à atualidade da pauta de discussões no âmbito da Educação no Brasil), tem o propósito declarado de redimensionar a Universidade que dirige, transformando-a em instituição exemplar.

Outras remissões do texto televisivo também podem, com relativa facilidade, serem detectadas, como a referência mais ou menos sutil ao *O poderoso chefão*<sup>10</sup>, algumas cenas inexplicáveis e misteriosas de *Lost*<sup>11</sup> – o seriado de grande sucesso televisivo nos Estados Unidos, que já se encontra na sua quarta fase. No Brasil, o seriado tem sido apresentado pela Rede Globo, mas num horário a que a maioria da audiência das telenovelas não costuma ter acesso, depois da apresentação do *Jornal da Globo*, que vai ao ar em torno da meia-noite; mas se poucos assistiram ao seriado, bom número de telespectadores tem dele notícias, graças às não poucas matérias produzidas pelas mídias eletrônicas e impressas, que contaram, mos-

---

10. Longa metragem norte-americana de Francis Ford Coppola, que inaugura a trilogia homônima de muito sucesso no mundo e no Brasil, diferenciada pelos numerais romanos I, II e III. Em 2006, a trilogia foi adaptada para jogos eletrônicos pela *Electronic Arts*. Interessante notar que em Portugal o título da trilogia foi traduzido como *O Padrinho*, designação que o protagonista da telenovela, Evilásio, utiliza-se para se referir a Juvenal Antena.

11. A Rede Globo deve levar ao ar fase inédita do seriado a partir de Fevereiro de 2008; como de costume depois da apresentação do *Jornal da Globo*.

traram, comentaram a participação no seriado norte-americano de um galã da teledramaturgia brasileira – Rodrigo Santoro.

Convém frisar, no entanto, que os recursos da intertextualidade empregados em *Duas caras*, como, aliás, outras telenovelas já o fizeram, não são propriamente para fazer citações eruditas ou emprestar a autoridade da obra referida; prestam-se muito mais a uma intenção prosaica e pragmática, bem própria da televisão, que tende a se apropriar de tudo que já deu certo, principalmente de tudo que provoque alguma dose de emoção. Talvez por isso encontra-se na ordem do dia das narrativas televisivas, vamos dizer, pós-modernas, a divisa de que inovar, quer dizer multiplicar-se *ad libitum*, é preciso.

## Bibliografia

- BALOGH, Anna Maria. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- DANIEL FILHO, *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FISCHER, Sandra & NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. “*Belíssima: a um passo da ambigüidade – considerações sobre conservadorismo e mudança na novela das oito*”. In: Revista *Comunicação midiática*, nº 7, Bauru: Unesp; 2007.
- HAMBURGUER, Esther. *O Brasil antenado – a sociedade da novela*. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.) *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. “Narrativas televisuais e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira”. In: LOPES, M.I.V. e BUONNAMO, M. Intercom, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Viagens da telenovela: dos muitos modos de viajar em, por, desde e com a telenovela”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.) *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, e REY, Germán. *Los ejercicios del ver – hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: España: Gedisa; 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Macbeth*. New York: Washington Square Press, Inc., 1959.
- XAVIER, Ismail. “Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. (Org.) *Telenovela – internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



**Histórias de almas e milagres:  
a religião nos filmes silenciosos  
pernambucanos**

LUCIANA SÁ LEITÃO CORRÊA DE ARAÚJO  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

## Resumo

A produção cinematográfica pernambucana ao longo da década de 1920 inclui alguns títulos nos quais a religião tem especial relevância. Neste artigo, analisamos os filmes *História de uma alma* (Eustórgio Wanderley, 1926), *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927) e *Destino das rosas* (Ary Severo, 1930), procurando compreender como neles se insere o elemento religioso, o porquê dessa recorrência e de que maneira está relacionada às particularidades do meio cinematográfico local, no que diz respeito à realização de filmes de enredo.

## Palavras-Chave

Cinema Brasileiro, Cinema Silencioso, Religião, Pernambuco

## Abstract

Film production in Pernambuco throughout the decade of 1920 includes some titles in which religion has particular relevance. This article analyses the films *História de uma alma* (Eustórgio Wanderley, 1926), *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927) and *Destino das rosas* (Ary Severo, 1930), in order to understand how they deal with religious elements, the reason of this recurrence and in what way it is related to the singularities of the local film milieu, regarding fiction films production.

## Key words

Brazilian Cinema, Silent Cinema, Religion, Pernambuco

Nos anos 1920, a produção de filmes de ficção em Pernambuco começa por exibir marcada influência do cinema americano, trazendo para o cenário regional toda uma galeria de situações e personagens que caracterizavam os filmes de aventura e os populares seriados. A predominância de “americanismos” é ponto negativo que surge em alguns comentários publicados na imprensa local, a propósito da exibição dos primeiros filmes da produtora Aurora-Film, *Retribuição* e *Jurando vingar*, ambos lançados em 1925. Em uma época em que os parâmetros de refinamento e valor artístico continuavam a ser traçados a partir de modelos europeus e, em particular, franceses, a influência americana sobre os filmes locais só vinha confirmar a falta de *status* dessa produção, mais encarada enquanto entretenimento popular do que como criação artística relevante, destinada a públicos supostamente mais exigentes. Além disso, ao tomar o cinema americano como modelo, os filmes pernambucanos acabavam por reproduzir também algumas ousadias do *American way of life*, em franca contraposição aos costumes locais. É o que se pode observar no comentário do jornalista e teatrólogo Samuel Campello a respeito de *Retribuição*, reprovando a “imitação das fitas americanas [...] e até um casamento à americana, com declaração feita ao galã pela moça e logo após um passeio de automóvel”<sup>1</sup>.

Diante de tais restrições, os realizadores pernambucanos respondem com diferentes estratégias, entre elas a abordagem de temas e elementos religiosos. Na busca por ampliar tanto o seu público quanto seu reconhecimento na sociedade, a produção cinema-

---

1. *Diário de Pernambuco*, 22 mar 1925, p.4.

tográfica pernambucana encontra na religião uma aliada de peso, capaz de legitimar os filmes enquanto produto cultural e artístico de valor e, ao mesmo tempo, fornecer uma abordagem de comprovado apelo comercial, junto a públicos de classes diversas. Pelo menos três filmes pernambucanos de ficção produzidos na década de 1920 trazem relevante teor religioso: *História de uma alma* (1926), *Revezes...* (1927) e *Destino das rosas* (1930). O material filmico a que se tem acesso hoje é restrito. De *História de uma alma* restam apenas curtos fragmentos e alguns fotogramas, que se encontram no acervo da Cinemateca Brasileira, assim como a cópia em nitrato de *Revezes...*, completa embora bastante deteriorada. *Destino das rosas* é considerado um filme perdido. Não existem cópias ou sequer fragmentos.

Os três filmes vêm de diferentes produtoras, em momentos distintos da produção local. *História de uma alma* envolve a elite recifense em uma produção ambiciosa e amplamente divulgada que, junto com *A filha do advogado* (1926), caracteriza momento de aproximação entre burguesia e meio cinematográfico locais – figuras da “boa sociedade” comparecem nesses filmes, seja como investidores, intérpretes ou personagens. Lançado em 1927, quando já se nota um refluxo na realização de filmes de enredo, *Revezes...* se relaciona com as classes trabalhadoras não só na escolha do enredo regional protagonizado por vaqueiros e camponeses como também na extração social dos sócios fundadores da produtora Olinda-Film, “operários de oficinas gráficas dos nossos jornais da época”, de acordo com Jota Soares (Cunha Filho, 2006, p.49).

*Destino das rosas*, da Spia-Film, tem à frente o então já experiente ator e diretor Ary Severo, integrante do núcleo inicial da Aurora-Film. Ao lado de *No cenário da vida* (1930), o filme marca a tentativa de se retomar a produção ficcional, interrompida desde 1927. Entretanto, diante do conturbado panorama político pós-Revolução de 1930, da consolidação do cinema sonoro e das dificuldades de exibição e profissionalização no mercado cinematográfico, o fôlego não vai longe. Os dois títulos serão os últimos filmes silenciosos de enredo produzidos no estado e exibidos em circuito comercial.

Ao explorar o viés religioso, a produção pernambucana recorre a um filão que é dos primeiros a se consolidar na história do cinema, por meio das inúmeras Paixões de Cristo filmadas e exibidas sempre com grande concorrência de público. A julgar pelas informações das quais temos hoje conhecimento <sup>2</sup>, a produção brasileira do gênero tem início já na virada para a década de 1910 com *Os milagres de Santo Antonio* (Photo-Cinematographia Brasileira/Antonio Serra/Antonio Leal, 1909) e o cantante *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (William Auler/Alberto Botelho, 1910), cujas exibições eram acompanhadas por músicos e cantores atrás da tela. A produção posterior dará continuidade ao tema dos milagres de santos populares no país, a exemplo de *Nossa Senhora da Aparecida e seus milagres* (Mário Leite/Brasilgraph, 1919) e *Os milagres de Nossa Senhora de Nazareth* (Leo Marten, 1925).

A produção paulista investe no filão, embora existam informações desencontradas e uma boa parcela de indefinição quanto aos filmes que de fato chegaram a ser finalizados e exibidos. A essa dificuldade, vêm se juntar procedimentos comuns na época como o reaproveitamento de filmes anteriores e as mudanças de título ou mesmo de enredo no decorrer da produção, que embaralham ainda mais a tentativa de estabelecer uma filmografia precisa. Em 1916, Arturo Carrari teria realizado *Os milagres de Nossa Senhora Aparecida* – o que seu filho, José Carrari, desmente, em depoimento a Maria Rita Galvão (1975, p.240). Anos depois, o mesmo Carrari dirige *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (1923), que por sua vez terá trechos reaproveitados por Achille Tartari em *Virgem da Penha e seus milagres* (1930), com uma montagem diferente à qual foram acrescentadas novas cenas (Galvão, 1975, p.81). O interesse do público por filmes do gênero justificava tais manobras. Segundo Nicola Tartaglione, que trabalhou com Carrari na produção de 1923, “o filme era exibido com casas lotadas, rendeu um dinheiro grosso... Brasileiro é mesmo muito católico, não perde filme de religião, principalmente no interior” (Galvão, 1975, p.142).

---

2. Pesquisa realizada na base de dados Filmografia Brasileira (FB), elaborada pela Cinemateca Brasileira, disponível em [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br), acesso em: 21 jan 2008; e também em Galvão, Maria Rita (1975).

Em meio à disputa por uma fatia desse mercado, os “filmes de religião” estrangeiros obrigavam os realizadores brasileiros a fazer malabarismos, como aconteceu com Francisco Madrigano. Quando já concluía um filme sobre a história de Santa Terezinha e seus milagres, foi surpreendido pela estréia de uma produção francesa com o mesmo tema. Prontamente, adaptou o enredo para a história de Nossa Senhora da Aparecida – “esta, pelo menos, é uma santa nacional, com ela não se corre o risco de ter de enfrentar concorrência estrangeira”, justificou Madrigano (Galvão, 1975, p.57). E foi assim que *A rosa desfolhada ou Os milagres de Santa Terezinha* acabou se tornando *O descrente* (Francisco Madrigano, 1927).

Talvez a produção francesa a que se refere Madrigano seja *Vida de Santa Terezinha do Menino Jesus (Le rose effeuillée ou Un miracle de sainte Thérèse de l'Enfant Jésus*, Georges Pallu, 1926), que em janeiro de 1927 está em cartaz no Rio de Janeiro. O comentário publicado na revista *Cinearte* faz algumas restrições, mas observa que o filme “agradou extraordinariamente ao público”, tornando-se “um grande sucesso de bilheteria”<sup>3</sup>.

Meses antes da chegada do filme francês, porém, e provavelmente sem que se tivesse dele conhecimento, é lançado em setembro de 1926 no Recife o “filme sacro” *História de uma alma*. O enredo reconstitui a vida de Santa Teresa de Lisieux (1873-1897), adotando o mesmo título dos escritos autobiográficos da jovem carmelita, que fazia pouco havia sido canonizada pelo Vaticano, em 1925. É curioso perceber como nesse momento da produção pernambucana (1926) é acionada uma estratégia que remete ao movimento da indústria cinematográfica a partir de 1907, quando procura adquirir maior respeitabilidade e, para tal, irá se valer de produções históricas, adaptações literárias e também filmes religiosos. No ensaio “Screen sermons: the uses of religion in early cinema after 1907” (Cosandey *et al*, 1992, p.187-96), Peter Krämer observa como a produção de filmes religiosos da Vitagraph seguia uma estratégia de marketing dirigida tanto ao público de uma classe média educada quanto às classes mais baixas – no primeiro caso pelo *status*

3. “A tela em revista”. *Cinearte*, ano II, n.45, 05 jan 1927.

cultural das fontes e, no segundo, por sua popularidade. Os filmes bíblicos da Vitagraph enfatizavam os refinados valores da produção (cenários, figurinos) e faziam questão de garantir, nos anúncios publicitários, a fidelidade às fontes bíblicas, sendo que em relação a *The life of Moses* (1909-10) havia o destaque adicional de ter sido realizado sob a supervisão de um reverendo.

*História de uma alma* percorreu caminhos semelhantes. A sistemática divulgação na imprensa adotou o discurso da respeitabilidade, em que se entrelaçavam aspectos religiosos, econômicos e sociais. Afastando a idéia de precariedade, enfatizam o dinheiro investido na suntuosa produção. A distinção de classe fica por conta dos envolvidos na realização, todos membros de boa sociedade. A chancela moral, que afasta do filme a duvidosa reputação do meio cinematográfico, é dada pelo tema e pela aprovação da Igreja Católica. A escolha de tema religioso e a ligação com a Igreja Católica, que irá aprovar oficialmente a produção, não destoa em um meio bastante zeloso de sua religiosidade, no qual a Igreja tem papel expressivo e atuante, inclusive na imprensa, com as colunas regulares publicadas nos jornais (“Seção religiosa”, no *Jornal do Commercio*, “Alma religiosa”, no *Diário de Pernambuco*, por exemplo).

Como em diversas outras produções, brasileiras e estrangeiras, *História de uma alma* contará com o aval da Igreja e fará disso um tópico promocional. Submetido à aprovação das autoridades eclesiásticas, o projeto obtém um “elogioso parecer da Comissão de Arte Sacra da Arquidiocese”<sup>4</sup>. No filme, o Prólogo é “dedicado aos primeiros passos dados pela efetivação da formosa idéia de propagação religiosa”<sup>5</sup>, quando aparece a fotografia do próprio arcebispo de Olinda e Recife, Dom Miguel Valverde, registrado no momento em que concede a licença para a produção sacra<sup>6</sup>.

Um importante diferencial de *História de uma alma* diz respeito à classe social das pessoas envolvidas em sua produção – outro ponto sempre reforçado na divulgação do filme. Boa parte dos

---

4. *A Pilhéria*, ano VII, n.258, 4 set 1926.

5. Oliveira, Waldemar de. “Vida artística”. *Jornal do Commercio*, 19 set 1926, p.3.

6. É provável que se trate da mesma fotografia reproduzida em *Cinearte*, ilustrando o resumo do filme. Cf. *Cinearte*, ano II, n. 58, 06 abr 1927, p.6.

envolvidos na realização cinematográfica em Pernambuco vinha das classes média e baixa, a exemplo do diretor Gentil Roiz e do cinegrafista Edison Chagas, fundadores da Aurora-Film, que exerciam a função de ourives antes de se dedicarem ao cinema. O filme sacro, por sua vez, vai mobilizar nomes de famílias tradicionais da burguesia recifense, numa harmoniosa colaboração entre o clero e a elite. A imprensa respalda a iniciativa. *História de uma alma* recebe regular e expressivo espaço nos jornais e revistas, mais do que qualquer outra produção local da época. À notícia da criação da produtora Vera Cruz Film, seguem-se numerosas notas e matérias dando conta dos ensaios, preparativos, filmagens e lançamento do filme religioso.

Os primeiros ensaios são realizados no Cine Elite, mantido pela paróquia do tradicional bairro das Graças – nada mais adequado para uma produção envolvendo a boa sociedade católica recifense. O entrosamento entre clero e elite se sobressai no longo artigo em duas partes que o padre Heliodoro Pires publica no *Jornal do Commercio*, pouco antes do lançamento de *História de uma alma*. Segundo ele, participam do filme um religioso carmelita, um religioso marista e duas irmãs de Caridade, além de serem mostrados retratos do arcebispo metropolitano e do vigário geral de Recife e Olinda<sup>7</sup>. Embora não deixe claro, ele é um dos religiosos a colaborar com o filme. No texto, destaca o trabalho das “matronas” d. Marietta Gomes de Mattos e d. Anna de Jesus Vergueiro da Silva, que “tomaram a seus ombros [...] a tarefa pesadíssima de preparar todas as roupas, dispor todos os cenários, fazer a maquiagem dos artistas...”. Do filme participam sete filhos do casal Gesteira, incluindo a pequena Maria Pompéia Gesteira, de seis anos, que interpreta Santa Teresinha na infância. Dos 14 aos 25 anos, assume o papel Noemi Gomes de Mattos, que vem de uma família de “grandes paladinos das causas do catolicismo” no Brasil. Os maiores elogios são dispensados à menina Pompéia e ao diretor Eustórgio Wanderley, jornalista e professor reconhecido no meio cultural recifense, que em 1925 havia se tornado membro da Academia Pernambucana de Letras.

7. *Jornal do Commercio*, 18 e 19 ago 1926, p.3. As citações seguintes são desse texto.

O mesmo artigo traz informações que procuram respaldar a imagem de grande produção, criada em torno do filme. Para filmar as 280 cenas, que consumiram mais de 5 mil metros de película, foram investidos em torno de vinte contos de réis e mais de cem pessoas participaram da produção. Os custos teriam chegado a 25 contos, a julgar pelos dados divulgados na coluna do dramaturgo Waldemar de Oliveira, ele também colaborador, sendo um dos autores da partitura musical composta especialmente para o filme <sup>8</sup>. Ainda segundo Oliveira, as cenas “foram tiradas todas do natural, não havendo nenhuma onde fosse empregado o recurso do cenário”. Isso significa que, apesar do prestígio, na prática a Vera Cruz Film não contava com um estúdio ou um espaço que viesse a cumprir essa função.

Sem estúdio e diante do desafio de recriar, em Recife, ambientes europeus do século XIX, partiu-se para adaptar construções locais às exigências do enredo. A principal locação parece ter sido o Colégio Estância, onde foram inclusive realizadas algumas tomadas internas, “fortemente iluminadas por projetores elétricos” <sup>9</sup>. Também serviram de cenário o claustro da Igreja da Misericórdia (representando a Abadia das Beneditinas, de Lixieux) e a portaria do convento de São Bento, ambos em Olinda, além da Estação Central e de residências cedidas por famílias da sociedade. As maiores despesas de *História de uma alma* devem ter ficado por conta da compra de filme virgem e dos trabalhos em laboratório, incluindo ainda a confecção do figurino de época e os gastos com filmagem e equipe.

Os 20 ou 25 contos despendidos em *História de uma alma* ficam bem atrás de outra produção religiosa brasileira, o inacabado *In hoc signo vinces* (1921), dirigido por Almeida Fleming na cidade mineira de Pouso Alegre. O diretor afirma ter gastado cerca de 40 contos de réis na produção, sem nunca ter recuperado o investimento <sup>10</sup>. Segundo Alex Viany, o roteiro teria sido escrito com a colabo-

---

8. Oliveira, Waldemar de. “Vida artística”. *Jornal do Commercio*, 19 set 1926, p.3. A citação seguinte é desse texto.

9. *Jornal do Commercio*, 20 abr 1926, p.8. A citação seguinte é desse texto.

10. Filmografia Brasileira. Site [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br), acesso em 21 jan 2008, às 15h00.

ração de padres locais, enquanto os dispendiosos cenários seriam “evidentemente inspirados nos opulentos dramas pseudo-históricos que os italianos fabricavam naquela época” (Viany, 1987, p.63).

Entre as ficções pernambucanas do período, o filme da elite católica também não terá sido o mais dispendioso. Produzido no mesmo ano pela Aurora-Film, então comandada pelo bem-sucedido comerciante João Pedrosa da Fonseca, *A filha do advogado* teria custado 35 contos, salto considerável em relação às primeiras produções da Aurora, *Retribuição* (5 contos) e *Jurando vingar* (7 contos). Essas não são quantias divulgadas na época, e sim relatadas por Jota Soares décadas depois (Apud. Behar, 2002, p.187). Mesmo levando em conta as armadilhas da memória (e das idealizações), que podem ter alterado alguns contos de réis nos orçamentos reais, não se pode duvidar da alta aposta representada pelas duas maiores produções pernambucanas do período silencioso, *História de uma alma* e *A filha do advogado*, não só em termos de orçamento como também – inseparável dos custos – de empenho no sentido de alcançar reconhecimento artístico, comercial e social.

A longa duração de *História de uma alma*, com dezesseis partes e mais o Prólogo, faz com que seja separado, na exibição, entre 1ª e 2ª épocas. Nos periódicos locais, as resenhas em geral não ultrapassam as considerações gerais e elogios protocolares, destacando sempre o grande sucesso de público. Comentário mais extenso é publicado no *Jornal Pequeno* e reproduzido em *Cinearte*. Vem assinado por dr. Corrêa Neto, “lente do Ginásio Pernambucano e advogado de crédito”, que se desdobra em louvores à produção e ao elenco, deixando de lado julgamentos mais severos: “Não quero afirmar entretanto que seja um trabalho artisticamente inatacável; porém, todos hão de concordar em que há cenas de uma realidade e naturalidade incomparáveis; cenas que enternecem, que edificam, que impressionam, que comovem até”<sup>11</sup>. Entusiasmo semelhante caracteriza o texto publicado na revista recifense *A Pihéria*: o filme, que “causou a mais viva impressão”, “tem movimentos de técnica exemplares e se desdobra em cenários e interiores de curiosa

11. Lima, Pedro. “Filmagem brasileira”. *Cinearte*, ano II, n. 57, 20 mar 1927, p.5 e 35.

beleza, conduzindo o espectador, até a última cena, em viva simpatia”<sup>12</sup>.

As considerações mais críticas sobre o filme, que mal chegam à imprensa, soam mais convincentes do que os elogios. Em *Cinearte*, Mário Mendonça define *História de uma alma* como “filme histórico sem convicção, demasiado longo, cacete e repleto de senões”<sup>13</sup>. Correspondente da revista em Recife, Mendonça permanece durante bom tempo como a principal fonte sobre a movimentação cinematográfica na cidade, enviando regularmente notícias para a coluna sobre cinema brasileiro, mantida por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Em carta a Gonzaga, Mendonça será ainda mais impaciente e implacável com *História de uma alma*. Para ele, trata-se de “um filme ridículo, não só porque não tem a convicção necessária, como pelos inúmeros disparates que aparecem”, como “postes da Tramways, fios elétricos, reclames do Tractor Fordson, almofadinhas, mamoeiros etc”, em uma história que se passa no século XIX<sup>14</sup>. Aponta também a “ausência completa de vestuários da época” e a “fotografia ruim”, para concluir que a Vera Cruz “precisa de gente que entenda melhor o cinema”.

Décadas depois, o diretor e ator Ary Severo viria a comentar o filme em termos semelhantes, considerando-o “maçante”, muito longo, com “muitas cenas paradas” e sem variação de planos (Apud. Behar, 2002, p.118-9). As observações de Severo e Mendonça põem a descoberto não só as dificuldades de produção como a falta de habilidade em termos de linguagem e de condução do enredo, o que permite vislumbrar *História de uma alma* como uma peculiar combinação entre pompa e precariedade, ambição e despreparo.

As poucas imagens que restaram do filme não são suficientes para confirmar tal impressão, mas podem dar algumas pistas<sup>15</sup>.

---

12. *A Pilhéria*, ano VIII, n.261, 25 set 1926.

13. Mendonça, Mário. “A propósito de um filme – Novas fábricas”, nota publicada em Lima, Pedro. “Filmagem brasileira”. *Cinearte*, ano II, n. 61, 27 abr 1927, p.4-5.

14. Carta de Mário Mendonça a Adhemar Gonzaga. Recife, 26 out 1926. As citações seguintes são dessa carta.

15. Material examinado em mesa enroladeira, na Cinemateca Brasileira, em 12 jan 2007. Características: cópia 35mm em nitrato, preto e branco, 6 rolos pequenos no total de 75 metros.

Um pequeno fragmento mostra a conversa de um religioso com um homem de barba longa, portando um cajado. É uma cena interna, um pouco escura, que pode corresponder à visita do pai de Santa Teresinha, quando ainda solteiro, ao mosteiro de São Bernardo, para “pedir a graça de se fazer monge”, o que lhe é negado<sup>16</sup>. Ou, ainda, levando em conta a aparência do visitante, pode se tratar do “Mendigo” relacionado na lista de personagens. No plano em que o homem e o religioso conversam sentados e, em seguida, se levantam, existe certo desajeito no enquadramento. No início, as duas figuras só ocupam a metade inferior do quadro, deixando vazia a metade superior. É só quando se levantam que se estabelece uma composição mais equilibrada. Aqui talvez se encontre um breve exemplo da pouca intimidade dos realizadores com a linguagem cinematográfica, embora mesmo profissionais experientes da época costumassem incorrer em problemas semelhantes.

Os ambientes dos planos existentes são despojados, o que se explica pelas limitações de produção mas também parece ser um recurso para não arriscar comprometer a reconstituição de época com elementos impróprios ao tempo e aos lugares da história. Poucos móveis compõem tanto a sala onde o visitante conversa com o religioso quanto o interior do quarto da noviça, no qual ela será tentada pelo demônio, como se vê em fotografia publicada em *Cinearte*, junto com o resumo do filme. Em outros fragmentos, temos planos externos de um jardim, em que se destaca um caramanchão. A jovem Teresa aparece com a cabeça enfaixada e enxuga as lágrimas com um lenço. Isolada das outras meninas, ela está sentada ao lado de uma freira, que a consola. A cena se ajusta a um relato de filmagem, noticiado em *A Pilhéria*: “foram apanhadas belíssimas cenas no claustro da Igreja da Misericórdia em Olinda, onde Santa Teresinha menina estava rodeada de diversas colegas de colégio na Abadia das Beneditinas”<sup>17</sup>. Culminando a seqüência, deveria acontecer a cura da doença, entrando o intertítulo: “Milagre! Estou curada de minha

16. “História de uma alma” [resumo do filme]. *Cinearte*, ano II, n. 58, 06 abr 1927, p.6.

17. *A Pilhéria*, ano VII, n.251, 17 jul 1926.

dolorida cabeça!>". Esse é um dos intertítulos ainda existentes, que traz a numeração 219. Apenas outro é também numerado, justamente o seguinte, de número 220, onde se lê o nome e endereço da produtora. Como ainda estamos no meio da história, é possível que seja aqui o final da primeira época, encerrada com a cura milagrosa.

Nos filmes silenciosos brasileiros, a numeração dos intertítulos nem sempre obedece a uma ordenação lógica. No caso de *História de uma alma*, talvez os números dos intertítulos encontrados identifiquem as diferentes cenas, que chegariam a 280, segundo o artigo do padre Heliodoro Pires. Os poucos intertítulos que sobraram incluem falas de diálogo, uma carta enviada ao pai de Teresa e o que parece ser uma transcrição do livro *História de uma alma*, reunião dos escritos da futura Santa Teresa de Lisieux: "É aquela ligeira barquinha é meu coração que não afastarei jamais do olhar de Jesus para que veleje em paz e rapidamente em demanda das praias celestes". O grande número de cenas, assim como as características dos intertítulos existentes, sugerem um trabalho de adaptação disposto não à síntese mas ao acúmulo de acontecimentos narrados por Teresa, talvez com o objetivo de exibir maior fidelidade ao relato original, reforçando assim a seriedade do projeto – o filme enquanto fiel transposição do livro.

Entre os filmes silenciosos pernambucanos, *História de uma alma* é o que apresenta temática religiosa mais evidente, encaixando-se à perfeição na categoria de "filme sacro". No entanto, também *Revezes...* e *Destino das rosas*, produções mais modestas, incorporaram elementos religiosos em seus enredos. Além desses, e apesar da escassez de informações, é possível detectar um breve momento religioso mesmo na trama tão mundana de *No cenário da vida*. Segundo depoimento do ator Claudio Celso (pseudônimo de Manoel Coelho), o protagonista interpretado por ele consegue sobreviver à fuga do presídio de Fernando de Noronha graças à aparição de uma santa: desmaiado na jangada depois do esforço em escapar da ilha, ele se recupera quando a santa aparece e lhe abre os braços, reanimando-o<sup>18</sup>.

---

18. Apud. *A última diva* (2007), documentário dirigido por Nelson Sampaio, Fernando Victorino e Virgínia Carvalho.

A sinopse de *Revezes...* na Filmografia Brasileira e mesmo o resumo publicado em *A Pilhéria*, ainda durante a etapa de produção<sup>19</sup>, não deixam entrever nenhum traço de religião, mas o exame das imagens do filme aponta uma recorrência tanto à iconografia quanto ao sentimento religioso, já quando a história se encaminha para o desenlace<sup>20</sup>.

O filme é ambientado na fazenda de gado Esperança, “vulgarmente conhecida como a ‘Fazenda dos Suplícios’”, pelos “contínuos feitos de desumanidade que ali se praticam”, explica o intertítulo. A intriga começa por enfatizar o vilanismo do proprietário, Jacyntho, que já nas primeiras cenas ordena a seus empregados que castiguem cruelmente um ladrão de gado, capturado durante a fuga. Em contraposição à tirania de Jacyntho, destaca-se a amizade entre dois vaqueiros, unidos ainda mais pelo namoro entre seus filhos, Carlos e Celia. O triângulo amoroso – e estopim dramático da trama – se completa com o filho do patrão, Jayme, igualmente déspota, que tenta conquistar o amor da mocinha, sendo por ela sempre rejeitado. Ao conflito romântico, soma-se a situação de iminente decadência da fazenda, com a febre aftosa dizimando o gado, e a discussão entre o patrão e os vaqueiros que exigem seus salários atrasados. A revolta dos empregados aumenta quando Jayme, de tocaia, atira em Carlos, cuja morte desencadeia dois embates. De um lado, acompanhamos o conflito entre o grupo de vaqueiros e Jacyntho: depois de uma acirrada briga, o patrão é subjugado, mas não morto – terminará seus dias pedindo esmolas. De outro, existe a vingança do irmão de Carlos, que persegue e mata Jayme.

O encaminhamento final, no entanto, deixa de lado a aventura para investir num desfecho marcado pela religiosidade. Com a morte de Carlos, Celia adocece e vai definhando. No quarto onde fica prostrada na cama, existe uma gravura de Jesus Cristo na parede e

19. A sinopse da FB reproduz informações de BERNARDET (1971); o resumo do filme está em *A Pilhéria*, ano VIII, n.263, 9 out 1926.

20. Material examinado em mesa enroladeira, na Cinemateca Brasileira, em 12 de fevereiro de 2004. Características: cópia 35mm em nitrato, preto e branco com tingimento, 6 rolos, no total de 1.210m. Material bastante danificado, com hidrólise seca em todos os rolos.

um oratório sobre a mesa. Certo dia ela deixa o quarto, não sem antes rezar diante do oratório, e vai até a sepultura do amado. Ajoelhada ao lado da cruz, vê o espectro de Carlos. Em fusão, ele surge de túnica branca, estendendo os braços em sua direção. Ela se levanta e abre os braços em cruz. O vulto desaparece, Celia cai deitada sobre a sepultura – “Morta!”, confirma o intertítulo. Ao encontrá-la, a mãe se joga sobre o corpo da filha, enquanto os dois vaqueiros amigos, de pé, tiram o chapéu diante da cena, em uma composição que remete ao “Angelus”, de Jean-François Millet, quadro largamente reproduzido em gravuras e folhinhas religiosas. Em seguida, enquanto o corpo da moça é carregado, surgem em superposição os vultos de Carlos e Celia, ambos vestindo túnicas brancas. Aos poucos, seus vultos começam a desaparecer, diminuindo de tamanho, se confundindo com o branco das nuvens. Eles sobem ao céu, literalmente. Em *Revezes...*, o triângulo amoroso e o interessantíssimo conflito de classes vão a segundo plano nesse desenlace, no qual o melodrama recebe a bênção celestial. A mocinha morre de amor e o par romântico encontra a merecida felicidade na vida eterna.

Vale chamar a atenção aqui para esse atrativo adicional dos filmes de conotações religiosas: os efeitos especiais. Se desde a década de 1960 a cidade-teatro de Nova Jerusalém, no interior de Pernambuco, atrai grande público para as apresentações anuais de sua Paixão de Cristo, com uma parafernália visual e sonora cada vez mais elaborada, já os filmes silenciosos pernambucanos, ainda que em escala mais modesta, não deixavam de procurar agradar os espectadores com efeitos de câmera e truques de laboratório. Em *Revezes...*, as superposições colocam no mesmo plano desejo e realidade, vida terrena e espiritual. *História de uma alma* também não deve ter dispensado os efeitos, talvez quando Teresa aprende a soletrar e vê “uma noite no céu a letra inicial do seu nome” ou, ainda mais provável, na aparição de Lúcifer, com o figurino de um demônio de teatro burlesco ou dos filmes de Méliès. Os efeitos tinham o poder de fascinar não só o público mas também os próprios realizadores. Nicola Tartaglione se entusiasma ao lembrar a realização de *Os milagres de Nossa Senhora da Penha*: “Que filme interessante!... Tinha truques formidáveis, que faziam os espectadores tremerem de

emoção e suspense. Cenas inteiras montadas quadro por quadro, imagens superpostas, uma trabalhadora sem fim. Mas valeu a pena” (Galvão, 1975, p.142).

Sem serem propriamente “filmes de religião”, *Revezes...* e, ao que tudo indica, *Destino das rosas* são melodramas que reforçam a dualidade entre bem e mal por meio do sentimento religioso que move – e recompensa, embora não necessariamente em vida – os personagens bons. Não existem mais cópias de *Destino das rosas* e as informações sobre o enredo são poucas. A partir de depoimentos de Dustan Maciel e Pedro Neves, ambos do elenco, Lucilla Bernardet (1970, p.113-4) chegou a uma sinopse resumida e, curiosamente, não muito diferente da história de *Revezes...* Também ambientado em uma fazenda, *Destino das rosas* tem como centro as desventuras amorosas da filha de um colono, apaixonada pelo filho do fazendeiro, estudante na capital, e de Carrapiche, cujo amor pela moça não é correspondido. Rapaz modesto, com o estigma de um defeito físico (é manco), Carrapiche descobre as más intenções do estudante. Quando ela toma conhecimento de que o moço rico só deseja seduzi-la e nada mais, sofre um choque emocional e adocece gravemente. Sem dinheiro para comprar flores, Carrapiche rouba as rosas de Nossa Senhora para dar de presente à moça. Em seguida, mata o estudante com uma espingarda. No final, Carrapiche vai preso, a jovem morre e ele parte em busca de vingança. Nessa sinopse, o desfecho não parece coerente. Afinal, depois de matar o rival qual seria a vingança de Carrapiche? É de se supor, pela lógica dramática, que as ações seguissem outra ordem: primeiro, Carrapiche seria preso pelo roubo das flores e, ao saber da morte da moça, partiria em busca de vingança, matando aquele que, indiretamente, a matou. Essa, entretanto, é a nossa visão atual do que seja “lógica dramática”, que está longe de ser a dominante nas ficções silenciosas brasileiras.

A propósito de *Revezes...* (cuja heroína teria morrido de tuberculose, segundo Jota Soares) e *Destino das rosas*, Lucilla Bernardet observa: “da tuberculose ao aleijão, o cinema pernambucano vai caindo em um romantismo doentio” (Bernardet, 1970, p.114). Na época, o que se destaca na imprensa local em relação aos dois filmes é o regionalismo. *Revezes...* é divulgada como

uma “novela regional”<sup>21</sup>, apresentando “muitas passagens do nosso *hinterland*”<sup>22</sup>, que aborda “motivos da vida do nosso rude caboclo”, com a ação se passando “principalmente no nosso sertão, com o jogo de fortes cenas da sua vida típica, no seu viver natural e simples. É um poema da vida do nosso homem do mato”<sup>23</sup>.

O aspecto regional de *Destino das rosas* é especialmente enfatizado, tanto mais porque serve como uma espécie de trunfo e diferencial para o filme, em meio às comparações que se estabelecem. O enredo é inspirado na peça *As rosas de Nossa Senhora*, de Manuel Matos, que por coincidência também estava sendo adaptada nessa mesma época pela produtora paulista Astro Film. “Pernambucanos versus paulistas...”, provoca o crítico de cinema Nehemias Gueiros<sup>24</sup>. Um dos sócios da Spia-Film, produtora de *Destino das rosas*, Luis Maranhão escreve a Pedro Lima explicando as mudanças na concepção do filme em relação à peça e ao filme paulista:

*Reputamos um absurdo filmar num ambiente português um assunto que é originariamente espanhol [como faz a produção paulista], só porque a peça teatral mais conhecida é uma adaptação lusitana. Sendo um motivo regional, preferimos adaptá-lo cinematograficamente ao nosso meio a filmá-lo num falso ambiente estrangeiro, cheio de teatralidade.*

*Para afastar toda a teatralidade do nosso Destino das rosas, escrevi o enredo em forma de conto regional brasileiro e entreguei-o ao Ary Severo que o cenzarizou com critério.*

*Cortamos a descrição do roubo das rosas com aquela visão de santos a desembainhar espadas [...] Numa publicação dum jornal de São Paulo, o noticiarista disse que no filme da Astro tomaram parte tantos artistas e*

---

21. *Jornal do Commercio*, 19 dez 1926, p.3.

22. *Jornal do Commercio*, 13 mar 1927, p.6.

23. *A Pílhéria*, ano VIII, n.260, 18 set 1926.

24. “Cinematographia”. *Jornal do Commercio*, 12 jan 1930, p.10.

*tantas girls. Isto de girls em fita está cheirando muito a coro de companhia de revista. Até o título modificamos, pois achamos Rosas de N. Senhora muito próprio para filme sacro; embora isto nos servisse de reclame*<sup>25</sup>.

Diante da ausência de cópias e das poucas informações sobre o enredo, é difícil definir até que ponto *Destino das rosas* explore elementos religiosos. De qualquer maneira, mesmo com título e enredo modificados, a relação com a peça *As rosas de Nossa Senhora* é sempre lembrada na divulgação do filme, o que indiretamente acaba por lhe servir de “reclame”. O filme não deixa de tirar proveito da grande popularidade da peça, “que a Cia Leopoldo Froes levou tantas vezes em nossos teatros”, como destaca o anúncio da Astro Film (Galvão, 1975, p.323), sendo encenada também nos picadeiros. Em novembro de 1925, por exemplo, é uma das atrações do Circo Dudu, em Recife.

A presença, em *Destino das rosas*, de um personagem como Carrapiche, que exigiu do ator Pedro Neves especial caracterização para interpretar o rapaz aleijado, permite especular sobre outro viés religioso trabalhado no filme, agora dentro de um diálogo não com espetáculos teatrais e circenses mas com o cinema. Mais precisamente, com os filmes estrelados por Lon Chaney, um dos artistas mais célebres do período silencioso, conhecido como “o homem das mil faces” por suas notáveis caracterizações. Entre seus inúmeros admiradores, contava-se o diretor e ator Jota Soares, um dos principais nomes da produção pernambucana do período, que iria imitar o astro americano em duas sessões de fotos, em 1926 e 1927, reproduzindo sob pesada maquiagem caracterizações do ator em *O corcunda de Notre Dame* (*The hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) e *O fantasma da ópera* (*The phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925). Chaney também deveria exercer grande fascínio sobre Pedro Neves, notório transformista e imitador, que já havia criado um tipo a la Buster Keaton na comédia *Herói do século XX* (*Ary Severo*, 1926).

25. Carta de Luis Maranhão a Pedro Lima. Recife, 9 fev 1930.

Em filmes hoje pouco conhecidos como *Penalty*. (Wallace Worsley, 1920), *The shock* (Lambert Hillyer, 1923), *Shadows* (Tom Forman, 1923) e *The road to Mandalay* (Tod Browning, 1926), o caráter de aventura e exotismo vem combinado ao melodrama, cuja moralidade final se dá em termos marcadamente religiosos. Os personagens excêntricos, vilanescos e mesmo desagradáveis encarnados por Chaney terminam por alcançar a redenção moral. O que se vê na tela são verdadeiras *conversões*. Embora não sejam os galãs da história, seus personagens quase sempre se impõem como os verdadeiros heróis. É essa lógica que parece embasar a construção de um personagem como Carrapiche, uma aposta do filme para estabelecer comunicação junto a um público já acostumado, e irrestrito admirador, dos tipos criados por Chaney. Carrapiche, que não é vilão mas carrega o estigma de um defeito físico, mostra-se mais valoroso do que o suposto galã e acaba por se converter no herói de *Destino das rosas* – é esse estatuto de herói que explica a declaração do próprio Pedro Neves, ao afirmar, vaidoso, que seu personagem era o “galã do filme” (Bernardet, 1970, p.114).

A vida de uma santa como tema (*História de uma alma*) ou a religião como substrato para o embate entre o bem e o mal (*Revezes... e Destino das rosas*) apontam uma inclinação se não dominante certamente significativa entre as ficções pernambucanas do período silencioso. Como compreender essa recorrência? No terreno das influências cinematográficas, a abordagem religiosa significa uma resposta às críticas de “americanismo”, acionando um repertório diferente que não o do cinema hollywoodiano em sua vertente mais popular, comercial e, para muitos de gosto cultivado, vulgar – e aqui não estariam incluídas as produções “de qualidade” estreladas por Lon Chaney. Tal distanciamento é reforçado pelo tratamento regionalista (em *Revezes... e Destino das rosas*) ou mesmo, no outro extremo, pela escolha de tema e ambientes europeus (*História de uma alma*), reverenciando assim a referência maior em termos de refinamento cultural e qualidade artística.

Em uma perspectiva mais ampla, é possível pensar que aí existe também um movimento no sentido de reafirmar valores tradicionais e estáveis, reagindo a toda uma série de transformações e

tensões pelas quais passava o Recife da década de 1920. Entre a instabilidade político-econômica e a permanência das elites históricas, a cidade assiste ao surgimento de uma nova fisionomia urbana, de novas práticas sociais, novos costumes – ou, pelo menos, instala-se o desejo por tantas novidades, nem sempre concretizadas. E entre as transformações estava o próprio cinema: as novidades trazidas pelos filmes (e eventualmente imitadas pelos espectadores); a crescente mundanidade da qual fazia parte frequentar, ver e ser visto nas salas de cinema; e a existência de uma produção cinematográfica, que apesar dos impasses e dificuldades enfrentados, significava uma considerável conquista moderna, fazendo com que a cidade passasse de consumidora a produtora de imagens próprias, tanto documentais quanto de ficção. Toda essa modernidade em torno do cinema parece demandar, como contraponto e fator de equilíbrio, um investimento igualmente considerável na tradição e em valores há muito estabelecidos.

Também não se deve perder de vista que, para além da busca por reconhecimento social, cultural e artístico, a recorrência a elementos religiosos representa uma das principais apostas para viabilizar o projeto comercial – e portanto, a continuidade – da produção de enredo local. O desafio da profissionalização é uma constante desde *Retribuição* até *Destino das rosas*; atravessa, imperturbável e sem nunca se concretizar satisfatoriamente tanto os períodos de atividade mais intensa quanto os momentos de “marasmo” (para usar o termo tão ao gosto de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima). Daí o apelo religioso surgir em filmes separados no tempo, na origem de produção, no projeto cinematográfico. Em comum, existe a perspectiva de comunicação com o público. Além disso, é uma maneira da incipiente e precária atividade cinematográfica local se fortalecer. Na falta de tradição própria, alinha-se a gêneros e formas de entretenimento amplamente reconhecidos – melodrama religioso, filme sacro, teatro popular, circo, apresentações de rua. Afirma-se enquanto espetáculo.

Legitimação artística, cultural e social. Conquista de público. Profissionalização. Para o cinema silencioso pernambucano alcançar tantas graças, só mesmo apelando aos santos e seus milagres.

## Bibliografia

- BEHAR, Regina Maria Rodrigues. “Caçadores de imagem”: cinema e memória em Pernambuco. São Paulo: Tese de Doutorado, ECA/USP, 2002.
- BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970.
- . *Retrospectiva n.13*. Cinemateca do Museu de Arte Moderna/Clube de Cinema do Rio de Janeiro/Secretaria de Turismo do Governo da Guanabara, 1971.
- CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos Arquivos de Jota Soares*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- KRÄMER, Peter. “Screen sermons: the uses of religion in early cinema after 1907”. In: COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; GUNNING, Tom (dir.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sainte-Foy/Lausanne, Les Presses de l’Université Laval/Édition Payot Lausanne, 1992, p.187-96.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987.

### Inédito

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Aspectos do cinema em Recife nos anos 1920*. São Paulo: Relatório de Pós-Doutorado/Bolsa Fapesp, 2005.

### Periódicos

*Cinearte* (Rio de Janeiro). Também disponível em: <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br>

*Diário de Pernambuco* (Recife)

*Jornal do Commercio* (Recife)

*A Província* (Recife)

**Site**

[www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br)

**FILMOGRAFIA BÁSICA**

DESTINO DAS ROSAS. 1930. Ary Severo. Recife, PE: Spia-Film.  
6 partes: silencioso, p/b, 35mm.

A FILHA DO ADVOGADO. 1926. Jota Soares. Recife, PE: Aurora-Film. 11 partes: silencioso, p/b, 35mm.

HISTÓRIA DE UMA ALMA. 1926. Eustórgio Wanderley. Recife, PE: Vera Cruz-Film. 16 partes e Prólogo: silencioso, p/b, 35mm.

JURANDO VINGAR. 1925. Ary Severo. Recife, PE: Aurora-Film. 6 partes: silencioso, p/b, 35mm.

NO CENÁRIO DA VIDA. 1930. Luis Maranhão e Jota Soares. Recife, PE: Liberdade-Film. 6 partes: silencioso, p/b, 35mm.

RETRIBUIÇÃO. 1925. Gentil Roiz. Recife, PE: Aurora-Film. 6 partes: silencioso, p/b, 35mm.

REVEZES... 1927. Chagas Ribeiro. Recife, PE: Olinda-Film. 7 partes: silencioso, p/b, 35mm.

# Glauber, *Deus e o diabo* e a questão dos gêneros cinematográficos\*

\*Esse artigo apresenta uma forma revista de um capítulo de nossa tese intitulada *Deus e o Diabo na terra do sol. Uma arqueologia das imagens*, defendida na PUC/SP, Programa de Comunicação e Semiótica, 1998.

JOSETTE MONZANI

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

## Resumo

O artigo trata da influência do neo-realismo e do faroeste sobre *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e aponta o procedimento intertextual já presente na obra glauberiana.

## Palavras-chave

Glauber Rocha, *Deus e o Diabo*, Gêneros Cinematográficos

## Abstract

This article deals with the influence of Neo-Realism and western movies in Glauber Rocha's *Deus e o Diabo na terra do sol* and points to the intertextual presence in Rocha's work.

## Key words

Glauber Rocha, *Deus e o Diabo*, Cinematographic Genres

*Mas a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopéia estejam ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade consiste em compreender como podem ainda suscitar prazer estético. E, em certa medida, serem consideradas como norma e modelos inimitáveis.*

Marx

**G**lauber é elogioso, à época da realização de *Deus e o Diabo na terra do sol*, com os cineastas cujas técnicas construtivas altamente pessoais, dentro do emprego de certos gêneros cinematográficos, particularizam os filmes e criam um cinema questionador e belo. Ele parece identificar-se com esses gêneros, por colocarem em questão algum estágio da sociedade e, simultaneamente, com os respectivos traços criativos empregados pelos cineastas, razões que podem tê-lo feito transportá-los para dentro de sua obra.

O procedimento bastante recorrente em Buñuel, conforme assinala Peñuela Cañizal (1993), é utilizado por Glauber Rocha em *Deus e o Diabo*. Transportamos o uso que esse autor atribui à intertextualidade<sup>1</sup> na obra buñuelesca a Glauber, considerando que sua utilização é marcante. Suas palavras:

*O talho da intertextualidade na superfície expressiva dos signos cinematográficos produz significações comprometidas; de um lado, com figuras retóricas sobre-determinadas por diferentes textos culturais associados consci-*

---

1. Segundo a definição de Julia Kristeva: absorção e transformação de outro texto. Citada por E. P. Cañizal, O Obscuro Objeto da Ambigüidade in *Um Jato na Contramão*. SP, Perspectiva, 1993. P.33.

*entamente e, de outro, significâncias que denunciam processos simbólicos, entendido o termo psicanaliticamente, nos quais o mundo simbolizado se faz enigma.*<sup>2</sup>

Queremos, neste momento, salientar procedimentos conscientes de intertextualidade. Posteriormente, construída a obra glauberiana (já que *Deus e o Diabo* faz parte do início da carreira de Glauber), a recorrência à intertextualidade ou intratextualidade vai se revelar, com força total, deixando ver mais algumas das fixações, das insistências, de outra natureza, do cineasta. Incluem-se neste caso a repetição de atores, por exemplo, como Geraldo del Rey, Danusa Leão, Maurício do Valle, Hugo Carvana e Othon Bastos; a escolha de atores com perfis muito determinados, caso de Tarcísio Meira, Fernando Rabal, Pierre Clementi, Antonio Pitanga e Jece Valadão; a recorrência a autores, assim como Augusto dos Anjos, poetas populares de cordel, Jorge de Lima e Mário Faustino, além da poesia popular de autoria desconhecida e de William Shakespeare; ou a repetição de temas, tais como o do dragão da maldade, das cabeças cortadas, das origens do povo brasileiro, das formas de liderança popular (inclusive a religiosa) e da representação amorosa.

## I- Presença do Neo-Realismo

O Neo-Realismo permeia *Deus e o Diabo*. É a primeira influência sensível no filme, posto que toda sua abertura (dos letreiros até o enterro da mãe de Manuel) está marcada por seus traços. E como Glauber consegue introduzi-lo e, depois, rompê-lo? Nossa hipótese é a de que 3 vozes narradoras operam nesta obra glauberiana, e são responsáveis pelos estilos introduzidos.

A primeira delas, conforme apontamos em nosso livro *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*,<sup>3</sup> ficou estabelecida desde

- 
2. Cañizal, E. P. O Obscuro Objeto da Ambigüidade in *Um Jato na Contramão*. São Paulo: Perspectiva, 1993. P.33.
  3. Monzani, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. São Paulo: Annablume/Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos e Centro de Estudos Bahianos da UFBa, 2005.

a versão 4 do roteiro – tendo permanecido na versão-final, o filme – a qual retomaremos agora, e é constituída por Manuel e Rosa.

Foram feitas alterações interessantes na versão 4 das quais decorreram conseqüências importantes. A primeira diz respeito ao foco narrativo. É pela ação decisória de Manuel que a situação inicialmente se modifica. Isto já acontecia na versão 3, diferentemente das soluções das versões 1 e 2.

No roteiro 4, como Rosa não está implicada na decisão de Manuel, ela parte com ele, mesmo resistindo à idéia de buscar a ajuda protetora do Santo Sebastião. Manuel entrega-se a ele, assim como se entregará a Corisco (centralizando a ação novamente), e passa a vivenciar essa nova situação. Rosa é mais contida: apenas se junta aos grupos.

De início, ele (Manuel) não aceita placidamente (como ocorria nas versões anteriores do roteiro) os preceitos pietistas em sua totalidade. Acaba completamente subjugado pelo Beato e suas idéias.

Quando Manuel se torna um instrumento nas mãos do Beato, é a hora de Rosa agir. Ela, que sempre tivera dúvidas quanto à decisão de Manuel de viver naquela comunidade e não se deixara envolver pelas idéias místicas, ao ter seu marido roubado e se ver ameaçada pelo Santo, mata-o para se salvar e libertar Manuel de seu descaminho, de sua escolha.

Esta função nova, atribuída à mulher do vaqueiro, propiciou-lhe intervenção direta na trama, possibilitou a ela construir o enredo, lado a lado com Manuel. Ela deixou de ser apenas questionadora, como era anteriormente. Este traço de personalidade Rosa herdou de Maria (da versão 3 de *Deus e o Diabo*). Porém, Maria, era irmã do Santo. Como mulher de Manuel, é a primeira vez que ela *age*.

Com a morte do Beato, Manuel tem que seguir sua vida e procurar outra forma de proteção, já que não pode retroceder. Ele continua tendo esperança, acreditando na possibilidade de uma vida melhor, a partir da purificação do corpo e da alma, convicções pietistas, mesmo quando se une ao cangaceiro Corisco, por iniciativa do Cego Julio (e não sua própria).

Dentro do cangaço, vivenciando-o, ele questiona as suas práticas. Nisto ele é auxiliado por Dada (mulher de Corisco), que tem no cansaço da luta sua razão para desejar viver em paz. Manuel, que aceitara a violência praticada pelo Beato em nome do pietismo, não vê justificativa para ela no cangaço. Rosa e Corisco são os que apóiam a vida de agressão, de guerra contra o sistema.

Percebe-se, pelo exposto acima, a primeira decorrência das modificações feitas por Glauber em seus dois últimos roteiros dessa obra: dois seres humanos comuns passaram a ser os focos principais da trama, *os condutores da ação*. Pelos dois 'seres humanos' estamos entendendo Manuel e Rosa, já que ela foi elevada à categoria de um dos personagens principais e condutora da ação, ao lado de Manuel. Nesta versão – a 4ª. –, ela não apenas mata Sebastião como apóia o cangaço.

A mudança de estatuto de Rosa é fato totalmente inédito. O vaqueiro já ocupara posição de destaque, como foco secundário da ação, nas versões 1 e 3. Na 2, dividia o primeiro plano com Coirana (nome do cangaceiro naquela versão).

O importante é destacar que o foco narrativo não acompanha figuras lendárias ou de liderança e sim o homem/mulher comuns, um vaqueiro e uma camponesa, trabalhadores rurais, com suas dúvidas, impulsos e crendices. Rosa e Manuel fazem o contraponto ideal um ao outro: ela é lúcida e realista, na maior parte do tempo, e contrabalança bem o misticismo e utopismo de Manuel. E isso sem ser heroína. Ele serve de freio aos impulsos dela ao introduzir "idealismo" em suas convicções.

Esse traço ativo, realista de Rosa mantém-se representado na forma narrativa. É nos momentos em que ela está presente, em cena, que a narrativa segue neo-realista, como veremos em maior detalhe. Isto até o episódio de Corisco, onde Rosa, integrada àquela realidade, modifica-se, alterando sua representação.

Os principais elementos estilísticos usados para definir o Neo-realismo, estabelecidos por Børde e Bouisssy, e retomados sucintamente por Guy Hennebelle, conforme MariaRosaria Fabris aponta,<sup>4</sup> são:

4. Fabris, M: *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996. P. 129/130. Entre colchetes aparecem comentários nossos a *Deus e o Diabo*, estabelecendo relação das regras com o filme.

1) a utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios, e um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades: a câmara não sugere, não disseca, só registra; [Isto é o que temos em *Deus e o Diabo*, aos olhos de Manuel e/ou Rosa] 2) a recusa dos efeitos visuais (superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações, elipses), caros ao cinema mudo: o neo-realismo – se quisermos forçar um pouco as coisas – retoma o cinema lá onde os irmãos Lumière o tinham deixado; [Há trechos onde, propositalmente, há este trabalho visual. Isso ocorre, obviamente, quando não é o neo-realismo o gênero em menção] 3) uma imagem acinzentada, segundo a tradição do documentário; 4) uma montagem sem efeitos particulares, como convém a um cinema não tão acentuadamente polêmico ou revolucionário; [Como veremos, a imagem é muitas vezes acinzentada (apesar de Glauber negar isto) e os efeitos visuais irão sendo introduzidos gradativamente em *Deus e o Diabo*] 5) a filmagem em cenários reais; 6) uma certa flexibilidade na decupagem, implicando um recurso freqüente à improvisação, como decorrência da utilização de cenários reais; [Recursos mantidos por Glauber. A câmara tem que ‘corrigir’ a imagem muitas vezes] 7) a utilização de atores eventualmente não-profissionais, sem esquecer, no entanto, que o neo-realismo se valeu de intérpretes famosos como Lucia Bosè, Aldo Fabrizi, Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Folco Lulli, Anna Magnani, Silvana Mangano, Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, Alberto Sordi, Paolo Stoppa, Raf Vallone e Elena Varzi, só para citarmos os italianos; [Exatamente como ocorre em *Deus e o Diabo*] 8) a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos, que levou diretores como Visconti e Emmer a usá-los, na ilusão de transmitir ao público uma imagem verdadeira da Itália, sem intermediários, sem tradução [recurso freqüente em *Deus e o Diabo* também] 9) a fil-

magem de cenas sem gravação, sendo a sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação [Exatamente como no filme de Glauber, onde a fala nordestina, com seu ritmo e expressões, é seguida; além do fato de Othon Bastos haver dublado, posteriormente, o Beato, dada sua melhor interpretação e vocalização] 10) utilização de orçamentos módicos: o cinema social de alto custo não existe, caso contrário, deixa de ser social. [Caso de Deus e o Diabo, novamente, seguindo à risca o expresso no futuro manifesto *A estética da fome, de Glauber*]

O acompanhamento da trajetória de Manuel e Rosa é, a princípio, documental, realista. Glauber parece seguir os passos neo-realistas de Rossellini, a quem admirava: "Rossellini é o primeiro cineasta a descobrir a câmera como 'instrumento de investigação e reflexão'. Seu estilo de enquadramento, iluminação e seus tempos de montagem criaram, a partir de *Roma, Cidade Aberta* (1945), um novo método de fazer cinema".<sup>5</sup>

A câmera é distante e esquadrinhadora, como nas primeiras imagens da terra e de Manuel, e sublinhada pela Ária das *Bachianas Brasileiras no.2 para Orquestra*: o Canto da Nossa Terra. Deve apontar o detalhe (como a carcaça do boi), quando necessário, para levar à revelação reflexiva.

Assistindo-se aos filmes neo-realistas, vê-se que a câmera é calma, descritiva, como em *Roma, Cidade Aberta; Paisá e Alemanha, Ano Zero* (e trabalha, neste último, com planos mais próximos, dada, talvez, a trama mais pessoal). Os cenários são realistas, o tom narrativo é documental. Apesar do romance, das relações de amizade, esses dados são panos-de-fundo para o problema político: a luta dos italianos não-fascistas ou dos alemães pela reconstrução da nação e da sua dignidade. Condição temática que não escapou a Glauber.

5. Rocha, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. P.152.

As histórias, no cinema italiano, têm um fundo verdadeiro e tratam do cotidiano de pessoas humildes. A luz ajuda muito no clima realista: é escura, natural, não dando margem a qualquer devaneio estético por parte do espectador. A falta de perspectivas quanto ao futuro é total – caso de *Deus e o Diabo* que, somente em seu final, aponta para certo otimismo – e, também, como dissemos acima, esses filmes deixam-se muitas vezes levar pelo documentarismo fotográfico. Em Glauber, esses recursos são recorrentes (apesar de misturados à câmera na mão): não há uso de rebatedores, e luzes auxiliares só aparecem em algumas poucas seqüências com interiores, como a do ataque dos cangaceiros à fazenda, por exemplo.

A despeito do crítico Alex Viany haver explicitado, conforme Fabris menciona,<sup>6</sup> que não são recursos técnicos (tais como o uso de locais verdadeiros ou atores não-profissionais, ou pouco conhecidos), os responsáveis pelo realismo do filme, Glauber menciona a técnica rosselliniana. Concordamos com ele pois, se a técnica não é tudo, e a atitude social do criador é importante, ela faz parte da forma compositiva determinante do estilo e da mensagem. Bazin, sabiamente, valoriza também este aspecto, quando salienta que, “no caso do neo-realismo, mais do que um cinema sem atores, dever-se-ia falar de um cinema sem *intérpretes*, uma vez que a idéia de interpretação era superada graças à identificação do intérprete com o personagem”.<sup>7</sup>

Glauber, ao homenagear este recurso neo-realista, estabelece uma distinção na colocação de Bazin: com as escolhas de atores não-profissionais para os papéis do coronel patrão de Manuel, do padre, do Beato, do cego-cantador e dos parentes do coronel Moraes, consegue criar um cinema sem atores – formado por indivíduos que não exatamente fazem parte do universo retratado; e, pela inserção e participação de populares moradores de Monte Santo, cria o cinema sem intérpretes. De certa forma, ele constitui duas formas de negação do princípio de ‘representação’ da atuação fílmica.

---

6. Fabris, R. *Nelson Pereira dos Santos. Um Olhar Neo-Realista?* São Paulo: Edusp, 1994. P.66.

7. *Apud* Fabris, R. Op. Cit. P.192.

Mas a fonte realista de Glauber, em nosso entender, não se esgota em Rossellini. Podemos conferir a herança de Humberto Mauro e de Nelson Pereira dos Santos, em *Deus e o Diabo*. Vejamos.

Conforme coloca Perdigão,<sup>8</sup> em *Deus e o Diabo* “cabê distinguir uma constante, ainda que em espessura tênue, atravessando o semi-primitivo Humberto Mauro até o Nelson Pereira dos Santos de *Vidas Secas* - rascunhos que *Deus e o Diabo* põe em letra de forma e repara”.

*Deus e o Diabo* afina-se, realmente, com *Vidas Secas*. Mas suas fontes são, antes de mais nada, *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*. O primeiro fez Glauber decidir ser cineasta, por mostrar-lhe as possibilidades do cinema; o segundo norteou-o, esteticamente.<sup>9</sup>

A linguagem despojada imperava em *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte* sobre a parafernália técnica. A fonte dessa simplicidade era o Neo-Realismo italiano, o que foi muito bem apontado por MariaRosaria Fabris em *Nelson Pereira dos Santos – Um Olhar Neo-Realista?*<sup>10</sup>

As mesmas virtudes que Glauber salienta com relação aos procedimentos dos italianos, ele retoma com relação ao cinema de Nelson Pereira (e também o de Humberto Mauro – como foi mencionado por Perdigão, acima – cujo pioneirismo, em matéria de cinema artesanal, barato e com uma mensagem dignificante Glauber, muito

8. Perdigão, P. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. P.152.

9. Consideramos que, apesar do parentesco de *Deus e o Diabo* com *Vidas Secas*, a referência daquele se faz mais intensa com *Rio, 40º* e *Rio, Zona Norte*. Glauber aponta isto, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 83/84: No primeiro momento, diz ele “Assim como eu; naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos que estava assistindo *Rio, Quarenta Graus (...)*” e, no segundo, “O filme (*Rio, Zona Norte*) era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. (...) pegando gente na rua e entrando em cenários naturais – o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazer-se filmes no Brasil”. Era um novo jeito de fazer cinema que se reiniciava, após o ‘surto’ H. Mauro, no Brasil, e que muito inspirou Glauber.

10. São Paulo: Edusp, 1994.

precisamente, reconhece: é preciso “estudar Mauro e neste processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem”.<sup>11</sup>

Para aqueles que qualificavam Mauro como ‘primitivo’, Glauber responde: “Se primitivo em cinema for dirigir a câmera pela *intuição*, antes de amordaçá-la pela razão, Jean Vigo, Robert Flaherty, Roberto Rossellini, Luis Buñuel, o hindu Ray e outros tantos, entre os maiores cineastas, são primitivos”.<sup>12</sup>

Mas, como o estudo de Fabris bem demonstra, há uma diferença estilística fundamental entre os dois primeiros filmes de Nelson Pereira. Enquanto o primeiro é propriamente Neo-realista, o segundo inaugura o realismo-crítico no Brasil. Glauber, como aponta Fabris, também, foi um dos críticos sensíveis à mudança de perspectiva existente entre essas duas obras. Diz Fabris, em *Rio, Quarenta Graus* Nelson “descreve a realidade em sua imediatez, como ela se manifesta diante de seus olhos”;<sup>13</sup> em *Rio, Zona Norte* deixa claro que está presente um processo de reelaboração da história, que rompe a ilusão documental. Ele consegue uma

*dimensão épica, graças ao uso do retrospecto na narração da história (cujo desfecho nos antecipa), o que lhe possibilita não só privilegiar os momentos que considera realmente importantes na vida do compositor, mas torná-los presentes, devolvendo-lhes aquela dramaticidade própria à captação de uma ação imediata.*<sup>14</sup>

---

11. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.25. À pág. 30 Glauber reitera o que pensa: “Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras”.

12. Ob. cit. nota 21, p.27.

13. Fabris, M. *Nelson Pereira dos Santos – Um Olhar Neo-Realista?* São Paulo: Edusp, 1994. P.192.

14. ob. cit., p.194.

Glauber segue as lições do mestre. Se a linguagem em *Deus e o Diabo* parte do Neo-Realismo, ela vai em busca do realismo crítico (no qual não estaciona). Num processo dessemelhante ao de Nelson, desvia-se do neo-realismo, por meio de recorrências a outros métodos.

O som também é por vezes, realista. Perdigão<sup>15</sup> desenvolve este ponto muito bem. Como ele diz, ora Glauber exaspera o som natural, como o vento e os gritos; ora abrandá-o. Ou o som é realista, ou é superativado. Ora o som substitui a imagem, que é suprimida; ora acontece o inverso. Ou seja, pode-se perceber que a intenção é interpor a uma trilha realista, uma não-realista, como ocorre com relação à articulação das imagens. Enquanto Manuel e Rosa saem do pé do túmulo da mãe do vaqueiro, no final da seqüência que fecha o primeiro episódio, uma *zoom* se aproxima da cruz e o som da voz do Beato discursando e a música que a pontua já entram na trilha sonora, antecipando a próxima seqüência, num efeito completamente anti-natural.

Há cinco momentos de ruptura do Neo-realismo no início de *Deus e o Diabo*, como prenúncios da linguagem que se efetivaria mais à frente.

A segunda voz narradora é a voz *onisciente*, que comanda a articulação das imagens/sons dentro dos planos e a montagem destes em cadeias narrativas. Ou seja, os trabalhos de câmera e montagem nos planos – seletivos, particularizadores e elípticos – e da construção das seqüências, dos episódios e da estrutura geral – regrados pela justaposição – põem às claras o ponto-de-vista exterior, o narrador que, de fora da diegese, nela atua, lado a lado com os pontos-de-vista de Manuel e Rosa.

Esta voz é responsável por três rompimentos. O primeiro deles cria uma seqüência que faz lembrar H. Mauro. É a da casa de farinha, na qual a decupagem retoma Eisenstein, que também havia impregnado Mauro: os planos são descritivos; encadeados (os movimentos são vistos daqui para lá e de lá para cá), formando um círculo

---

15. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op.cit., p.164 a 166.

(partem e terminam num primeiro plano), com uma cadência detectável (abrem-se / fecham) marcada pelo ruído do moinho, formas que fazem pensar na sua correspondência com a relação amorosa, como ocorre em *Ganga Bruta*, e a relação amorosa adjetivada: rude, áspera, seca, sem motivação, num processo de anamorfização fantástico, que amplia o horizonte documental:

- mãos de Manuel (PP) pegando mandioca descascada e puxando-a para perto de si, câmera vai subindo e enquadrando o seu busto (PM) sentado, ele levanta a cabeça e olha (na direção de Rosa), corte.
- Rosto suado dela (detalhe), olhos baixos, inibida, corte.
- ele ainda olhando na direção dela,<sup>16</sup> abaixa a cabeça, câmera vai abaixando, vemos sua mão com o facão a limpar a mandioca e depois segurando-a para ser ralada (plano próximo),
- enquanto ela mexe a roda (câmera vem da mandioca a ralar até ela, que gira, pelos fios que balançam do moinho) com dificuldade (ela sua): câmera enquadra roda girando, mão dela (perfil aparece) na manivela (PP ocupa tela toda); câmera anda, rosto e corpo dela de perfil aparecem (PM), corte.
- ele, na outra extremidade; as cordas balançando no meio (PA), corte.
- ela, de frente rodando (PM), por entre a roda que gira, corte.
- ele, sentado (PM), olhando para a mandioca de frente, corte.
- câmera atrás dela (PM): plano dos dois juntos, um em cada extremidade,<sup>17</sup> corte.
- a mandioca esmagada (primeiro plano) caindo na gamela, corte.

Waldemar Lima, fotógrafo do filme, falando a respeito das filmagens, evoca o caráter plural dos efeitos fotográficos, que fez surgir a segunda voz narradora:

---

16. Fica caracterizada a cumplicidade deles, por esta troca de olhares.

17. Aqui fica clara a distância e a frieza existentes entre eles. Também a passividade dele; a atitude ativa dela.

*Minhas conversas com Glauber orientavam-se, sobretudo, para a escolha da forma que iríamos dar à textura plástica do filme. (...) Glauber e eu fugíamos de tudo que tivesse a aparência de um figurativo gracioso, sem poder de comunicação. Esquematzamos o estilo que seria usado, deformando e modificando as formas clássicas de trabalho, e pondo em seu lugar elementos sentimentais e intelectuais. Tudo para não desviar o espectador para contemplações estéticas desligadas do filme. A película seria trabalhada, então, conforme as necessidades expressivas do filme. (...) Recebemos os copiões (das primeiras filmagens), e o resultado era o que esperávamos. Tudo na base das velhas fotografias de atualidade e da gravura popular.<sup>18</sup>*

As palavras de Leon Hirszman acrescentam a esses dados o fato que “O cinema brasileiro (com *Deus e o Diabo*) sai de um tom menor realista para um cinema épico”.<sup>19</sup>

O traço estilístico mencionado aproxima *Deus e o Diabo* da obra de Mauro. Glauber parece ter olhado atentamente para o método composicional de *Ganga Bruta* e nele ter se inspirado. A presença de gêneros diversos, cada qual entrando à medida que há uma solicitação dramática (expressionismo, documentário realista, *western*, cinema clássico russo, expressionismo e melodrama de aventuras compõem *Ganga Bruta*), procedimento que faz lembrar o que estamos a apontar no processo de construção do filme glauberiano.<sup>20</sup> Rocha complementa dizendo que “todas estas visões ganham um só movimento filmico, corporificadas por um constante elo de lirismo que é a substância da ‘mise-en-scène’ de Mauro”, afirmação que tem correspondência com o seu fazer, que também consegue um tom único, apenas que marcado não pelo lirismo, mas pelo sobressalto.

18. Lima, Waldemar. Em Busca de uma Fotografia Participante in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. P.15 a 25.

19. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit., p.137.

20. Rocha, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 28 e 29.

Os dois outros momentos de ruptura dizem respeito à montagem, após cortes bruscos, e sem conexão causal imediata: do plano em que vemos Manuel matando um jagunço e abraçando-se com Rosa, passamos a um primeiro plano do rosto de sua mãe morta, com súbita parada da música também. Em seguida, após a reflexão de Manuel, e a balada que narra o acontecido, outro corte e já presenciemos Manuel fincando uma cruz no túmulo da mãe, com novo silêncio.

## II – *Mix* com o *Western*

O quarto momento de ruptura com o Neo-realismo acontece na participação da *terceira voz narradora*, representada pelo cego-cantador, o transmissor de mensagens no Nordeste, que informa a respeito das personagens e comenta a trama, voz recorrente no faroeste (de cujos elementos formais *Deus e o Diabo* é rico, conforme mostraremos mais à frente, tanto que terminaram por contaminar a utilização do cego, dando-lhe esta característica). O cantador aparece na feira, num traço realista de *Deus e o Diabo*, mas canta outras vezes, neste primeiro trecho, sem estar presente.

Esse cantador, que serve o mais das vezes de narrador *off* da história, traz um traço recorrente no neo-realismo de *Paisà e Alemanha*, *Ano Zero* – possuidores de narrador oral; no primeiro, esse é mais atuante; unindo os vários episódios; no segundo, introdutório da trama, apenas.<sup>21</sup>

Em seu texto *O Western – Uma Introdução ao Estudo do Gênero e o Herói*<sup>22</sup> Glauber fala: “(...) a canção agora já não está

21. No texto *A Voz no Cinema: a Articulação de Corpo e Espaço*, de Mary Ann Doane, in *A Experiência do Cinema*, org. de Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 457 a 475, a autora mostra que a voz *over*, usada comumente em documentários, tem um traço paternal, similar à ‘voz de Deus’, ou seja, ela tem o poder de nos fazer acreditar no que transmite. É interessante que ela seja usada nos filmes neo-realistas, que se pretendem próximos do documental.

22. Artigo de Glauber, originalmente publicado na revista *Mapa*, no. 1, Salvador: ABES, 1957, transcrito em *Glauber Rocha – Esse Vulcão*, biografia feita por João Carlos Teixeira Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Pág. 588.

nos seus lábios (lábios do *cowboy*); saindo da alma do herói, ganha o tempo, domina a pradaria, é uma variação ao ritmo das balas”, extrato que bem aponta seu conhecimento dos diferentes empregos da balada. Do cantarolar pelo *cowboy* (parte da diegese), ele passou ao canto *off* do cantador (voz narradora), essa que é a voz presente (a maior parte do tempo) em *Deus e o Diabo*, onde o ‘*cowboy*’ (Antônio das Mortes / Manuel?) não canta.

O quinto momento de interrupção do Neo-realismo tem traços do faroeste também. Ele tem lugar na cavalgada dos jagunços em perseguição de Manuel, típica da luta de mocinho X bandidos, conseguida em mais uma intervenção do segundo narrador:

- desde o momento (na seqüência anterior) em que o Cel. bate em Manuel, começa a *Dança das Bachianas no. 2 para Orquestra*, que diminui na morte dos jagunços, sumindo no plano da mãe morta. Esta Dança, *Lembrança do Sertão*, evoca a região quente, afligida periodicamente pela seca, do interior do Nordeste,<sup>23</sup> sendo de grande agitação.
- (câmera vai acompanhando de lado, tipo *travelling*, PG). Manuel é visto ao longe (PG), no seu cavalo branco; sozinho, fugindo, corte.
- Os jagunços são vistos mais de perto, de frente, sem Manuel, em cavalos pretos, corte.
- Manuel é visto chegando em casa (PG), corte.
- desmonta e Rosa sai correndo de dentro da casa para encontrá-lo (PG), corte.
- de longe, vê-se a luta: Manuel a pé, com um facão / jagunço a cavalo (câmera estaciona), o jagunço cai (PG), corte.
- os dois rolando no chão (PP); ao fundo, vê-se Rosa e a mãe sendo atacadas por outro jagunço; Rosa consegue desvencilhar-se do jagunço e correr em direção a Manuel que, de pé, mata o jagunço, com quem lutava, com um tiro;

---

23. A profa. de Canto Coral e Regente Lilian Zamorano Cury forneceu-nos importantes subsídios para pensarmos as *Bachianas* de Villa-Lobos. A ela vai aqui nosso agradecimento.

- Rosa chega em Manuel, os dois viram-se e vêem, ao fundo, o outro jagunço esfaquear a mãe de Manuel, corte.
- jagunço vem atrás deles, é morto também por Manuel; Rosa chega novamente e o abraça, corte brusco.
- Manuel fecha os olhos da mãe morta (vê-se rosto da mãe morta e a mão de Manuel); câmera vem pela sua mão e braço, o vemos agachado, música vai sumindo, corte.
- segue...

Esse tipo de planificação aparece em muitos faroestes, como *No Tempo das Diligências*. Na seqüência do ataque dos índios à diligência, o ritmo é o mesmo. Como a cena é bem mais extensa (em *Deus e o Diabo* tem apenas 30/35 segundos; lá, 7 minutos), porque mais importante para a trama, é mais elaborada: os mocinhos são quase sempre vistos mais proximamente da câmera; os índios, mais distantes. Ou seja, vemos a seqüência do ponto de vista dos heróis. Primeiramente só vemos planos exteriores; depois, passamos a ver o interior da diligência também. A música cria o clima de excitação que uma luta requer. Os planos, naturalmente, são sempre alternados, mas aqui não ocorrem ligações entre eles que não sejam determinadas pela causalidade. Isto significa, entre outras coisas, que Glauber também não desejava 'parar' no faroeste. Esse é apenas uma passagem, não o seu fim.

O que queremos apontar é que será graças à ação destes dois narradores que o neo-realismo, instaurado pelo ponto-de-vista de Manuel e Rosa, se romperá, dando espaço a outros estilos, e possibilitando o surgimento da originalidade glauberiana.

\* \* \*

O Neo-Realismo, se está presente de forma intensa, marcando presença, no primeiro episódio do filme, nem por isso desaparece da diegese, quando outros estilos se intensificam. Fala Glauber a esse respeito:

*O filme começa como um filme normal, com uma exposição realística normal, e se desintegra à medida que a*

*estória evolui: toda a linguagem do filme está ligada a toda a evolução dramática da estória. O filme se inicia claro, lúcido, objetivo, e se desenvolve em círculos de desintegração.*<sup>24</sup>

O Neo-realismo retorna na subida do Monte Santo – para desaparecer na entrega de Manuel ao Beato, no ataque à vila e na procissão – e volta para mostrar a solidão de Rosa. Esta, que não se deixou envolver por Sebastião, com seu realismo, traz, para a linguagem, o neo-realismo. Com Rosa o som é local: rezas, cânticos, sinos e, *off*, suas conversas com Manuel, juntamente com imagens límpidas, não rebuscadas. Enquanto eles estão no Monte Santo, as aparições dela são marcadas pelo neo-realismo. Quando os beatos estão em êxtase, gritando “é a chuva de ouro...”, Rosa, desesperada, é vista ao vento e, inicialmente, desfocada, dada sua proximidade da câmera e, o que aparenta ser, a imediatez da captura do momento, que não haveria possibilitado o acerto do foco.

Numa outra seqüência, quando Manuel a esbofeteia e conduz para a igreja, também o registro fotográfico é, pode-se dizer, realista (num giro, a câmera acaba por mostrar até as pedras que circundam Manuel), além do som, gerando um ar documental.

No episódio de Corisco, os planos somente mantêm o realismo ao apontarem o relacionamento de Rosa e Dadá. No restante do tempo, impera a estilização de sons/imagens (a presença dos demais narradores).

A sexualidade ‘fora da norma’ parece marcar o final do neo-realismo no filme. Ela, que começa com o relacionamento entre Dadá e Rosa, tem seu ápice na irrupção da sexualidade de Rosa, o que vai acontecer ao lado de Corisco. Se, com Manuel, como está representada na seqüência do moinho, ela tem uma sexualidade fria, estéril (como a situação deles, aliás), ela atravessa a assexualidade enquanto estão com Sebastião, e vai encontrar uma sexualidade quente, prazerosa, no bando do cangaceiro. O prazer marcará sua experiên-

---

24. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. Cit., p. 139.

cia com Corisco, o guerreiro com uma função fecundante.<sup>25</sup> Neste ponto, o seu olhar realista parece perder-se. Ela se rende àquela prática, que é a prática de um outro olhar para a vida. Ela assume, pela primeira vez, a *desrazão*.

A partir da introdução dos reinos do Beato, de Corisco e de Antônio das Mortes, como veremos, o mundo mitológico instala-se. Glauber destaca dois momentos, dentre aqueles em que Antônio das Mortes está presente, como sendo realistas. Pensamos em não acrescentá-los às seqüências realistas do filme, dado o parentesco formal da primeira com o faroeste, e o caráter de avaliação da segunda, o que já as coloca como críticas. Aponta o diretor:

*(o filme) É uma fábula: Só pára para ser realista em Antônio das Mortes; quando Antônio das Mortes se encontra com a composição da opressão formada por aquele coronel e aquele padre; e quando conversa com o cego, fazendo uma rememoração. O resto, fica tudo no terreno da lenda. Por ex.: de como Antônio das Mortes matou o Corisco, o major Rufino me contou; no roteiro ia ter uma briga; depois, resolvi optar por aquela narrativa de cego – aquela canção existe -, mostrando tudo à distância, de modo a dar um plano mitológico à estória.<sup>26</sup>*

## II a – O faroeste além do faroeste

Luís Carlos Maciel estabeleceu uma ponte entre *Deus e o Diabo* e o faroeste, e afirma que, apesar do parentesco, a forma empregada por Glauber tem um sentido próprio, diferenciado daquele dos faroestes americanos.<sup>27</sup> O próprio Glauber estabeleceu sua recorrência à balada do faroeste em *Deus e o Diabo*:

25. A este respeito, ler de G. Dumézil. *Mitra-Varuna*. Paris: Gallimard, 1948.

26. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit., p. 134.

27. Maciel, Luís Carlos. *Dialética da Violência in Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

*para desgosto de muita gente e de você (Viany), a fita tem muita influência do Western. Tem muita coisa de John Ford, que vocês não gostam mas eu adoro, e o Antônio das Mortes é uma figura de citação fordiana mesmo: a forma de ele aparecer, a forma de ele andar, o uso da paisagem, a aplicação da balada.<sup>28</sup>*

Primeiramente, vamos às colocações de Maciel, que limpam a questão da recorrência ao faroeste. Diz ele, acertadamente:

*o herói do western não triunfa porque possui as outras elogiáveis virtudes consagradas pela ética dominante, mas pura e simplesmente porque é o mais forte. Porque, em última análise, é o mais rápido e o mais certo no gatilho – e vence o duelo final na rua deserta. O western obtém, assim, sanção plena para a violência; porque, em seu mundo, não há outra maneira de triunfar excluída a da violência. O herói vence pela força porque esta é a condição eterna da vitória – e com ele vencem, também, as virtudes da ética tradicional. A violência constitui uma parte da natureza humana e o Bem só pode triunfar se cultivá-la. O western é, com toda exatidão, uma metafísica da violência.<sup>29</sup>*

Já Glauber Rocha “subverte o princípio básico da metafísica da violência, ao apresentar esta última condicionada historicamente e determinada pela perspectiva fundamental da alterabilidade, que seu filme assume e expõe”,<sup>30</sup> Manuel não tem direito à escolha de seu destino. Isto porque este é determinado pelos dominadores dos poderes sociais, os Coronéis, a Igreja e seus subordinados, no caso nordestino. Mas *Deus e o Diabo* aponta que a práxis coletiva da classe dominada pode alterar o contorno histórico. Manuel sozinho é

28. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit., p. 135/136.

29. Maciel, L. C. Op. cit. P.207/208.

30. Maciel, L. C. Op.cit. P.208.

impotente. Pode, contudo, segundo Glauber, através das lutas coletivas do pietismo e do cangaço, tentar alçar a liberdade de eleger o seu futuro, assim como o futuro de sua classe.

Ainda, o Bem e o Mal, puros, integrais, são vistos como inexistentes no filme. “Cada um é também o seu contrário”, conforme coloca Maciel. “Existe o homem e sua luta, na corrente da História”.<sup>31</sup> Deus e o Diabo estaria mais, portanto, para uma dialética da violência, dinâmica, próxima do humanismo marxista.<sup>32</sup>

Paulo Perdigão<sup>33</sup> observa a semelhança entre *Deus e o Diabo* e o faroeste, guardado o aspecto regionalista da obra glauberiana, sem asseverar a dessemelhança mencionada por Maciel. Diz ele:

*Felizmente, as modulações do western não vêm até Deus e o Diabo remover sua atmosfera claramente regional – faz muito em carregar a imagem do espaço livre e os tipos que a mitomania eternizou. Os vaqueiros usam gibão e montam jumentos – mas vigora aqui, tão absorvente, a violência moral, a nostalgia, a sugestão comparativa na presença extraordinária de Antônio das Mortes e do combate que leva o filme ao desfecho: pólos de uma recordação cristalina, e de um ilustre respeito – o do western, inspirado através de seus principais títulos: Shane, de George Stevens, e Terror in a Texas Town, de Joseph H. Lewis.*

31. Maciel, L. C. Op. cit., p.212.

32. (8e) Maciel, no texto aqui referido, estabelece as semelhanças e dessemelhanças entre a obra de Glauber e *O Diabo e o Bom Deus*, de Sartre. Ver p. 210 a 212.

Ainda, como estamos tratando também da presença do neo-realismo em *Deus e o Diabo*, é interessante apontar que em *Alemanha, Ano Zero* o destino de Mateus, como o de Manuel, segue uma lógica inexorável; é imutável. Pode haver esperança para outros, não para ele.

No final do filme, quando, após ter visto a retirada do caixão de seu pai de sua casa, ele escorrega numa calha velha, fazendo-a de escorregador de brinquedo, acreditamos (por um segundo) que sua infância é recuperável. No momento seguinte, com ele, vemos as ruínas da sua antiga residência, a decadência social e moral visualizada, enquanto um bumbo toca insistente e nervosamente, ressaltando a visão. Compreendemos, e nos desesperamos, junto com ele, que não há futuro: ele caminha até a janela e pula.

33. Perdigão, P. Op. cit. nota 16, p.155.

Os dois exemplos por ele dados de faroestes inspiradores de *Deus e o Diabo* mostram que 'um tipo' de faroeste chamou a atenção de Glauber, não todo e qualquer exemplo extraído desse gênero. A afirmação de Maciel tem sua razão de ser; sua generalização parece-nos, entretanto, um pouco precipitada.

A estruturação da personagem de Antônio das Mortes, apesar de estar calcada em características regionais, é toda assemelhada à dos justiceiros dos faroestes: o chapéu, a capa escura, o gestual, a espingarda e, finalmente, um passado de pistoleiro contratado e a posse de um motor único, pessoal e inquestionável, a motivar sua vida.

*Deus e o Diabo* estrutura-se, através de Antônio das Mortes, pelo princípio do faroeste, segundo o próprio Glauber: "a intriga passa a obedecer (...) à linha do herói que vem de longe, vive, luta, vence problemas e parte no fim para o mesmo 'não sei' de onde surgiu".<sup>34</sup>

As semelhanças visuais são fortalecidas pelo uso do PG para focalizá-lo, o que o deixa em contraste com a paisagem, favorecendo a expressão da paisagem e criando a justaposição homem/natureza hostil, típica dos faroestes também.

O seu perfil de pistoleiro é semelhante não ao de qualquer pistoleiro, mas ao de Dunson (de *Rio Vermelho*): mais velho, elegante, desiludido, sem passado, derrotado por antecipação, dono da verdade: "eu sou a lei!", ansiando praticar uma boa ação para desta forma se redimir; ou de Shane, melancólico e misterioso. Como estes, Antônio das Mortes faz justiça pelas próprias mãos, tem o dom de decidir o certo e o errado (sendo pago ou de graça).

Paulo Perdígão<sup>35</sup> bem o descreve:

*A solidão, a melancolia, o princípio do heroísmo como atitude militar da alma, a força física como categoria moral, a masculinidade charmosa, o passado enigmático*

34: *O Século do Cinema*. Op. cit. P.74.

35: Perdígão, P. *Western Clássico. Gênese e estrutura de 'Shane'*. Porto Alegre: L&PM, 85, p.29.

*co, o contraste entre a fidalguia e a rudeza – esses os traços do aventureiro americano por excelência. Com eles se apresenta Shane, ungido pelo menino como semideus (como é visto Antônio das Mortes pelo cego cantador, por Manuel e Corisco) e, no entanto, um personagem de tragédia, acabrunhado e cansado de mortes, quase surpreso com a admiração que possa despertar.*

Ainda, diz Jean-Louis Rieupeyrou, no texto clássico, sobre o faroeste:

*Shane continua sendo até hoje — a encarnação ideal do westerner, vindo do horizonte, portador de uma aura de mistério que seduz as platéias [caso de Antônio das Mortes, que justificou até a realização do Dragão da Maldade, uma ‘espécie’ de continuação de Deus e o Diabo], depositário de virtudes que as encantam. Mas quem será Shane realmente? Terá, com efeito, virtudes? A ambigüidade, postulando múltiplas interpretações, vitaliza a densidade e riqueza do personagem.<sup>36</sup>*

---

36. *O Western ou O Cinema Americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

Ainda, Antônio das Mortes é ambíguo em *Deus e o Diabo*. Já no *Dragão da Maldade*, onde reaparece, perde este caráter. Aliás, o filme todo, apesar de alegórico, é mais definido, mais claro que *Deus e o Diabo*. Menos complexo, naturalmente, também.

O filme começa com Antônio das Mortes entrando em campo (da direita para a esquerda) e tiros. Em seguida, vê-se um cangaceiro morrendo. Música de Marlos Nobre (como no *Pátio*); corta som e imagem.

Vê-se o professor (Othon Bastos) falando com os alunos. O início do filme é alegórico, depois entra no realismo.

Antônio das Mortes, fora o prólogo; pertence ao humano, o lado, vamos dizer, realista do filme (conversa com Mattos – veio a pedido deste; conversa com o professor, fala de Lampião e Corisco; vê o desfile na rua). Ao se encontrar com Coirana, o cangaceiro, ao lutar com ele (numa luta que mais parece uma dança), ele atravessa para o mundo mitológico e adquire consciência dos seus erros: vê que é ideologicamente incorreto, que esteve lutando do lado errado. Beija os pés da Santa, tenta salvar Coirana, refugia-se na Igreja; mata o jagunço Mata-Vaca.

O Bem e o Mal também aparecem em ambigüidade, em alguns faroestes, a exemplo de *Deus e o Diabo*. Essa não é uma característica ímpar do filme de Glauber, como quer Maciel. Aqui ele se encontra com certa tradição também.

Em *No Tempo das Diligências*, para ficarmos com um exemplo famoso apenas, as ambigüidades são várias: a prostituta tem mais caráter do que a Sra. que, grávida e indo em busca do marido, não deixa de sentir atração e deixar-se cortejar pelo jogador; o jogador é um apostador inveterado porém é, também, um cavalheiro; o banqueiro é, na verdade, um ladrão; o médico beberão, na hora em que é necessário, salva a Sra. e o bebê; e Ringo (John Wayne) é o 'boa gente', querido por todos, filho de um homem honrado e respeitador das mulheres, inclusive a prostituta, apesar de querer matar três homens. Ele quer fazer justiça, matando três bandidos, os assassinos de seu pai e irmão, no que é apoiado por todos. Ele é o fora-da-lei estimado.

Este fator faz com que *Deus e o Diabo* tenha uma visão realista (porque distante do maniqueísmo), de um historicismo popular (que parte dos fatos, mas adentra as interpretações lendárias), e, por esses motivos, épica, do tema.

Mas, o cruzamento através das canções, via expressão oral, o que teria a transmitir a mais? E aí nasceu uma segunda questão, então.

Voltando às canções, ao sonoro, retomamos a afirmação de Paul Zumthor, "Qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o registro do visível é desprovido desta espessura concreta da voz, da taticidade do sopro, da urgência do respiro",<sup>37</sup> por este nos levar a pensar que, essa espessura concreta que a voz possui, no

---

No *Dragão* ele não trem a aura mitológica de *Deus e o Diabo*. Ele faz as vezes de Manuel: assiste à luta (entre o Cel. e a Santa / Santo Antão, que o apunham como se fosse ao dragão), mas não participa dela.

Ao final, parte para a cidade. Parece cansado, abatido, talvez por causa da consciência do seu passado. Porém, deixou de ser jagunço; tornou-se um herói justiceiro consciente. Perdeu a ambigüidade; luta agora pelo Bem.

37. Zumthor, Paul. *Presence de la Voix*. In *Écriture & Nomadisme. Entretiens etc.* Montreal: L'Hexagon, 1990. Trecho traduzido pela Profa. Jerusa Pires Ferreira.

caso do cinema, é complementar das imagens, gerando, em conjunto, uma massa verbi-voco-visual, de cujos apelos afetivos é impossível escapar.

Glauber Rocha fala, a respeito de *Deus e o Diabo*: “Acabado o trabalho, pronta a montagem, restavam imagens neutras, mortas, que necessitavam da música para viver”,<sup>38</sup> afirmativa que fortalece o que exprimimos acima.

A saga de Manuel e Rosa é resumida em versos:

1º. “Manuel e Rosa vivia no sertão/ trabalhando a terra com as própria mão”, até que morre a mãe dele (outra canção) e eles encontram Sebastião. Em canto: “Sebastião nasceu do fogo/ (...)/ anunciando que a desgraça/ ia queimá o mundo inteiro/ mas que ele podia salvar/ quem seguisse os passos dele”. Manuel e Rosa seguem o Beato. Continuando, por outra canção, depreende-se que os fiéis foram mortos por Antônio das Mortes: “Da morte do Monte Santo/ sobrou Manuel vaqueiro/ por piedade de Antônio/ matador de cangaceiro”. Aí eles se encontram com Corisco (outra canção) e reaparece Antônio, à caça do cangaceiro: “Andando com remorso (por causa dos beatos)/ Volta Antônio das Mortes/ vem procurando noite e dia/ Corisco de São Jorge”; até que os dois se encontram e Corisco é morto: é o duelo do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (diz o verso). Não se sabe o que acontece com Manuel e Rosa ao final. Perderam-se no espaço/tempo. O fechamento é feito de considerações, neste momento críticas, do cantador: “Tá contada a minha estória/ verdade, imaginação/ espero que o sinhô tenha tirado uma lição/ que assim mal dividido/ esse mundo anda errado/ que a terra é do homem/ não é de Deus nem do Diabo”.<sup>39</sup>

As canções representam *um* viés narrativo, que dialoga com pelo menos *mais dois*: o foco narrativo orquestrado por Manuel e Rosa<sup>40</sup> e o ponto de vista que é construído pela câmera (que cria as

38. Rocha, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Op. Cit.

39. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit., P.111/ 114.

40. Já desenvolvemos este viés narrativo em *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. Cit., onde apontamos que a colocação de Manuel e Rosa como

imagens) e pela montagem (que as organiza e as articula com os sons): O viés, dado pelo cancioneiro nordestino, tem seus poderes expressivos que, lembremos-nos já, são fortalecidos pelos outros dois que o complementam.

Segundo Zumthor, mais uma vez,

*A enunciação da palavra ganha por isso valor, nela mesma, de ato simbólico; graça à voz ela é exibição e dor, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, franqueada a necessidade de invadir psiquicamente o objeto de seu desejo: o som vocalizado vai de interior a interior, liga sem outra mediação duas existências”.<sup>41</sup>*

Neste caso as canções contam, dão vida à epopéia de Manuel e Rosa, com estas características: de um ponto de partida, o sertão, eles vão se enveredando para lugar nenhum, o não-lugar, o indeterminado. A temporalidade é sempre obscura, também. As únicas referências temporais são que Sebastião nasceu “no mês de fevereiro” e que Antônio das Mortes procurou por Corisco “todo o mês de fevereiro”.

Das personagens, com as quais eles vão travando contato, sabe-se pouco, e é esse pouco que as define: Sebastião é Santo e milagreiro; Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, sem santo padroeiro; Corisco é o Diabo, é o Corisco de São Jorge e é o Santo guerreiro.

Essa epopéia passa-se, segundo as canções, portanto, num sem tempo nem espaço, típicos do universo mítico, assim como as personagens: um Santo, um Diabo, um anti-herói, e é, como se percebe, permeada pela religiosidade.

---

narradores ocorre na versão 4, implicando esta modificação no maior envolvimento emocional dos espectadores com a trama.

41. Zumthor, Paul. Op. cit. nota 38.

Paulo Perdigão apontara no texto *Ficha Filmográfica*,<sup>42</sup> a presença da narrativa mitológico-épica, reconhecidamente de herança do faroeste, trazida por recursos de imagens e sons (por ele analisados).

É um viés que recria, simbolicamente, uma situação real, que nos cerca: o homem comum é um observador (como Manuel e Rosa), passivo (deve ser salvo por um líder), não é agente da História. Sem mencionar os Coronéis, abordados pelo visual e pela palavra, a questão do direito de gerir o próprio destino é teatralizada no canto, ou melhor, no canto final. Ampliando mais o horizonte, está a se tratar ali da justiça social, do surgimento do estado de direito, numa forma primitiva de luta do Bem contra o Mal.

A voz faz com que a mensagem nos atinja no âmag, gere emoções, por nos fazer reencontrar, pelo menos momentaneamente, através da recuperação de uma situação simbólica arcaica, uma parte perdida de nosso processo de humanização.

O cantor é crítico, ao final, após a morte de Corisco e com o recomeçar de Manuel e Rosa. Isto representa a marca de um 'intervalo' ou 'interrupção' na narrativa mítica que estava a se desenrolar (com a entrada em cena de outro estilo: o neo-realista), como sucedera, visualmente, no intervalo entre o episódio do Beato e o de Corisco.

Em segundo lugar ele que, até então, trabalhara a favor da linguagem mítica, entrara no 'espírito' da narrativa, precisa agora ser mostrado em sua outra faceta, distinta daquela do homem do povo, ou seja, como menos alienado do que o homem comum, traço característico dos cantadores: informador do povo, jornalista do sertão, aquele que, oralmente, nas feiras e festas, divulga as notícias.

Em terceiro lugar, Glauber consegue, com esta modificação introduzida ao final, não deixar dúvida no espectador quanto à tragédia da alienação de Manuel. Como diz Maciel, "ele é uma figura trágica, destinada fatalmente ao sacrifício". O filme confia que o povo é que irá "construir, num grande despertar coletivo, seu destino".<sup>43</sup>

---

42. Perdigão, Paulo. *Ficha Filmográfica* in *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit.

43. Maciel, L. C. Op. cit., p. 212.

Essa exacerbação foi, lembremo-nos aqui, segundo Glauber, sugerida a ele por León Hirszman, a fim de criar o *patético*, que choca e faz o espectador refletir:

*quero registrar isso porque uma conversa rápida, de dez minutos, que tive com o Leon, foi talvez a coisa mais fundamental para o filme. Foi ele quem me falou que a melhor forma de causar um impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens. Essa conversa que eu tive com o Leon foi fundamental: inclusive, fez com que eu mudasse o final do filme e adotasse mesmo uma linha de impacto total, uma linha quase patética. Eu creio que, por causa disso, todas as coisas que entraram no filme – inclusive a mistura de vários tipos de filmes, e tudo isso – adquiriram um tom de unidade.<sup>44</sup>*

Glauber ouvia as pessoas e fazia uso das informações obtidas desta maneira, como atestam suas palavras acima. Neste caso, a sugestão de Hirszman contribuiu para que o filme ganhasse um tom eisensteiniano, grande influência de Leon, e de grande força para a mensagem: o espectador é levado à conscientização, enquanto Manuel e Rosa não. A emoção é buscada, todo o tempo, também.

## II b – A penetração mais profunda do faroeste em *Deus e o Diabo*

Parece-nos que *Deus e o Diabo*, apesar das restrições acertadamente colocadas por Maciel, não deixa de cruzar com o faroeste numa base mais profunda do que a mera coincidência de recursos sonoro-visuais, mera citação.

44. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. cit., p.148.

Primeiramente, a proximidade criada pelos recursos visuais, de Antônio das Mortes com certo tipo de pistoleiro do faroeste, é útil, por fazer dele uma personagem de perfil questionável, como são, também, pelos outros focos narrativos, os perfis do Santo e de Corisco. Perdigão apontara a inspiração de Antônio das Mortes, também, dizendo haver sido este calcado no *gunfighter* Wilson de *Shane*,<sup>45</sup> realmente um personagem de perfil ambíguo. Poderíamos aqui lembrarmo-nos de alguns outros, como o personagem de John Wayne em *n'O tempo das Diligências*.

Em segundo lugar, o uso da trilha sonora em acompanhamento de ações rápidas, aceleradas, como a da perseguição de Manuel pelos jagunços do Coronel, bastante assemelhada às canções empregadas por John Ford, por ex. (ver em *No Tempo das Diligências*, ou na *Caravana de Bravos*, as seqüências dos ataques dos índios). Segundo Glauber, o ritmo lento do *western* "só se agitava quando uma situação exigia: lutas, tiroteio etc."<sup>46</sup>

Ainda, no faroeste, a música tem presença quase constante, dando um clima agitado, animado, de aventura, às seqüências. Glauber faz um uso parecido das músicas, que são numerosas, em *Deus e o Diabo*.

Na verdade, se voltarmos aos roteiros de *Deus e o Diabo*, veremos que, do 1 ao 3, principalmente, as tramas apresentadas reproduzem estruturalmente um filme de faroeste. Traço que foi amenizado a partir do roteiro 4.<sup>47</sup>

O faroeste era uma presença forte na cabeça de Glauber à época da criação de *Deus e o Diabo*. A similitude entre a paisagem do *western* americano – onde predomina a presença do deserto<sup>48</sup> –

45. Perdigão, P. Op. cit., p.158.

46. *O Século do Cinema*. Op. cit. p. 46.

47. Monzani, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Op. Cit.

48. Buscombe, Edward. *Inventing Monument Valley – Nineteenth-Century Landscape Photography, and the Western Film*, in *Fugitives Images from Photography to Video*. Org: Patrice Petro, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995. Neste texto o autor, além de apontar o deserto e os 'canyons' como as paisagens mais marcantes do faroeste, comenta que *Monument Valley* (citado no livro *Deus e o Diabo*) foi colocado no mapa cultural por John Ford, quem primeiro esteve lá, em 1938, para realizar *No Tempo das Diligências*, e subsequentemente lá rodou mais 7 *westerns*.

e o sertão não passou despercebida a Glauber, conforme atestam os cenários do filme. Conforme Buscombe,<sup>49</sup> a suntuosidade desta paisagem só pode ser entendida com a categoria do *sublime*. E, o mesmo autor, prossegue dizendo que: “*in the western, that action frequently takes the form of a journey, landscape then becomes an obstacle which has to be overcome*”.

Estas duas colocações, bem desenvolvidas ao longo do texto, concluem que, enxergar as próprias pequenez e finitude, frente à grandiosidade natural, ao realizar a travessia, ou seja, ao ultrapassar a natureza, aprender com ela, leva à superação do julgamento pessoal.

Manuel faz uma travessia, em duas etapas: Travessia que sempre esteve presente em todos os roteiros. Ultrapassa a natureza e o autoritarismo decisório figurado na personagem típica desta paisagem: Antônio das Mortes, e vai aprendendo que há necessidade do exercício do direito. Tudo como ocorre num bom faroeste.

Ainda, por último, o faroeste almeja o mesmo ideal apontado em *Deus e o Diabo*: a luta pela posse de terra, a distribuição da terra entre aqueles que a tornarão produtiva e útil a outros seres humanos.

As palavras de Glauber, mais uma vez, atestam seu conhecimento acerca do potencial da citação feita:

*O western, primeira e única cristalização estético-social do cinema americano, tem na figura de John Ford o grande responsável pela sua evolução e posterior amadurecimento. O western, gênero regional dos Estados Unidos, depoimento, relatório dramatizado da grande marcha da colonização desenvolvida rumo ao interior do grande país e posteriormente da fixação social desses desbravadores, de sua adaptação humana, da sua luta contra um feudalismo que se forma rapidamente – já então uma força de domínio que encontra o combate de uma consciência que surge com os pequenos lavradores se*

49. Buscombe, E. Op. cit., p.93 e seguintes.

*unindo para a defesa de seus bens – afirmou-se, primeiramente, pelo significado poético, intensidade mítica em concentração no legendário herói do bem na luta contra o mal, ética espontânea de homens rústicos.*<sup>50</sup>

À maneira do faroeste, *Deus e o Diabo* não deixa de ter um tom ‘realista’, verídico. Os beatos e o banditismo realmente estão muito presentes na história do Nordeste, atualizados e gravados no imaginário popular, originados na questão da posse de terra. Toda uma literatura ensaística e ficcional, assim como o cinema, abordaram esses temas. Glauber evoca estas tradições e a elas incorpora-se, com *Deus e o Diabo*.

Glauber percebeu ou pressentiu corretamente as potencialidades contidas nestes dois gêneros: o Faroeste e o Neo-Realismo, ao elaborar essa obra, e usou-as até o ponto máximo em que dariam vez e voz aos seus propósitos. Citou, ou mais, historiou a linguagem cinematográfica para com ela estabelecer, ao lado de significados e significações, significâncias emocionais e arcaicas que nos fazem ser.

## Bibliografia

- BOJUNGA, C. Rosa baiano in *Filme Cultura*. Embrafilmes, Rio de Janeiro, no. 43, jan-abr. 1984.
- BUSCOMBE, E. Inventing Monument Valley – Nineteenth-Century Landscape Photography and the Western Film in *Fugitives Images from Photography to Video*. (Org: Patrice Petro). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- CAETANO, M.R. Cangaço. *O Nordeste no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

---

50. *O Século do Cinema*. Op. cit. p. 73.

- DOANE, M. A. *A Voz no Cinema: a Articulação de Corpo e Espaço in A Experiência do Cinema* (Org.: Ismaíl Xavier). Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- DUMÉZIL, G. *Mitra-Varuna*. Paris: Gallimard, 1948.
- FABRIS, M. *O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FABRIS, R. *Nelson Pereira dos Santos. Um Olhar Neo-Realista?* São Paulo: Edusp, 1994.
- FOHLEN, C. *O faroeste*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- HARTE, Bret. *Histórias de*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MONZANI, J. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do sol*. São Paulo: Annablume/Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos e Centro de Estudos Bahianos da UFBA, 2005.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. *O Obscuro Objeto da Ambiguidade in Um Jato na Contramão*. (Org. Eduardo Peñuela Cañizal). São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PERDIGÃO, P. *Western clássico. Gênese e estrutura de Shane*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1985.
- RIEUPEYROUT, J-L. *O Western ou O Cinema Americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- ROCHA, G. et alii. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.
- TEIXEIRA GOMES, J. C. *Glauber Rocha – Esse Vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- ZUMTHOR, P. *Presence de la Voix in Écriture & Nomadisme. Entretien etc.* Montréal: L'Hexagon, 1990.

# Natureza e personagem no cinema latino-americano do novo século

**ANDREA MOLFETTA**

---

Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ  
Pesquisadora do CEPECIDOC/UNICAM

## Resumo

Este texto aborda a grandes traços as características dramáticas dos protagonistas de alguns filmes da mostra de cinema “América Latina: diversidade e semelhança”. O texto discute a relação destes sujeitos com a história e com a natureza circundante, diagnosticando uma apatia do sujeito diante do horizonte opressor do colonialismo, ainda em pleno século XXI.

## Palavras-chave

Sujeito, América Latina, Cinema, Apatia, Trauma, Espaço Fílmico, Colonialismo, Século XXI

## Abstract

The present text involves, in general terms, the acting profile of the characters in some pictures of the Film Festival Latin America: Diversity and Similarity. The study focuses the link between these characters and the history and the environment surrounding them, pointing both a new role of the nature and an apathy of the characters facing the oppressive future of a new colonialism, in the 21st Century.

## Key words

Character, Latin America, Cinema, Apathy, Trauma, Film Context, Colonialism, 21st Century

“**E**sta geração filma como Hollywood sem culpas” – disse o mexicano Paul Leduc, autor do legendário filme *Frida*, no centro do programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 2007.

Vi os filmes da mostra “América Latina: diversidade e semelhança”, escrevi algumas anotações sobre eles e, sim, é verdade. Esta geração, a minha, fala o cinema do norte sem questionamentos de linguagem. Ou, ainda mais, quando não são realistas, são hiper-realistas. Casos já famosos do novo cinema mexicano, como *Amores Perros*, a montagem veloz de *Cidade de Deus* ou o cinema de Boulocoq na Bolívia são exemplos do virtuosismo técnico e da velocidade com que o realismo norte-americano, adotado por nós, incrementa suas potências.

Se 40 anos atrás existia o propósito da arte como ferramenta para a transformação social, objetivos de todos os cinemas novos, hoje o horizonte, as justificativas e, claro, os filmes, são outros. Do ponto de vista político, menos audazes e contestatórios, tanto na forma quanto na construção das personagens, com uma filmografia que aborda os sujeitos na sua intimidade, à procura de um trabalho reflexivo e, ao mesmo tempo, emocional.

Então, já que as formas da sintaxe fílmica deixaram de ser aparentemente o foco da atenção e de experimentação fílmica – em relação aos filmes desta mostra – só me resta uma análise da dramaturgia, vale dizer, do nível semântico destes filmes, tanto descrever as personagens quanto falar das características espaço-temporais em que habitam, para assim podermos falar alguma coisa sobre os objetivos e especulações deste renovado realismo no contexto fílmico latino-americano do novo milênio.

O foco do cinema narrativo clássico tem sido, desde sempre, o universo interior do protagonista, com quem nos identificamos, fundimos e de quem nos despidimos depois. A psicanálise tem realizado uma contribuição histórica dentro da teoria do cinema, em especial, ao desbravar o problema do espectador. São maravilhosos os textos de Bazin sobre o primeiro plano como mergulho psicológico, do livro *O que é o cinema*; ou os textos de Christian Metz explicando o dispositivo identificatório no cinema a través da transposição dos principais tópicos freudianos, em *O Significante Imaginário*; os textos de Deleuze sobre o cinema como máquina de emoções, ou sobre o cinema-vidente, no livro *Imagem-movimento*, só para citar alguns exemplos deste sempre frutífero encontro entre cinema e psicanálise.

Mas no caso latino-americano contemporâneo, embora a viagem constitua um dos arquétipos mais arcaicos dos processos de transformação dentro da história da narrativa ocidental, vejo um conjunto de filmes cujas personagens, para resolver seus problemas, estão ou decidem ficar “em trânsito” por este continente no novo século. E, mais que a situação de trânsito, impacta o modo de construir o tempo desta situação, porque não é uma viagem realmente transformadora, nem de si mesmos, nem do contexto. Assim como aparentam ser viagens sem destinos. Pelo avesso, os filmes nos mostram uma forma de viajar que é intransitiva. Então, se não há transformação desta personagem em trânsito, o que ela faz ao viajar? Esta é a pergunta que direcionou minha análise. Como é este sujeito que protagoniza os filmes da nossa América Latina?

As personagens Esperança e Tristeza em *Qué tan lejos*, de Tania Hermida, o casal de *Como pasan las Horas*, de Inés Cerqueira, o alemão de *Cinema, aspirinas e urubus*, o próprio cineasta no caso do filme de José Luis Garcia, performativo, ou, por último, o adorável garoto do *O ano que meus pais saíram de férias*, do Cao Hamburger. Todas personagens que, embora se colocam e se apropriam nesta situação de mudança, nem sempre alcançam seus objetivos. Talvez, o desejo de viajar não era delas próprias... Então, o que representa esta metáfora? Que significa viajar para um sujeito impelido a fazê-lo pela sua circunstância social?

Longe de ser uma viagem desejada e inicitática, é uma viagem de espírito errante, como quem avança olhando para atrás. Há nas personagens destes filmes, quase sempre, antes que a descoberta, o luto pelo perdido, por aquilo que se deixou atrás. Como viajantes são, de certo ponto de vista, passivos, levados por uma circunstância irremediável que os move: a ditadura, a opressão social sobre a mulher, a insuportável monotonia de um matrimônio ou a supérflua e irremediável condição de turista. Mas nem as motivações da viagem, quanto seus resultados, lhes competem por inteiro a si próprios. Todas são viagens empreendidas por sujeitos que são empurrados pelas suas histórias, e não viagens que o sujeito empreende com espírito de busca. Estas viagens, mais que um percurso proposto com um ponto de chegada, parecem fugas ou perâmbulos desorientados.

Poderíamos relacionar isto com a experiência do flâneur romântico das grandes urbes, e a atitude melancólica em relação a história, tal como descrita por Benjamin. Porém, no conjunto destes filmes, este perambular é continental, ao embate da natureza, menos subjetivado.

Em *Qué tan lejos* (Equador, 2006) temos duas protagonistas que viajam juntas: Esperança, uma jovem espanhola, e Tristeza – que na verdade se chama Tereza, mas aceita o equívoco –, uma universitária de Quito. Ambas são apresentadas para nós como estrangeiras: Esperança, obviamente; Tristeza sente-se estrangeira no seu próprio país ao se relacionar com os índios, habitantes nativos, encontro racial. Ambas encontram-se distantes de uma realidade que observam como verdadeiras estrangeiras, impotentes.

Esperanza comenta surpreendida: “Eu ouço notícias da greve, do corte das estradas... Mas não vejo nada!”.

Para Esperança, a turista espanhola, esta realidade latino-americana é distante, imperceptível, e constitui o corpo da própria História: ela é cobrada como conquistadora/opressora durante toda sua incursão no continente. Contudo, Esperança, fiel e merecedora do seu nome, reflete, se detém, questiona e responde, em fim, articulando uma elaboração. Não é o mesmo com a personagem latino-americana, Tereza/Tristeza, que não consegue seus objetivos e, ainda, fica calada, só epectando passivamente seu próprio fracasso.

Para Tristeza, essa realidade distante, diante a qual é impotente, é o corpo social daquilo que a aliena e asfixia: o padrão social de feminilidade, forçando-a a sofrer rejeições e procurar novos espaços para si mesma. Essa realidade é, para Tristeza, a estruturação conservadora da sociedade equatoriana, em especial, o lugar castrado-reservado para a mulher na cultura machista, denunciado na permanente sexualização do olhar masculino sobre ela e, claro, só verbalizado no comentário da Esperança. Para Tereza/tristeza, a história social é o plano presente da sua experiência, e é uma participante-vítima, não-distanciada da situação, somente na revolta frustrada. A Tristeza só padece. Sente-se alienada e cala, em fim, não impede o casamento do seu ex-noivo, que era seu maior objetivo como personagem desde o início do relato.

As duas juntas são como um mandala, fragmentos complementários de uma grande personagem em situação existencial: a Mulher, tão feminina a trama quanto é o próprio nome do nosso continente, América Latina, mistura instável de colonizador e colonizado.

Em *Como pasan las horas* (Argentina, 2003), de Inés Cardozo Cerqueira, acompanhamos o drama de um casal em desencontro, vivendo uma situação claustrofóbica. Em meio ao vazio que os atormenta, os diálogos indagam novos caminhos para todos os personagens. Ao mesmo tempo, cada personagem aparece isolado visualmente num espaço diferente, para si só. São poucos os enquadramentos compartilhados entre duas personagens.

Neste filme, predominam as cenas nas quais as personagens estão em situações de solidão ou se deslocamento, também sozinhos. No fundo, um grande clima de estagnação, onde toda mudança é desejada, inclusive a morte. Estagnação enfrentada dramaticamente pelas personagens.

Ele imagina que tudo pode ser diferente. Ela assume que tudo já mudou.

O filme possui um ritmo narrativo no qual as cenas das nossas personagens se alternam com seqüências experimentais de paisagens naturais. Assim, acredito que este binômio estagnação-mudança é representado com a presença mutável, e ao mesmo tempo

persistente, da natureza. O angustiante, para o espectador, é que o ser humano, no seu enfrentamento e comparação com a condição natural, tece justamente o que há de mais humano: sua auto-transformação desejante, suas crises, sua cultura, em fim, sua história. Uma história diferente, porém igual de imanente, como é a história natural. Ou poderíamos falar de naturezas rivais? Importa destacar que, mais uma vez, a natureza e a história aparecem articuladas cinematográfica numa equação dramática original e de grande força estilística.

Este é o segundo tipo de espaço que aparece neste filme: os espaços da natureza, em tempos e durações longas, que fazem o filme entrar numa chave surrealista. As imagens da natureza sofrem uma delicada intervenção formal que nos introduz no plano onírico. Esta intervenção formal está trabalhada no ângulo obtuso das tomadas, que assumem posições de câmera muito interessantes e originais, assim como um cuidado especial na cor e na montagem sonora.

Esta mudança do estatuto do real dentro da narração está atrelada, assim, à experiência da duração do discurso, que torna-se tão lento e denso que nos deixa imersos numa leitura ansiosa e sensível diante quaisquer cambio na imagem do vento, por exemplo, ou do mar. Assim, esta mudança de estatuto está vinculada a imagem da natureza, novamente.

Em *Mis más bonitos y mejores años*, de Miguel Boulocq (Bolívia, 2005), temos um triângulo amoroso de personagens jovens, sem projetos. Um filme que se oferece como mero aneddotário de cenas da rua, carros, à noite, cenário da juventude urbana da Bolívia. Aliás, é interessante destacar que todas as personagens aqui abordadas são jovens entre 20 e 40 anos, o que sem dúvidas influi no modo como estes filmes se focalizam no presente, sem síntesis ou questionamentos de profundidade histórica sobre nossa condição latino-americana.

O horizonte da geração boliviana aparece marcado pela idéia de ir embora do país.

A câmera é videográfica, na mão, trabalha no nível da mancha, do traço ráido, cinema direto. Filme no qual tudo acontece em

torno, dentro ou por um carro: fetiche da industrialização - forânea para a cultura incaica . No final, os jovens não conseguem partir. Neste caso, eles planejam uma viagem que nunca decola, em parte porque aparece outra dimensão da viagem, igual de sinistra e ainda mais frustrante, a das drogas.

Em fim, personagens em deslocamento, em trânsito, e que, finalmente, terminam sua "viagem" sem muita transformação . Apatia, falta de esperança, opressão lá no íntimo, foi isso que encontrei como dramas destas personagens que se colocam neste tipo de deslocamentos.

Em relação a análise espacial, a dupla cidade/campo me surpreendeu, porque acredito que a Natureza continua sendo um âmbito de destaque. Os filmes puramente urbanos são poucos, a minoria dentro da mostra. Mas desta vez, a natureza não é mais um grande símbolo da potencia da Nação, discursos ainda iluminados pela perspectiva desenvolvimentista das metrópolis capitalistas. Desta vez, a natureza é um espaço de auto-reflexão, de encontro rivalizante com a identidade. No fundo, a natureza é o cenário de deslocamentos desorientados que indagam nossa identidade no século XXI.

E o que, justamente, nos cria neste conjunto de filmes a dupla sujeito-natureza? Personagens em viagens de auto-reconhecimento, fotografando a atual América Latina. Esta relação com a natureza torna-se absoluta na paradigmática cena do filme "Que tal Lejos", quando cinco criancinhas surgem do nada.

Do nada? Nada, ou, sem nome? É a nada, ou é o incógnito, o inominável? Novamente, um exemplo de detenção temporal, que nos alerta sensivelmente sobre el lento pulsar da inércia do plano imanente. Momentos de detenção temporal que acontecem, nos dois casos exemplificados nos filmes de Hermida e Cerqueira, em relação à Natureza .

Assim, acredito que isto pode sim ser ainda um parâmetro diferenciador: não é mais a natureza em si, como monumento simbólico, como representação metafórica do potencial da Nação, tal como acontecia na paisagem cinematográfica dos anos 40 e 50, e que não faziam mais que reproduzir os discursos dos estados-nação que nos colonizaram. Hoje temos, em troca, na nossa cinematografia, o caráter

relacional do sujeito latino-americano com essa paisagem, que se oferece mais como espaço de perguntas que de respostas.

Quero dizer que estas personagens vivem estas detenções, justamente quando estão em trânsito. Contraste ou contraponto muito barroco, tanto quanto o ato estético-filmico de descentrar-se para se encontrar a si próprio, diante do vazio destas personagens. Paradidas reflexivas que, definitivamente, pela dilatação da duração a que nos expõem, enrarecem a relação com a história, que sempre aparece como algo distante que alcança a personagem para fazê-la padecer, como História de opressão, monolítica e sem direito a reposta .

Se a narrativa do cinema clássico representa um Tempo da História num Tempo do Discurso quaisquer – um bloco de história inscrito numa duração discursiva –, as narrativas audiovisuais modernas ensaiam a possibilidade de obstruir o acesso a história através do obstáculo da reflexividade, nos expondo à leitura de um tempo discursivo puro, puro relato, ritmo narrativo que Genette chamara de *pausa*, e que é absolutamente transtornador para o espectador, que deve decidir o rumo da sua leitura sem referente . Isto que para o autor de *Figures III* é um ritmo narrativo chamado de *pausa*, para Deleuze é resultado, no cinema moderno, do trauma gerado pela impotência coletiva vivenciada durante a Segunda Guerra Mundial. Vale dizer, repito, uma *pausa*, que é sintoma de um trauma.

Acredito que, no caso latino-americano, esta *pausa* que surge no contato com a natureza se apresenta fazendo da nossa história um mero plano de imanência, naturalizando uma situação opressiva e ainda colonial, naturalizando o que foi e é histórica e politicamente construído, o qual é certamente perigoso e nos diz, a gritos, que perdemos a chance de narrar desde nosso próprio ponto de vista pós-colonial . Nesse sentido, parece que esta estética cinematográfica possui uma dívida crítica com nosso contexto, o que faz sentido com a denúncia do Leduc citada acima, pecado do realismo .

A história não aparece como um campo de ação e intervenção . Os filmes situam-se todos no presente atual, todos sem exceção, sem realizar síntesis ou julgamentos históricos. Não há perspectiva histórica ou política nem nos assuntos, nem na abordagem da história das personagens nestes relatos. E vejo isto como um sintoma peculiar nosso ou, mais que como um sintoma, como uma cicatriz.

## Bibliografia

DELEUZE, Gilles, *A Imagem-Movimento*, SP: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_, *Conversações*, RJ: Editora 34, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris; Seuil, 1972.

GWENDOLYN/AUDREY/FOSTER, *Captive Bodies, Postcolonial Subjectivity in Cinema*, Albany: State University of New York Press, 1999.

METZ, Christian, *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1973-76.

\_\_\_\_\_, *L'annonciation impersonnelle, ou Le Site du Film.*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

# Leonardo Favio: faces e interfaces de um certo cinema latino

TUNICO AMANCIO

---

Universidade Federal Fluminense/UFF

## **Resumo**

Este artigo aborda algumas facetas dos filmes de Leonardo Favio e a relação que elas mantêm com a evolução dos contextos sociais e históricos na Argentina durante a segunda metade do século passado.

## **Palavras-chave**

Cine Latino-Americano, Leonardo Favio, Contextos Históricos e Sociais

## **Abstract**

This article considers some facets of the Leonardo Favio's films and the relation they maintain with the evolution of social and historical contexts in Argentine during 20<sup>th</sup> century second half

## **Key words**

Latin American Cinema, Leonardo Favio, Historical and Social Contexts

**E** estudar um cineasta argentino de pouca projeção entre nós é fato inusitado. Não sendo um nome dos mais representativos do que se convencionou chamar de *nuevo cine latino-americano* pior ainda. Passamos por Solanas, Getino, vagamente por Raymundo Gleiser, conhecemos um pouco de Fernando Birri, Torre Nilsson, Lautaro Murua, quiçá Armando Bo, o Carlos Hugo Christensen que acabou vindo para o Brasil. Um intervalo e depois Luiz Puenzo e Maria Luiza Bemberg, talvez por causa das indicações ao Oscar. Nosso conhecimento, imagino, estou falando antes de qualquer coisa por mim mesmo, não ultrapassa essas fronteiras até que reavivemos a figura de Juan José Campanella e tombemos sobre Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Carlos Sorín, Fabián Bielinsky, a galeria não passa muito disto, apesar da proximidade de fronteira com a terra de Perón e Gardel, este último, como todos sabem, uruguaio ou francês, segundo a fonte.

Por isto, e a partir de uma vaga informação de que o Glauber gostava muito desse cara, que fazia um cinema muito peculiar, informação acompanhada de duas cópias chumbadas em VHS, foi a partir daí que eu acabei conhecendo Leonardo Favio, o *loquito intuitivo* (Oubiña e Aguilar, 1993: 7), sobre quem existem lá na Argentina também poucos livros, 4 ou 5, mas que goza de um prestígio compatível com a singularidade de sua obra. O mais recente, de junho de 2007, é um rico e portanto caro catálogo produzido pelo Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), com o título sugestivo de “sinfonía de un sentimiento”. Como se pode notar, expressões bombásticas para um realizador de algumas poucas obras que vale a pena conhecer, o que me faz trazê-lo aqui para apresentá-lo em linhas muito panorâmicas, e buscar, através dele, o que chamei de “faces e

interfaces de um certo cinema latino”, mesmo correndo o risco calculado da simplificação. No CINESUL 2007 houve uma retrospectiva de sua obra, mas a qualidade das cópias em vídeo era tão precária que vamos considerar quase um desserviço à divulgação de sua obra.

À medida que fui mergulhando nos filmes de Favio comecei a pensá-los em relação ao cinema brasileiro e no modo como esta comparação se coadunava com o que Paulo Paranaguá preconiza como sendo uma iluminação necessária de certas tendências gerais e de aspectos particulares ainda subestimados do cinema latino-americano (Paranaguá, 2000: 9).. Não creio que eu possa dar conta, aqui, desta tarefa ambiciosa, que será apenas esboçada. Por comedimento, me contentarei com as informações mais importantes sobre Favio. A comparação fica para outra etapa.

Para entender Favio, diz-se, é necessário entender-se a geração de 60 e as medidas que sacodem o país depois do golpe militar que derruba o governo de Perón em 1955. Momento em que uma ideologia liberal vai sustentar as bandeiras de “liberdade” e da “democracia” e festejar a derrota de um “totalitarismo”, o que dá origem a uma aberta repressão popular: intervenções em sindicatos, deportações e fuzilamentos, proscrição do peronismo e uma crescente política de desnacionalização e de estímulos aos investimentos estrangeiros (Getino, 2005: 42). Com isto caem também os estímulos ao cinema, o fim da legislação protecionista, os créditos a produtores e a cota de tela (Oubiña e Aguilar, 1993: 11). Mas esta indústria paralisada vai dar ensejo à ascensão de pequenos produtores independentes e novos realizadores, atores e técnicos, formados no curta metragem e nos cineclubes. A obra destes cobre as lacunas do cinema industrial e gera ali um “espírito comum”, voltado para a busca da autenticidade, de uma fisionomia nacional, um enfrentamento entre um cinema de expressão e um cinema espetáculo (Oubiña e Aguilar, 1993: 11-12). Esta questão vai gravitar em torno das posições de Fernando Birri e Leopoldo Torre Nilsson e vai gerar também a marca de um “nuevo cine argentino”, preocupado em se opor ao cinema convencional e artificial dos estúdios. Um cinema de autor, um ar de renovação que vai se refletir num cinema urbano intelectual,

embora pequeno-burguês e um cinema testemunhal documental politizado (Farina, 1993: 8).

Leonardo Favio se instala nesse meio-de-campo e planta aí as bases de sua dramaturgia. Ele nasce em Mendoza em 1938 com o nome de Fuad Jorge Jury e tem uma formação intuitiva e autodidata, forjada na admiração do cinema europeu.. Começa sua carreira como ator na televisão e chega ao cinema pelas mãos de Torre Nilsson, atuando em alguns filmes de prestígio, até dirigir um curta, *El amigo*, para o qual conseguiu negativo pedindo as latas em nome do padrinho... sem que este soubesse, naturalmente (Farina, 1993: 11). Sob a influência de Robert Bresson, Favio vai transformar sua idéia para um curta no longa metragem *Crônica de un niño solo*, em 1964, inaugurando o que Oubiña e Aguilar vão denominar de *cine de los humildes* (Oubiña e Aguilar, 1993: 13), embora Favio insista em dizer que chegou à direção para seduzir a atriz Maria Vaner, que fazia o gênero intelectual. O filme é saudado como uma surpresa inovadora (Oubiña e Aguilar, 1993: 17), quando o boom da geração de 60 já começa a sucumbir às crises econômicas e à censura. *Crônica de un niño solo* ganhou o prêmio da crítica do Festival Internacional de Mar del Plata e Favio mudou de status, passando de ator a diretor, numa estréia convincente sobre um menino que foge de um reformatório e volta a seu povoado miserável. Um filme de tensões latentes, profundamente político e moral, com pitadas de elementos autobiográficos ( já que Favio teve uma infância pobre, vivida no universo das radionovelas onde trabalhava sua mãe, Laura Favio). A perda da inocência em meio a uma instituição social falida, numa sociedade em que a idéia de futuro não alimenta as esperanças de nenhum personagem. Além de sua temática social, o filme se ampara numa dramaturgia da forma inusitada, contrastando a geometria das vidas encarceradas com o espaço aberto do povoado. Com determinações feitas de ordenamento, de sonoridades reguladoras, com o uso intensificado da profundidade de campo, uma perspectiva mediada por janelas e venezianas, em oposição ao uso enfático da grande angular., quando da fuga, uma sensação de errância nos longos e repetidos travellings que vão associar sua estética ao contemporâneo *Os incomprendidos*, de François Truffaut. Ao con-

trário do francês, Favio mantém sua câmera implacavelmente imparcial (Oubiña e Aguilar: 28), num provocante testemunho da sociedade de sua época. Oubiña e Aguilar percebem já nesta obra a constituição de uma poética, desenhadas já as linhas estéticas que vão singularizá-la no futuro. A imagem e a narrativa se sustentam numa concepção construtivista, o ascetismo de Bresson, tornado cruel pelo aspecto definitivo de coisa vivida, à maneira de um *documental novelado*, sem a retórica da justiça e na periferia do Estado.

À *Crônica* vai suceder a película *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de como quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más*, título quilométrico, de 1965/66, ainda em preto e branco, que vai narrar as desventuras do personagem principal, um desocupado que vive do fruto das rendas de seu galo de brigas Blanquito e sua relação com Francisca, logo trocada por Lucía ( a tal Maria Vaner que ele quis impressionar no começo de carreira e com quem afinal se casou!!) , até que por conta de um anel é abandonado pelas duas e se vê obrigado a vender o galo a um vizinho. Quando descobre que Blanquito vai ser comida assado, Aniceto tenta roubá-lo de volta e é morto. A câmera sobe deste pátio interno até o céu onde esbarra com satélites artificiais em órbita, contrapondo esse mundinho provinciano e o cosmo, ironizando a profunda dessincronia da comunicação entre os personagens. O Aniceto solitário, como o Polín de seu filme de estréia, tem sua solidão inscrita na própria tessitura da obra, pelo uso particular da escala dos enquadramentos, combinando planos gerais e primeiros planos de modo a excluir completamente as passagens sensíveis pelos planos médios, os responsáveis pela interação dos personagens, ou ainda pelo uso acentuado do espaço sonoro off, de onde são emitidas quase todas as falas, dificultando definir se são um discurso interno ou um solilóquio dos personagens (Trerotola, 2007: 150), a palavra alheia às relações do trio principal. São imagens e falas que recusam o plano-contraplano e instauram um estado de ânimo particular motivado pela lentidão da narrativa, um tempo vazio a superar o desenrolar dos acontecimentos e que vai ter seu contraponto numa peça de teatro encenada para os três personagens e que vai ser o farol desta desconstrução sintática que esbarra na quarta parede e marca os

limites da representação. Esta cena dentro da cena remete ao mundo vivido de Favio e sua noção de espetáculo barroco cheio de paixões, momento teatral, a câmera plantada frente ao acontecimento, um plano-sequência que funciona como um espelho invertido do cinema e exalta os artistas ambulantes da arte popular.

Uma certa crítica vai reagir com estupefação, comparando o filme a “uma postura de yoga difícil” (Fouz, 2007: 151). Então, em 1966/68 será a vez de *El dependiente* (O balconista) Fernandez, que trabalha há 25 anos para Don Vila esperando vê-lo morrer para herdar a sua lojinha de ferragens...e ingressar no Rotary Club local. Uma vida feita sobre a reiteração dos mesmos hábitos e gestos de que a tripla repetição de um mesmo travelling será o corolário no momento de seu encontro com a Senhorita Plasini. A ação se alterna entre o dia na loja e a noite junto a ela e sua mãe e depois o irmão amalucado, uma estrutura temporal de um inferno circular, um eterno retorno que a voz do próprio Favio narra em off. Fernández é um analfabeto afetivo que nunca age, e que vai frequentar o templo espírita que a família Plasini mantém, com patético e reservado pudor. Don Vila morre e uma vez rompida a relação pai-filho, Fernández parte para a consecução de seu plano, já no carro fúnebre é provocado a manter relações com a moça e, morando com ela, descobre que a vida de casado nada mais é do que a repetição da vida anterior. Dependente, descentrado, o personagem vive a obsessão da reiteração dos gestos e atos de sua vida, que vão contaminar a narrativa e se inscrever nas imagens do filme. Os travellings iniciais, as visitas sempre repetidas e trabalhadas nos sintomáticos modelos de enquadramento, os primeiros planos marcados sobre fundo neutro, a câmera colada no rosto dos atores a observar suas expressões feitas de excessos nada naturalistas, a interdição diária das 11 horas, quando ele deve partir. Em *O Balconista*, o plano médio é recuperado para evidenciar esta disjunção dos personagens postos em contato e sem nenhuma relação possível. Um processo que pulsa na composição da trama até a saturação marcada pelo longo travelling final, que sai da mesa de jantar do porão, atravessa a loja de ferragens e corre pelas ruas, se apartando do local onde Fernandez acaba de envenenar a comida que ele e a esposa jantam. *El dependiente* encerra o

ciclo preto e branco de Favio, voltado para um mergulho no social. E ele vai tentar filmar a vida do anarquista Severino di Giovanni, de Simon Bolívar e Jesus Cristo, sem sucesso. Favio tenta o suicídio. Então decide dar uma guinada em sua carreira e se transforma em cantor e como tal se apresenta nos filmes *Fuiste mia um verano* (1969) de Eduardo Calcagno e *Simplemente una rosa* (1971) de Emilio Vieyra, filmes que obtiveram estrondoso sucesso popular. Ele junta dinheiro para produzir seu novo filme, agora como figura conhecida do público, o queridinho das moças dizendo “basta de filmes para cineclubes... não quero fazer filmes para as elites, sou povo e dou cultura ao povo: que ele a queira aproveitar é outra coisa.” Estas falas têm a ver com o retorno de Perón do exílio e com o clima do país: (ao contrário do resto do continente, depois dos exílios de cineastas brasileiros e bolivianos, do fechamento político da cinemateca de Montevidéu e da prisão dos cineastas colombianos, quase no mesmo momento em que os chilenos abandonavam seu país), na festa da expectativa de libertação nacional. A eleição de Perón, acompanhado de Isabelita, vai celebrar o estrondoso êxito comercial do filme *Juan Moreira* (1972), o turning point na carreira de Favio em direção ao cinema-espetáculo e a um contato mais direto com o estado de ânimo argentino, voltado naquele instante para a afirmação de sua identidade nacional. Lembrar que só mais tarde, em 1974, com a morte de Perón, a Argentina vai ver radicalizado o jogo político por muitas décadas. E que, naquele momento, a história do gaúcho Juan Moreira, baseada num folhetim homônimo de Eduardo Gutierrez, vai estar inserida num ciclo de argentinização do cinema, (1968 a 1972) um révisionismo histórico do nacionalismo patrocinado pelo Estado (como vai acontecer também no Brasil) e vai ser transformada por Favio num road movie sobre um gaúcho infame. O filme deveria se chamar *La vida del Juan Moreira, en colores, con sonido y todo. A pedido del cariñoso público*, mas finalmente ficou simplificado. Uma explosão de objetos e cores, uso intenso de amanheceres e entardeceres, música epifânica, o tempo pensado não como o tempo do mito, mas da atualidade, neste quase western passado no pampa, o herói exilado de um mundo em crise. Favio segue com os planos seqüências e recorre ainda à voz off para dar

sentido histórico a esta fábula sobre a marginalização e os abusos do poder, como um derradeiro sinal de uma “derrota inevitável, uma homenagem antecipada aos que poucos anos depois dariam suas vidas na noite da última ditadura” (ROJAS, 2007: 156). Então Favio embarca em seu segundo sucesso popular, num filme estranhíssimo feito em 1974-1975, onde Nazareno vai se apaixonar por Grisela e pela ação do diabo vai renunciar ao poder e à riqueza pelo amor da moça. Como castigo será transformado em lobo e nas noites de lua cheia sairá em busca de rebanhos, até ser caçado pelo pai da moça e morto juntamente com ela. Favio vai radicalizar seu projeto de cinema e vai misturar suas fontes: a música de ópera com música popular, vestimentas atemporais com maquiagem incongruente, figuras mitológicas com trupes circenses, montando camadas de significação que nos lembram muitos dos procedimentos do tropicalismo ou da trilogia do amor de Pasolini, filmada na mesma época. *Nazareno Cruz y el Lobo* vai lidar com uma leitura visual das lendas populares, dando-lhes uma embalagem melodramática e moderna, com um tratamento ilusionista que lembra o realismo mágico, uma enenação barroca capaz de superar as limitações da radionovela em que foi baseada. Favio inverte os pólos e estimula nossa identificação com o jovem monstro, despindo a cena amorosa do sopro romântico e fazendo-a quase caricata, próxima dos comerciais de televisão, gritada e cheia de câmeras lentas, pudicos nus sob cachoeiras, e uma inverossímil corrida de biga à la Cecil B. de Mille, levada pelos dois enamorados. A desmesura de Fávio constrói um halo mágico em todo o filme e transgride radicalmente o mundo dos mitos, levando seus heróis à perdição do amor, punidos pela sua fuga da solidão.

Depois desses dois êxitos, Leonardo Favio vai sucumbir a um fragoroso fracasso comercial e de crítica. *Soñar, soñar*, não por acaso meu filme favorito, foi feito em 1975/1976 e hoje é a mais revalorizada de suas obras, totalmente cult. O filme é uma quase comédia que reúne um par de não atores: o campeão mundial de boxe Carlos Monzón e o cantor Gianfranco Pagliaro, respectivamente Charly e Mario. Filmada nos últimos meses do governo de Isabel Perón e estreada pouco depois do golpe de março de 1976, a fita lida com o fracasso desses artistas ambulantes e seus pequenos golpes,

que garantem sua sobrevivência. O final é emblemático, depois de muitas aventuras, os dois acabam fazendo seu espetáculo atrás das grades. “Já estávamos todos presos”, diria Favio (Noriega, 2007: 157). O grotesco contamina toda a narrativa e subverte qualquer expectativa quanto a um cinema regrado, e porque ele continua buscando a invenção formal, o filme parece mal costurado e quase amador, não pulsasse nele a vibração do espetáculo popular, na sua versão de cidade do interior. Mario acha que Carlos se parece com Charles Bronson e o convence a vender a casa e ir com ele para Buenos Aires. Carlos vai tentar a vida de artista e não vai dar certo, passando até mesmo pelo cinema argentino, onde não conseguirá dizer suas falas e sequer montar no cavalo. Mario vai fazer um roubo e os dois vão para a cadeia. Dito assim, o enredo parece banal. E o é, não fora a irresistível sucessão de cenas de puro cinema: Mario cantando no bar, dublando Charles Aznavour, as duas vozes se superpondo, a câmera colada no seu rosto; os dois se enfeitando com rolinhos nos cabelos, uma inesperada relação homossexual insinuada, a descoberta de que a Carmen que Mario entrevê na cidade grande não é uma sedutora mulher, mas um enérgico anão, que vai trazer ciúmes e discórdia ao trio, tudo conspira contra a expectativa popular quanto ao filme, quanto à imagem pública de seus atores (o pugilista e o cantor sedutor) e marca mais a imagem de Favio, àquela altura já proscrito nas listas negras do regime ditatorial. Mais uma vez, perdedores, na tela e fora dela.

Favio se retira e só volta em 1993, com *Gatica, el mono*, desta vez um boxeador como tema, baseada numa história real, um grande espetáculo da recriação da história, mítico, saindo do mundo rural e suburbano e assumindo enfim a cidade como campo da modernidade e da contradição. *Gatica* é a história da amizade entre dois homens e a derrocada de um deles, cheio de um inesgotável orgulho de perdedor. Um filme peronista, cheio da emoção do peronismo, um passar a limpo da Argentina do século XX, Evita tratada como uma santa, *Gatica* como um fiel que derrama seu sangue no altar da história, multidões, tango e a celebração de um mundo submerso pela globalização e pela fatalidade. “*Gatica* sabe, e os espectadores com ele, que é portador do envergonhante, embora resis-

tente, vírus dos excluídos. Nenhum gesto poderá restituir-lhe o que desde a origem lhe foi tirado” (Getino, 2005: 127). Favio é o engenhoso artífice dessa anunciação.

Entre 1994 e 1999 Favio se envolveu na realização de seu projeto mais ambicioso: *Perón: Sinfonia del sentimiento*, uma obra inclassificável, uma encomenda de Eduardo Duhalde, com fins eleitorais, que tropeça nos planos de Carlos Menem e que deixa de ser um material promocional para se transformar em um épico de seis horas de duração, misturando técnicas, pensando apaixonadamente, em um anacronismo que reivindica a intervenção do estado na vida argentina, o cine panfleto virando cine poesia e ambas se misturando. A aventura cinematográfica de Favio prossegue, ainda surpreendendo aos 70 anos: em 2008 ele estréia *Aniceto*, uma refilmagem de sua obra de 1965, agora em forma de musical, números de dança entre lençóis estendidos num varal e uma inversão do triângulo do filme original. É Favio de novo entre música e imagem refazendo sua particular leitura da sociedade argentina.

Apesar de este ser um olhar muito apressado sobre a obra de Leonardo Favio, ele continua a me parecer uma excelente tela onde talvez possamos espelhar algumas das características comuns de um cinema latino-americano. Me intrigam particularmente seus filmes feitos entre 72 e 76, o que associaríamos no Brasil à fase EMBRAFILME e sua busca de contato com as platéias populares. Suas estratégias retóricas merecem ser melhor pensadas para que talvez, colocadas em perspectiva com um certo cinema brasileiro, possam iluminar melhor a fatura de filmes singulares que buscaram, naquela época, um outro diálogo com o seu público.

---

**BIBLIOGRAFIA**

FARINA, Alberto. *Los directores del cine argentino*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1993.

FOUZ, Javier Porta. In Adrián Cangi (org.) *Favio: Sinfonía de un sentimiento*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2007.

GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

NORIEGA, Gustavo. In Adrián Cangi (org.) *Favio: Sinfonía de un sentimiento*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2007.

OUBIÑA, David e AGUILAR, Gonzalo Moisés. *De como Leonardo Favio contó el dolor y el amor de su gente, emocionó el cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio: Paris: L'Harmattan, 2000.

TREROTOLA, Diego. In Adrián Cangi (org.) *Favio: Sinfonía de un sentimiento*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2007.

Crítica literaria de la revista de libros  
de *El Mercurio* 2002-204:  
La construcción de un canon  
tradicional

LUIS ALEJANDRO NITRIHUAL VALDEBENITO

Universidad de La Frontera-Chile

## Resumo

Este trabalho de pesquisa apresenta os resultados de uma análise de conteúdo feita à crítica literária jornalística (CLP) da *Revista de Libros* de *El Mercurio* dos anos 2002-2004. Pretende considerar os problemas interculturais e de construção de canon que tem esse tipo de discurso e mostrar que esta revista se vale de um canon literário inspirado no modelo europeu/norte-americano, o qual remete as literaturas indígenas à marginalidade.

## Palavras-chave

Crítica Literária Jornalística, Canon, Análise de Conteúdo, Literaturas Marginais

## Abstract

The present work show the results of the content analysis applied to the Journalism Literary Criticism of the *Revista de Libros* by *El Mercurio* between the years 2002-2004. This analysis show the intercultural problems and of construction of the canon based in the european/north american. Its move the indigenous literature to the marginal place.

## Key words

Journalism Literary Criticism, Canon, Content Analysis, Marginal Literatura

## 1. Problema de investigación

**N**os encontramos desde hace unas décadas ante un proceso de pérdida de los espacios destinados a ejercer la crítica literaria en los medios de prensa. Hoy se conserva, no sin problemas, el espacio que tiene El Mercurio con su Revista de Libros, hoy inserta en el Cuerpo E Artes y Letras, los demás medios han optado por quitar o disminuir hasta el reseñismo sus aportaciones.

Podemos intuir que la CLP, tal como lo señala Iván Carrasco (1995), se encuentra fuertemente vinculada a la sociedad donde aparece, y por tanto, un estudio que intente sumergirse en ella debe también realizar un esfuerzo por entender a la sociedad y la cultura como espacio de convergencias y luchas.

Cuando se aborda la CLP se hace generalmente dando cuenta de su papel metatextual, es decir, como discurso relacionado evidentemente con la literatura; esto logra evidenciar la estructura del texto crítico como constructo estético (Dyson: 1964, Cánovas: 1997), pero no logra esclarecer metodológicamente la relación que mantiene el texto con la sociedad donde participa.

Pensamos que la CLP se encuentra problematizada al ser un discurso que tiene un fuerte apego al poder. La CLP contribuye a fundar un canon de obras literarias que constituyen la llamada "literatura chilena" y que, dentro de este proceso de exclusiones e inclusiones, deja fuera manifestaciones textuales como la literatura de minorías indígenas. Esto constituye de facto un problema de interculturalidad que es necesario investigar.

La situación problemática de la CLP se encuentra vinculada inevitablemente a los problemas sociales. En este sentido, pensando

en la interculturalidad manifiesta en la sociedad chilena, nos preguntarnos ¿qué relación tiene la CLP con los problemas interculturales?. ¿Este tipo discursivo ha abierto espacios para la emergencia de literaturas marginales como la etnoliteratura?.

La hipótesis de trabajo que manejamos en investigaciones que indaguen la relación de la CLP con la problemática intercultural, es que ésta reproduce manifestaciones literarias de la llamada “literatura universal” (canon tradicional) restringiéndose a la literatura principalmente europea/norteamericana desplazando con esto al resto de expresiones artísticas a la marginalidad.

En lo puntual, este artículo presenta los resultados de un análisis de contenido realizado a la crítica literaria periodística de la Revista de Libros, perteneciente al diario chileno El Mercurio, entre los años 2002-2004 y que busca evidenciar algunos de los problemas interculturales presentes en este tipo discursivo.

## 2. Crítica literaria

El concepto de crítica dice relación con el *acto de juzgar obras de arte*. Indagando en el fondo de esta cuestión se caerá en cuenta que el ámbito de la crítica se arraiga en la tradición ilustrada de la cultura occidental.

Una definición de crítica como prolongación del arte, coloca en evidencia que nos encontramos ante un texto generado como reacción a un primigenio texto, que es el literario. La mediación es evidente; de un lado se encuentran los textos generados por autores, del otro lado, están los lectores y en medio se encuentra esta actividad intitucionalizada que realiza una lectura, que ya no es el primigenio texto sino un nuevo texto, tan complejo como el primero y que será devorado por el lector.

Como uno de los canales por los que ha transitado la crítica durante siglos son los medios de prensa, es que este discurso puede incluirse dentro de lo que conocemos como “periodismo cultural” (Rivera, 1995) La crítica literaria es entendida entonces como reproducción o divulgación de estas “bellas letras”.

Puntualmente, la crítica literaria corresponde a un discurso que remite a otro, en este caso textos literarios. Esto hace que tenga, a juicio de Iván Carrasco (1995), un carácter transtextual, pues se justifica al remitir a discursos de otra índole.

Corresponde, a su vez, a un discurso con características particulares, pues al igual que los textos literarios contiene una estrategia textual narrativa compleja; pues es ética, estética y parasitaria. (Jofré, 1997).

### 3. Crítica Literaria Periodística (CLP)

Eduardo Guerrero (1995) señala que la crítica literaria se ejerce en tres grandes áreas: periodismo, universidad e instituciones formales.

Para Manuel Jofré (1995) la CLP se manifiesta en bibliografías, reseñas, notas, comentarios y reportajes sobre libros. Una de sus particularidades es estar escrita para consumo masivo, lo que implica menores niveles de conocimiento del tema teórico que la crítica académica, que se dirige a un público más especializada y se vale de los avances en teoría literaria, lingüística y social.

Para entender de manera clara las características de la CLP hay que tener presente dos grandes diferencias que la hacen particular.

- Lenguaje: se trata de un discurso caracterizado por ser claro y sintético, esto hace que en muchas ocasiones se le acuse de falta de originalidad.
- Espacio: asistimos a un fenómeno de desplazamiento de lo cultural a espacios íntimos e ínfimos, norma general en los medios de masas.

Hay consenso en señalar que los espacios destinados a ejercer la crítica en los *mass media* van en franca pérdida en los medios locales, esto coincide con el llamado “apagón cultural” (Guerrero: 90).

Esto reduce notoriamente los artículos y notas a simples reseñas bibliográficas empobreciendo su contenido. Aún así, en los espacios donde puede seguir haciéndose es: “un ejercicio de síntesis interesante y que debe continuar” (Guerrero 1995: 91).

La CLP, en palabras de Rodrigo Cánovas (1995) tiene como función la información y valoración de las obras literarias, estableciéndose un contacto directo con el lector masivo de los periódicos.

El problema que presencia Cánovas en la CLP es la subestimación del lector, al que se le considera “insulso, arratonado, talquino” (1995: 115). Esto lleva a que los textos sean simples, que no vayan más allá de señalar cuál libro comprar y cuál no. Un empobrecimiento del contenido es lo que Cánovas observa como resultado de un proceso, que nosotros podemos considerar un problema de mercantilización de los discursos mediáticos.

#### 4. Canon y crítica literaria

Un texto con las características que hemos descrito se encuentra fuertemente vinculado al poder. Como lo hace ver Jofré (1995) exige del crítico una estrategia ética; una honestidad que en todo caso es bastante difícil de precisar pues se trata siempre de lecturas personales, de una subjetividad que obliga a repensar la situación de CLP en relación al circuito del sistema literario.

Es evidente que algunas obras constituyen parte del sistema literario y otras no. A estas se las lee, se las recuerda en homenajes a escritores, se incluyen en los planes de estudio, se las critica, mientras otras se mantienen en la marginalidad.

En las últimas décadas se ha trabajado el concepto de canon para entender justamente una de las interrogantes que saltan a la vista en investigaciones como la nuestra. ¿Cuáles son las obras que forman parte del sistema literario y por qué esas y no otras?

En Chile, uno de los teóricos más relevantes en estudios sobre procesos de canonización, es Iván Carrasco, quien destaca que el concepto CANON tiene su raíz en la religión donde corresponde a los libros que la institución reconoce como válidos y que por cierto se encuentran legitimados para su lectura (Carrasco, 2005a).

Autores como Harold Bloom (1995) señalan que puede concebirse un canon occidental, como un cuerpo de obras que corresponden principalmente a la literatura Europea y Norteamericana y a las que siguen este modelo.

Los criterios que permiten establecer cuáles obras forman parte de este canon y cuáles se encuentran sencillamente fuera, son los establecidos por los teóricos europeos y por tanto, el primer gran problema de la literatura latinoamericana es tener como modelo una literatura ajena a la realidad social, lo que produce espacios de marginalidad para lo indígena, por ejemplo.

Carrasco, por su parte, señala que el canon contemporáneo no es para nada estático, es plural y heterogéneo y que por tanto es necesario revizarlo y abrirlo a textos que hoy transgreden el modo tradicional de entender la literatura (Carrasco, 2005b).

Pensamos que la CLP constituye uno de los espacios de validación del sistema literario, constituye un órgano que los mismos escritores saben relevante a la hora de lograr ser o no aceptados en la institución literaria.

Los antecedentes de literaturas que transgreden el canon tradicional pueden encontrarse en literaturas antiguas, pero los procesos de acelerado multiculturalismo y la posmodernidad, ponen en boga el tema del canon como institución movable.

Hoy sabemos que el canon no es uno sólo y que se producen literaturas que intentan romper la tradición. Lo importante, en el marco de este trabajo, es que la CLP es una de las instituciones que producen la selección de determinadas obras en perjuicio de otras.

Podemos deducir la importancia de CLP de las palabras de Iván Carrasco:

*“los que deciden son las instituciones educativas, las asociaciones de creadores y de estudiosos (la SECH y la SOCHEL en nuestro medio), los críticos literarios<sup>1</sup>, las editoriales, las librerías, los planes y programas de estudio (...)”(Carrasco, 2005a; 33).*

---

1. La negrita que destaca a este grupo es mía.

La literatura es un proceso complejo que tiene mucha relación con dinámicas exógenas al hecho literario mismo y que la condicionan fuertemente.

## 5. CLP e Interculturalidad

El problema intercultural es de larga data. Es decir, es evidente que el contacto entre hombres de distintas culturas puede remontarse muy atrás. Pero también es cierto que su abordaje metodológico y disciplinario no tiene muchas décadas. En el marco de este trabajo entenderemos por interculturalidad lo que señala Hugo Carrasco cuando destaca que este concepto genérico subsume diversos problemas y posibilidades de relación.

*“1. La interculturalidad se produce en el marco de una sociedad en la cual coexiste un pueblo mayoritario que controla el país y los pueblos indígenas minoritarios”*  
(Carrasco, Hugo: 2005, 7)

Dentro de un marco general de interculturalidad sociocultural es posible constatar que se abre un espacio, desde la textualidad, para indagar en las relaciones que este pueblo mayoritario tiene con las minorías indígenas y viceversa. De este modo nos acercamos a una interculturalidad textual (Carrasco, I: 2005a), espacio en el que este trabajo busca tener acogida.

Lo interesante, en este tipo de relaciones, es que evidenciamos una asimetría donde lo indígena es desplazado a lugares de marginalidad. Este caso es patente con los discursos mapuche, que no sólo proponen una mirada desde la propia cultura sino que también critican y apelan a esa cultura que los oprime. En este lugar es posible ubicar los trabajos del Dr. Hugo Carrasco y sus colaboradores en relación al estudio del Discurso Público Mapuche.

Por otro lado, los estudios llevados a cabo por Iván Carrasco en relación a la etnoliteratura y procesos de canonización, deja en evidencia el problemático lugar que constituye la literatura en las relaciones interculturales. Esto es más evidente si estudiamos discursos apare-

cidos en medios de comunicación, los que han sido ampliamente estudiados por su papel de perpetuadores de estereótipos.

La pregunta que salta a la vista es ¿Cuál es el papel que tiene la CLP en la formación de una literatura chilena que coloca en espacios marginales las literaturas indígenas?. Nuestra hipótesis es que la CLP reproduce una imagen identitaria que destaca el carácter europeo de nuestra literatura.

Un ejemplo de esto lo podemos ver en las críticas de Hernán Díaz Arrieta (Alone), quién por más de 50 años trabajó en diarios como *El Mercurio* y *La Nación*. En su “Historia Personal de la literatura chilena” (1954) es posible constatar que la idea que posee Alone de la literatura es de carácter marcadamente Europeo y específicamente Francés.

El afrancesamiento de Alone no es escondido en ningún momento. En un artículo publicado en *El Mercurio* (23 de Julio de 1974) titulado: “Mis relaciones con la literatura francesa” expone sus filiaciones culturales. No es de extrañar entonces que en sus textos no encontremos presencia de literaturas que se alejen de este carácter europeo.

En las crónicas de Alone, publicadas en este libro compilatorio, no es posible encontrar un tema u autor que se relacione con el mundo indígena.

*“Parece que la orientación general mantenida a través de los años es la búsqueda de una manifestación verbal que se parezca lo más posible a la literatura universal” (Carrasco, I: 2005a).*

Otro autor, Hernán Godoy, hace aún más patente este verdadero asesinato del otro por medio de la omisión. En su libro *Apuntes sobre la cultura chilena* (1987) nos damos cuenta que su idea de cultura chilena es cierta dosis de lo europeo con algo de criollismo sugerente.

*“Rasgo recurrente en la cultura chilena es también la constante recepción de las corrientes intelectuales y artísticas de Europa” (Godoy, 1987: 58).*

La negación de lo indígena como parte de la heterogénea cultura chilena es aún más patente en el capítulo V de su libro: "Proceso cultural de Chile"<sup>2</sup>. Es interesante notar como los textos van transitando en un vaiven entre lo europeo y lo chileno, donde esto último es sólo un apéndice de lo primero. De este modo, el llamado de Lastarria en 1842 a fundar una literatura nacional alejada de Europa se redujo a una mezcla de lo foráneo con lo pintoresco del campo chileno y sus personajes.

Hugo Montes y Julio Orlandi en "Historia y Antología de la literatura Chilena" (1965) tiene una mención a Lautaro Yankas, como escritor de temáticas "indias". Aparte de esto no hay vestigio de literaturas indígenas.

## 6. El Problema de la crítica literaria de la Revista de Libros de El Mercurio em los Años 200-2004

### 6.1. De la construcción de un canon basado en lo europeo/norteamericano.

Es posible observar en los espacios analizados de la Revista de Libros, y en los años de estudio, que se trata de un cuadro dominado principalmente por autores de origen europeo y norteamericanos. Es decir, se trata de una literatura con un marcado carácter extranjerizante europeísta-norteamericano.

Si consideramos que la portada de un medio masivo como esta revista es su primordial espacio de llegada al público masivo, debemos otorgarle toda nuestra atención. En este sentido, la priorización de las portadas se basa en un criterio de "grandes temas y grandes autores".

Los temas de portada y contraportada son de una visión general, obedeciendo a la idea de que existe una literatura universal, y

---

2. Textos aparecidos en El Mercurio entre 1981-1982.

donde los escritores chilenos que tienen presencia en el nivel de portada, son aquellos que han sido suficientemente absorbidos por el mercado.

Tal es el caso del escritor chileno Roberto Bolaño. Antes de la fecha de su triunfo editorial con el libro “Los Detectives Salvajes”, su presencia en la revista era reducida. El año 2002 podemos ver una presencia importante con artículos centrales y extensas críticas, esto aumenta el 2003 (año de su muerte) y 2004, cuando hay portadas para él y cuando se destaca su carácter de revelación tanto para la crítica como para la venta.

Dos criterios priman en la titulación de la revista de Libros:

1. Autores “universales” y suficientemente arraigados en la tradición literaria occidental, sean nacionales o extranjeros, por ejemplo:

a) Nacionales (por orden de mayor presencia)

- Pablo Neruda
- Nicanor Parra
- Roberto Bolaño
- Alberto Fuguet
- Marcela Paz

b) Internacionales

- Paul Auster
- Harold Bloom
- Antonio Tabucchi
- Lawrence Durrell.

Este criterio es el más claro, puesto que al revisar el corpus puede notarse que no hay presencia de literaturas indígenas (por ejemplo). Es evidente que el criterio primordial es el de una literatura canonizada fuertemente en la universal. Ahora bien, esto queda más en evidencia si notamos la siguiente portada de Harold Bloom.

– Mentes que brillan: Año 2002.

En esta portada, el autor norteamericano señala los autores que pueden ser considerados genios de la literatura y que por lo tanto deben ser leídos y releídos.

Hay, además, en el nivel de portada varios temas que tienen que ver con recuento de los libros que se consideran relevantes.

– Jóvenes autores, última generación de escritores norteamericanos: Año 2003

– Lo que vamos a leer: Año 2003

– Libros para el verano: año 2003

– El polémico canon infantil: Año 2003

– Literatura China actual: Año 2004.

– Los super venta de la literatura chilena: Año 2004

Se trata de un esfuerzo constante por canonizar ciertas obras y ciertos autores que han tenido éxito en el mercado editorial.

2. El segundo criterio que maneja la Revista se basa en la idea de actualidad, base del periodismo moderno. En este caso se enmarcan temas como:

Este criterio es de corte periodístico clásico, pero lo más llamativo es que también mantiene la idea de una literatura universal. Se trata, sin más, de “grandes eventos”, “grandes autores” y “grandes momentos” de la historia literaria.

Esto anula de sobremanera la presencia de escritores indígenas, como puede ser el caso de escritores (entre otros) mapuches. En el estudio de este material, ya no sólo en el plano de las portadas, sino de la revista completa, la ausencia de escritores interculturales como podría ser el caso meritorio, y no sólo chauvinista, de Elicura Chihuailaf o Jaime Huenún, se reduce en una ocasión a que Chihuailaf señalé su poema de amor preferido.

Destacamos que no se trata de una postura chauvinista, sino que ante merecimientos y reconocimientos internacionales, estos escritores “extrañamente” no merecen ser resaltados. Esto es posible observarlo también, en la segunda parte del análisis descriptivo, en el nivel de autores resaltados en la portada, donde existen escritores que se repiten regularmente como Neruda, Bolaño, Fuguet, García Márquez, Paul Auster.

La pregunta que surge luego de revisar el material de 3 años de crítica literaria en una revista masiva como ésta es: ¿Existe literatura indígena, homosexual, de inmigrantes, en Chile? Pareciera, al revisar la Revista, que no.

Ahora bien, idéntica situación y aún más patente se da en las contraportadas de la Revista, allí los criterios que priman no son sólo los literarios, pues podemos encontrar temáticas diversas, relacionadas con el mundo del arte, pero no propiamente literarios. Los criterios son muy parecidos a los de portada:

1. Grandes autores de la literatura universal: Collete, García Márquez, Paul Auster, Saramago, etc.

2. Temas pintorescos y novedosos: literatura virtual, exposiciones de libros, entrega de premios, entrega de libros, etc.

Pero no es sólo el exterior de la Revista (portada-contraportada) interesante en el aspecto de la construcción de un canon basado en lo extranjero norteamericano-europeo y en lo nacional-universal, también espacios interiores como las columnas más habituales y que se han mantenido por muchos años en la revista: *El lector compulsivo* y *Entrelíneas*, tienen el mismo carácter.

#### **A) El lector compulsivo:**

Pensamos que este es el espacio que mejor puede ejemplificar la idea general de la Revista de Libros. En primer lugar, el nombre del autor: Dr. Van Weintraub, nos destaca el carácter europeo del sujeto textual y se encuentra vinculado con el modelo textual que propone.

“Lector compulsivo” es un monólogo en que el sujeto textual va hablando de los libros que ha leído en distintas situaciones y lugares. La construcción identitaria que produce el texto es la de un sujeto que ha recorrido el mundo y que ha leído en todos los idiomas los más desconocidos autores.

La estrategia del autor radica en exponer grandes cantidades de obras y principalmente autores extranjeros en su columna semanal. De este modo, se trata de una escritura-receta, donde la bitácora de libros se establece por la supuesta realidad de la narración, de tipo vivencial.

## B) Entrelíneas:

Esta columna, principalmente ubicada en la segunda página, igual que el Lector compulsivo es bastante diferente a esta. Se trata de un espacio de reflexión sobre temas diversos, por lo que también se presta de buena manera para un análisis de recurrencias temáticas y citación de autores.

En el análisis de los 3 años de este espacio, se contabilizaron 95 columnas escritas por distintos autores. Es interesante, en el tema de los autores de este espacio, que se trata principalmente de escritores (hombres y mujeres) de talla mundial. Este es uno de los puntos que caracteriza a la revista completa. Muchos textos de CLP son de los mismos escritores que participan activamente en la revista.

Esta situación es de un doble juego:

I) Es un *plus* para la revista que esta columna la escriban autores como:

- Cesar Aira.
- Enrique Vila-Matas.
- Javier Marías.
- Alfredo Bryce Echenique.
- Alberto Fuguet.
- Ana María del Río.

II) Es un hecho conflictivo su participación, pues luego son criticados esos mismos escritores, lo que constituye una situación polémica.

La tendencia de la Revista de Libros no es sólo divulgar a escritores, también se les otorga un espacio para reflexionar sobre literatura. En este sentido, la evolución ha sido clara: en revistas del año 1994 puede verse que se ha transitado desde críticas redactadas sólo por críticos (en estricto sentido, es decir que han desarrollado principalmente la CLP) como Ignacio Valente y Edwards Renard, a una apertura de los espacios a los escritores/críticos.

Volviendo al análisis de la columna *Entrelíneas*, no fue posible encontrar temas que hablaran de literaturas indígenas. Esta

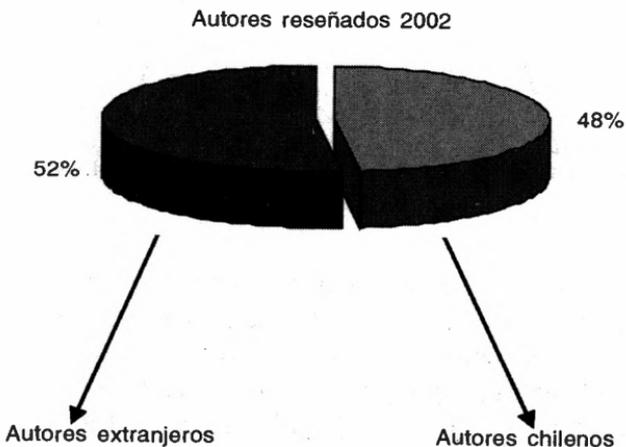
columna, por tanto, también obedece a la lógica de “grandes autores y grandes temas”.

### C) Reseña de libros:

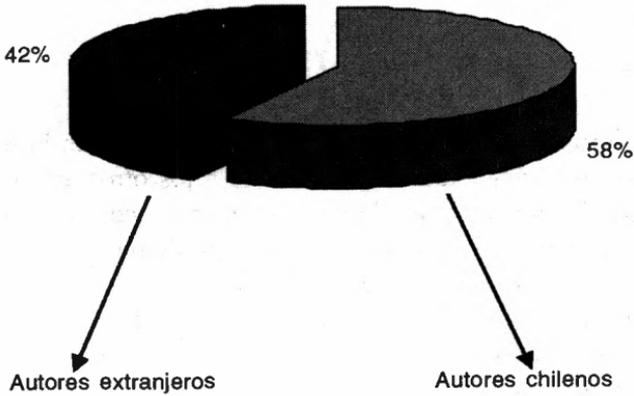
Otro espacio relevante por su permanencia en la revista, y que tiene un carácter totalmente distinto a los otros, es la llamada Brújula de Libros. Se trata de un texto breve; apenas un párrafo y donde se expone la reseña de un libro en particular.

Este texto, de carácter marcadamente informativo no pretende una valoración de las obras, sino exponer los libros que están apareciendo en el mercado editorial, y para ello, junto con presentar al libro se coloca la imagen de su portada, el costo de este y la librería donde puede encontrarse a la venta. Se trata de una mixtura, entre la presentación textual y el afán comercial y publicitario.

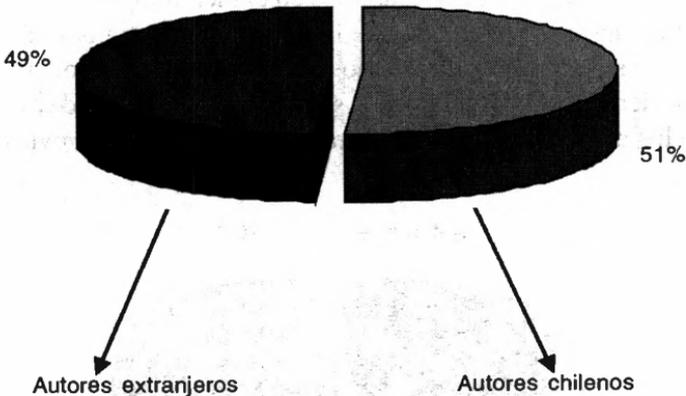
Puede verse que la evolución de la Revista de Libros se vincula fuertemente con los cambios en el mercado editorial chileno. Puede comprobarse que antes de la fecha de este análisis el número de autores nacionales reseñados era bastante inferior al 40 %, prevaleciendo autores extranjeros, sin embargo una curva de evolución desde los años 2002-2004, muestra que la tendencia se revirtió:



Autores reseñados 2003



Autores reseñados 2004



Los gráficos muestran como la revista evidencia un proceso mayor en que la industria editorial chilena creció exponencialmente (y aunque no comparable con países como Argentina o Brasil). Chile pasó de publicar 200 libros al año en 1990, a publicar más de 2000 en la actualidad, lo que se evidencia en la Revista de Libros y en particular en su espacio de *Reseñas*.

Ahora bien, está mirada puede ser engañosa en el sentido de mostrar que la industria editorial nacional ha crecido, lo que no es del todo cierto. Es verdad que este incremento contribuye al flujo de libros nacionales, pero hay que tener en cuenta que muchas de las casas editoriales que antes estaban en otros países hoy se han transformado en multinacionales de gran calibre y por lo tanto, el alto porcentaje de libros editados en Santiago, son de:

- Editorial Planeta
- Editorial Alfaguara
- Editorial Mondadori

Estas multinacionales tienen sedes en Chile por lo que es engañoso considerar que publican libros propiamente nacionales. Se puede, en un nivel de análisis más amplio, hablar de un proceso mayor de concentración de la actividad editorial en manos de dos grandes conglomerados, lo que se evidencia también en la Revista de Libros de estos años de análisis.

- Random House Mondadori
- Editorial Alfaguara.

## 7. Para cerrar...

El análisis de contenido que aplicamos muestra que la Revista de Libros reproduce la imagen de una literatura basada de manera fundamental en lo extranjero (europeo-norteamericano). Esto se muestra desde el nivel de portada y contraportada, como eje de la revista y también en las páginas interiores con sus columnas y otros espacios regulares.

Lo que sobresale en la revista es la idea de una literatura escrita por "grandes autores". Hay un esfuerzo constante de repetir ciertos nombres de la literatura universal, desplazando con esto a literaturas indígenas, regionales y otras a zonas marginales. Con esto se pone un evidencia un proceso de invisibilización de sectores de la sociedad artística chilena.

En este sentido, se encuentran una serie de textos que tienen que ver directamente con la construcción de un canon de obras que se reconocen como las "mejores", como las dignas de leerse, mientras otras no existen en el nivel masivo.

La presencia de literaturas marginales como la etnoliteratura y la literatura homosexual no tienen cabida en esta construcción identitaria de una literatura *chilena- universal*. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el escritor chileno Roberto Bolaño, quien antes de la fecha de su consagración con la novela *Los Detectives Salvajes* no tiene presencia en la Revista y con posterioridad tiene portadas, contraportadas y columnas dedicadas a su obra. Esto muestra que los autores criticados y, por tanto, resaltados son aquellos que han sido lo suficientemente absorbidos por el mercado editorial.

En las páginas interiores puede vislibrarse la misma situación, predomina lo extranjero, en tanto lo nacional se restringe a los autores de mayor renombre: Pablo Neruda, Nicanor Parra, Roberto Bolaño, Alberto Fuguet, Antonio Skarmetta, Hernán Rivera Letelier, Isabel Allende.

La pregunta que surge luego de examinar tres años de Revistas de Libros, es si en Chile existe una literatura regional, una literatura indígena u homosexual. Pareciera, al menos en esta investigación, que no existe y que la literatura chilena está constituida por un grupo homogéneo de exitosos hombres de letras.

En un nivel más amplio, y como este trabajo vincula la literatura y la cultura en un objeto singular, la CLP, existe una situación de invisibilidad en los medios de prensa de la cultura de minorías. Esto puede vincularse a estructuras de poder en los medios masivos, que se vinculan tradicionalmente a la derecha política con una postura conservadora como el caso de *El Mercurio* y que produce que todo lo distinto sea desplazado a zonas oscuras.

Investigaciones de pre y postgrado en la Universidad de La Frontera han demostrado como la imagen que procuran construir los *mass media* se basa (por ejemplo) en el estereotipo del mapuche violento y miserable, por lo que no es extraño que la CLP tienda a invisibilizarlos, así como a otros grupos marginados de la sociedad chilena.

## 8. Bibliografía consultada

- ABRIL, Gonzalo, Lozano, Jorge y Peña-Marín, Gonzalo (2004) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. España: Cátedra.
- BARBERO, J. M. *Industria cultural, Capitalismo y Legitimación. En De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía* (1987) Barcelona. Gustavo Gilli.
- BARBERO, J. M. *La globalización en clave cultural. Una mirada latinoamericana* (2002) Colloque Internacional Montréal.
- BERMEDO, P. y Cardini, E. Los inicios de El Mercurio de Santiago en el Epistolario de Agustín Edwards Mac Clure (1899-1905). *Historia (Santiago)*, 2002, vol.35, p.13-33.
- CÁNOVAS, R. “¿De qué crítica estamos hablando?”. *La Crítica Literaria Chilena*. Nieves, M; Rodríguez, M; Triviño, G. (Eds.). Concepción: Anibal Pinto. 1995. 113-117.
- CASASUS, J; Ladevèze, L (1991) *Estilo y géneros periodísticos*. Ariel comunicaciones. Barcelona.
- CARRASCO, Iván. (1995). *La crítica literaria en tiempos de crisis*. En Alonso, M.; Rodríguez, M; Triviños, G (Eds.), *La crítica literaria chilena*. Pp. 35-42. Anibal Pinto. Concepción.
- CORRALES, Osvaldo y SANDOVAL, Juan. *Concentración del mercado de los medios, pluralismo y libertad de expresión* (2005) Ideas, N°53, Mayo 2005.
- DE LAS HERAS PEDROSA, Carlos (2000). *El papel de publicidad en la empresa periodística*. Universidad de Málaga. Málaga.
- DEL VALLE, Carlos (2004) *Metainvestigación de la Comunicación en Chile. Tendencias y críticas*. Temuco. Ediciones Universidad de La Frontera.
- JOFRÉ, M. *Teoría Literaria y Semiótica*. Santiago: Universitaria. 1997
- \_\_\_\_\_. (1995) “Lecturas de la crisis de la crítica literaria chilena” *La Crítica Literaria Chilena*. Nieves, M; Rodríguez, M; Triviño, G (Eds.). Concepción: Anibal Pinto. 1995. 43-62.

- GARCÍA, Antonio y Hernandez, Teresa (2004). *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literatura..* Cátedra. Madrid.
- GARRETÓN, Manuel (2001). Cultura y desarrollo en Chile. En Garretón, Manuel (cord). *Cultura y Desarrollo en Chile*. Pp 15-23. Andrés Bello. Chile.
- GUERRERO, Eduardo (1995) "Reflexiones de un Crítico" en *La Crítica Literaria Chilena*. Nieves, M; Rodríguez, M; Triviño, G. (Eds.). Concepción: Anibal Pinto. 1995. 113-117.
- FRYE, N. (1973) *La estructura inflexible de la obra literaria.* Madrid
- MÉNDEZ Rubio, Antonio (2004). *Perspectivas sobre Comunicación y Sociedad.* Ediciones Universidad de Valencia. Valencia.
- MUNIZAGA, Giselle (2001) Desarrollo humano y medios de comunicación. En Garretón, Manuel (cord). *Cultura y Desarrollo en Chile*. Pp 169-191. Andrés Bello. Chile.
- NIEVES, M; Rodríguez, M; Triviño, G. (Eds.). (1997). *La Crítica Literaria Chilena.* Concepción: Anibal Pinto.
- NITRIHUAL, Luis (2007). La crítica Literaria en el borde de los géneros. En, Browne, Rodrigo et al (coord), *Sociedad y cultura: reflexiones transdisciplinarias.* Ed. Universidad Austral de Chile: Valdivia-Chile
- PINTO, Patricia (1998) *Escritoras chilenas, II Vol..* Cuarto Propio.
- RIVERA, J. (1995). *El periodismo cultural.* Paidós. Buenos Aires
- SUBERCASEAUX, Bernardo (2001). Políticas culturales, institucionalidad y democracia. En En Garretón, Manuel (cord). *Cultura y Desarrollo en Chile*. Pp 229-247. Andrés Bello. Chile.
- SUNKEL, Guillermo y Geoffroy, Estebán: *Concentración Económica de los medios de comunicación (2001).* Chile: LOM
- VIDAL, Hernán (1998) *La Crítica Literaria como Defensa de los Derechos Humanos.* Juan de Cuesta: EE.UU.
- ZALLO, Ramón (1988) *Economía de la comunicación y de la cultura.* Madrid: Akal
- ZALLO, Ramón (1992) *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*
- WILLIAM, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura.* Barcelona: Península.
- WILLIAM, Raymond (1976). *Cultura.* Londres: Fontana.

# Cinema e jornalismo: o melodrama e a tragédia moderna

LISANDRO NOGUEIRA

UFG

## Resumo

O cinema clássico e o telejornalismo possuem formas de narrar aproximáveis. Eles são semelhantes na busca da “objetividade” e na ênfase ao melodrama e ao *espetáculo* como eixo de identificação do espectador. *Doces Poderes* (1996), de Lucia Murat, se situa nessa chave. *Um céu de estrelas* (1996), da cineasta Tata Amaral, se distancia do melodrama, se aproxima de um sentido de tragédia e critica os procedimentos objetivos do telejornalismo. A análise dos filmes possibilita averiguar como o cinema brasileiro representa o telejornalismo e avalia as proximidades e diferenças entre os dois campos.

## Palavras-chave

Jornalismo, Cinema, Telejornalismo, Melodrama, Tragédia

## Abstract

Classical cinema and broadcastHU journalism have narrative forms which are similar in that the two of them search for “objectivity” and have melodrama as its central characteristic. The film *Doces Poderes* (1996), by Lucia Murat, combines these two elements, while *Um céu de estrelas* (1996), by film director Tata Amaral, deviates from melodrama and criticizes the objective procedures of broadcast journalism. The analysis of these two films allows us to examine how Brazilian cinema represents broadcast journalism and evaluates the similarities and differences between both areas.

## Key words

Cinema and Journalism, Melodrama and Modern Tragedy

O cinema brasileiro tem apresentado filmes, desde os anos 60, que representam o jornalismo e o jornalista. Esses filmes geralmente utilizam a narrativa clássica do cinema – a mais comum e predominante na cultura ocidental desde o começo do século XX. Essa narrativa tem como base o melodrama canônico oriundo do século IX. Nele, o conteúdo tem prevalência sobre a forma (a linguagem) e os temas emergem buscando a comunicação rápida com o público.

Eficiente e vitoriosa junto ao grande público, essa narrativa clássica, desde o início, elegeu o jornalista como personagem importante. Por seu intermédio, procurou compreender e representar as mudanças operadas nos grandes centros urbanos com o advento do mundo moderno.

Entretanto, essa representação do jornalismo e do jornalista é permeada de contradições e indagações. Sabemos que a imagem do jornalista no século XX foi formada, em boa parte, pelo cinema. São os filmes clássicos que constroem uma imagem superficial do campo e da profissão. Isto porque, elegem um modelo de narrativa que não suporta personagens densos, comunicação também pela forma (não privilegiando somente o tema) e se contenta com o aplauso rápido e domesticado do grande público.

Meu intuito é observar como o cinema brasileiro contemporâneo representa o campo e a profissão. O filme *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, é nosso objeto. A análise aborda os motivos pelos quais o filme distancia-se do melodrama e aproxima-se do conceito de tragédia (Raymond Wilhams) e, de que maneira, o jornalismo (o telejornalismo) é representado.

No filme *Doces poderes* de Lúcia Murat (1996) tem-se uma representação em que a pretensa crítica ao jornalismo esbarra nas próprias armadilhas da narrativa. É o oposto do que ocorre com *Um céu de estrelas*, da cineasta Tata Amaral. No filme, o telejornalismo ganha um diagnóstico diferente. A escolha do enredo privilegia uma estrutura próxima da tragédia. O filme é baseado na obra do escritor Fernando Bonassi que sintetiza a história desse modo:

*Um homem seqüestra sua ex-noiva, pretendendo fazer com ela volte a amá-lo. Um gesto desesperado, sem dúvida. Um gesto suicida? Certamente. Trata-se de uma história simples. Não há grandes revelações na organização de sua narrativa. Tudo que interessa ao romance policial guardar para o final, sabemos desde a primeira página. Mas não era o romance policial que eu estava procurando. Não me interessava o modelo do jogo em que os elementos da trama vão sendo dosados com uma receita apetitosa. O sabor de Um céu de estrelas é amargo. Os desejos estão à flor da pele, com toda a vitalidade, violência e, para muitos, sujeira. A paisagem não oferece qualquer atrativo: Zona leste, estertorando ante os cadáveres juvenis que decoram as ruas. A situação dos personagens parece não indicar uma saída. O desemprego, o abandono, a miséria cotidiana que vai sangrando aos poucos, esvaziando, tirando o sentido de qualquer expectativa. Meu interesse foi documentar uma trajetória para a desgraça. Lenta, inexorável...essas histórias comuns, essa espécie de inércia assassina que se apossa de algumas pessoas e é tão pior num país em que a produção da desesperança é a própria técnica das relações entre os poderosos e os miseráveis (Bonassi, 1999)*

Dalva (Allelyona Cavalli) recebe o ex-namorado Vítor (Paulo Vespúcio) em casa. Ela ganhou um concurso de penteados e está de viagem marcada para Miami (EUA). Sua mãe não simpatiza com

Vítor e o quer longe da filha. O filme apresenta personagens sem referência psicológica ou social. Não se aposta numa explicação dos personagens.

Em *Doces poderes*, Bia, jornalista de televisão, trava um diálogo com Bob – jornalista que está se transferindo para o marketing político. Neste, as premissas do filme e a biografia dela são apresentadas de forma didática. Em cada diálogo há a intenção da explicação com o intuito de instaurar um tipo de pedagogia moral. No melodrama, a explicação das causas e efeitos facilita a identificação do público com os personagens e temas, visto que não há a dramatização necessária para adensar os personagens. Eles necessitam ser didáticos, prontos para serem assimilados, sua trajetória já está claramente especificada na ação porque seus destinos já estão traçados. Daí a ternura do público para com esses personagens. Ternura que se torna gratidão e gratificação. Em seu desamparo diante da tela, sozinho, no escuro, apesar da sala cheia de gente, o espectador sente-se conciliado com a humanidade. A sua submissão ao desejo do personagem, ou ao desejo do outro, conforme a psicanálise, traz a gratificação cativa. É como uma relação amorosa, na qual se conclui enganosamente que o abandono e a sensação da falta estão definitivamente afastados.

Ou seja, no melodrama o que se espera sempre é a gratificação pelo processo identificatório. Mas quando as histórias são desnudadas e desidentificadas, sobrevêm as surpresas e muitas vezes o desapontamento. É o que acontece quando se vê um filme mais de uma vez. Toda a surpresa, uma das chaves para a identificação, não corresponde mais àquela reposição de afeto garantida pela primeira visada. Daí a puxada de tapete e a desilusão semelhante àquela que acontece com o sujeito quando descobre, no processo analítico, que o “outro” não vai preencher todo o seu vazio existencial.

Bia gratifica o espectador por ser a heroína de uma boa causa, em busca da verdade. O espectador identifica-se com sua vontade de superar obstáculos e enfrentar os perversos. Seu esforço enternece e provoca a familiaridade. Há uma beleza em seu desejo de ser correta e avatar dos bons propósitos. Entretanto, um segundo e terceiro olhar já não garantem o mesmo efeito, pois o sentido da

identificação é quebrado. Daí a desilusão. Mas poucos vêem um filme mais de uma vez e a possibilidade da corrente apaziguadora quebrar é muito pequena. Ao contrário, ávido por narrativas que preencham o “vazio” e ansioso por afeto, esquecemos da impossibilidade do desejo do outro ocupar o nosso lugar, a nossa *falta*.

*Um céu de estrelas* inverte esse processo. Os personagens são o avesso do personagem melodramático. O melodrama se manifesta quando há o confronto entre Vítor e a mãe, e na cobertura da televisão, quando o telejornalismo invade o espaço privado. A narrativa aponta que eles não têm o controle de suas vidas. O acaso determina o destino e isso faz com que cada ação se torne imprevisível e chegue a uma situação extrema:

A idéia de tragédia vê-se então marcada pela impossibilidade de os personagens exercerem um papel de agente dramático, pela carência de poder decisório, pelo seu envolvimento num processo sobre o qual não exercem nenhum controle e que eles não entendem (Bernardet, 1999)

Não sabemos para que lado caminha a história. Os personagens, o ponto de ancoragem do espectador, não facilitam a identificação. A relação de Vítor e Dalva, sem as informações prévias, dificulta esse apoio porque não há muitas explicações, ao contrário de *Doces poderes*, inundado de explicações totalizantes. Abreu (1999) afirma que “os personagens trágicos encenam o poder, enquanto um personagem melodramático vive uma impossibilidade real”.

Daí resulta o mal-estar e o incômodo em ver os dois em *Um céu de estrelas* perambulando pela casa sem as explicações a que o público está acostumado no melodrama. Onde tudo aquilo vai parar? O espectador pode identificar-se com a angústia de Dalva, que, em raros momentos, deixa escapar uma movimentação mais palatável. No final de *Doces poderes*, o diagnóstico do jornalismo é aparentemente realizado com precisão. Celebra-se o “fracasso” de Bia como uma vitória e a queda da heroína apazigua o espectador porque ela cumpriu seu périplo ostentando a garnacha da justiça. O que importa é o exemplo, a pedagogia moral. O fracasso, no melodrama, também enseja o triunfo da virtude. O herói morre mas deixa o exemplo, dizia Pixérécourt – o mestre dos melodramas teatrais do século 19.

O gênero não permite as contradições e a discussão profunda das questões, pois basta o exemplo moral e a gratificação. Numa sociedade com tendências a infantilização,<sup>1</sup> personagens como Bia encontram respaldo pelo altruísmo, encarado como parte da natureza humana.<sup>2</sup> Isso esclarece, em parte, por que o jornalista é visto no cinema quase sempre como um herói: um sujeito que luta contra as adversidades para reafirmar o compromisso com a verdade baseada em princípios da cultura cristã.

A aproximação de *Um céu de estrelas* com a tragédia é lembrada porque seus personagens afastam-se do modelo em que se basearam Hector Babenco [*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, Carandiru*] e Lúcia Murat [*Doces Poderes*]. Como as explicações são escassas na narrativa, a intenção pedagógica observada em *Lúcio Flávio* e *Doces poderes*, não aparece no filme de Tata Amaral. De acordo com Xavier (1999) “A tragédia como idéia reguladora tem uma virtude, que é a de propiciar uma dramaturgia geradora de interrogações, porque é um espaço que pode gerar paradoxos. É um espaço que pode gerar ruptura com causalidades já assentadas, é um espaço que pode gerar reposição de perguntas que já não pareciam possíveis”.

O embate entre Dalva e Vítor vai prosseguir de forma lacônica, sem ancoradouros pontuais para a eclosão de causas e efeitos como na narrativa de feição clássica-melodramática. O aparecimento da mãe de Dalva, que encarna valores morais para achincalhar Vítor, põe em cena a personagem melodramática. Há um borramento de fronteiras na condução do enredo, mas que rapidamente retorna ao projeto de uma aproximação com elementos da tragédia.<sup>3</sup> A mãe, que seria a possibilidade de conciliação e apazi-

---

1. Kehl (1996) traça um panorama da infantilização das massas que se submetem ao poder das elites com base numa vitimização e na esperança de serem sempre amparadas.

2. Kehl (1996, p.216), citando Freud em *O mal-estar da civilização*, afirma que “se o altruísmo fizesse parte da natureza humana não teria sido necessário se inventar um mandamento para nos convencer a amar o próximo”.

3. Williams (2002) entende que Nietzsche e Schopenhauer influenciaram George Steiner a decretar a impossibilidade da “experiência trágica nos tempos modernos”. Steiner e outros acadêmicos, segundo Iná Camargo (2002), se incomoda-

guamento, sucumbe. Os dois personagens crescem depois do interregno melodramático e não há conspirações e entraves externos, até aquele momento, a culpabilizar pelas decisões tomadas.

O filme apresenta Dalva e Vítor como agentes do próprio destino com dificuldades para se desvencilhar das amarras que os encarceram. Além disso, *Um céu de estrelas* representa o que Raymond Williams (2002) denomina “tragédia liberal”:

*No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruídas. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vida. (Williams, 2002, p. 119)*

Vítor encarna esse personagem trágico. O filme centra seu foco narrativo nessa idéia do indivíduo e seu ímpeto destrutivo. No cotejo com *Doces Poderes*, o filme se distancia do enfoque melodramático. A aproximação com elementos da tragédia o expõe a outra indagação diversa daquela lançada sobre o filme de Lúcia Murat. Para Williams, o conceito de tragédia está acoplado ao de *experiência*, pois nele reside o “fundamento trágico por excelência”. A atualização do conceito prossegue no cotejo que faz entre a *tragédia grega*, com conjugação dos mitos e o espírito coletivo, e a modernidade, na qual o indivíduo encontra-se desamparado, isolado, após a queda dos mitos religiosos, de todas as matizes, que lhe davam farta sustentação simbólica. Essas constatações deveriam reforçar a idéia de que vivemos uma tragédia moderna sem os

---

vam ao uso inadequado de “trágico”, ou seja, não se pode atribuir o termo às catástrofes, acidentes fatais no trânsito urbano, genocídios, etc. Williams vê preconceito e ausência de valorização do processo histórico. Para ele, ao condenar o uso do termo e sua popularização, os “acadêmicos” esquecem de observar a atualização do conceito e seus novos significados.

esquívos da academia – segundo Williams, desde Nietzsche há uma desautorização para o uso do termo tragédia para os acontecimentos do mundo moderno. A instituição não deveria rejeitar a nomenclatura “tragédia” para acontecimentos como acidentes, desemprego em massa e catástrofes. As representações das ações humanas deveriam ser historicizadas para absorvermos de fato o legado dos gregos.

Desobrigado da tutela religiosa, o homem moderno adquire mais espaço para a locomoção física e cultural, mas, ao mesmo tempo, pressente a responsabilidade dada pela nova liberdade e vive à beira de uma epidemia depressiva. Adquire-se mais liberdade, entretanto, o contraponto é temer o *vazio* diante da ausência de tutela patriarcal ou religiosa. Isolado e “livre”, o homem moderno reabilita o senso trágico.

*Um céu de estrelas* tende a esquivar a essa idéia de tragédia moderna. Vítor e Dalva encarnam e representam, em parte, essa estrutura de sentimento<sup>4</sup> moderna permeada de liberdade, desamparo e derrota. Os personagens trágicos diferem dos melodramáticos, entre outras coisas, porque assumem os desafios que os tornam mais fortes. Abreu (1999) aponta a importância do contato com o trágico, pois, segundo ele, “nos torna mais fortes e nos coloca desafios que devemos enfrentar para conseguirmos chegar à maturidade”. Por isso, há pouco espaço para as conciliações ou conspirações externas que vitimizam o herói. A impossibilidade não existe para o personagem trágico. Se a mãe de Dalva é um entrave, Vítor não teme tomar uma decisão: matá-la. Após o extermínio da mãe, os dois dão prosseguimento ao “desencontro” que avança para o impasse absoluto.

---

4. Segundo Iná Camargo (2002), “estrutura de sentimento” é um termo recorrente ao longo de *Tragédia Moderna* de Raymond Williams. Trata-se de uma expressão cunhada “para se referir a um conteúdo de experiências e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra na formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras.

As diferenças entre o melodrama e a tragédia são pertinentes, contudo, as ponderações de Williams, em cotejo com a narrativa, fazem sentido. O filme “fecha” os personagens para a história. Os ímpetus de Vítor provêm de sua personalidade sem ligação com a “história humana”. O externo, as contradições da história e os motivos da sua exasperação não são estampados. De acordo com Williams (2002, p. 120), “o que vemos [o que ele denomina tragédia liberal], então, é uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral”.

Por outro lado, o final do filme coloca mais questões: com a entrada em cena do telejornalismo (será o contexto histórico proposto por Williams?), a “tragédia liberal” sucumbe para a entrada do melodrama clássico?

O movimento circular dos dois é quebrado com a interferência externa do telejornalismo e da polícia. O barulho dos tiros faz com que a polícia cerque a casa e, aos poucos, o público, com a “ajuda” da televisão e da polícia, vai contornando a vida privada e forçando uma solução. Dalva coloca a faca no peito dele. Ele, o revólver na testa dela. Lá fora, a jornalista de televisão começa a cobertura do fato. As duas experiências se chocam completamente: dentro do universo doméstico há uma relação privada em compasso de espera; fora, a mídia dissemina uma narrativa dos fatos que não se aplica à verdade do que acontece na casa. O fato interno é denso, envolve pouquíssima alternativa. A jornalista inicia sua intervenção com um discurso deslocado, mas incisivo. Ela não sabe do que se passa, seu relato é confuso e esbarra nos procedimentos mais básicos da investigação do fato jornalístico.

O jornalismo de televisão dos anos 90 tende à espetacularização porque as motivações para relatar os fatos deslocaram-se do campo da hegemonia do texto para o campo da imagem clássica, objetiva. Isso não quer dizer de um ressentimento pela “submissão” do texto em relação a imagem, e sim o equilíbrio que o encontro das duas formas de narrar pode ensejar.

A jornalista não quer saber e nem tem fontes suficientes para relatar o que acontece com Dalva e Vítor. Sua intervenção é no sentido de organizar uma narrativa exagerada, espetacular, chocan-

te, na qual as informações já estão lançadas *a priori*. Dalva e Vítor, após a morte da velha senhora, ligam a televisão e acompanham a cobertura do cerco. Eles estão ali, na cozinha, impassíveis sem saber o destino, enquanto a televisão e a polícia preparam a invasão. Estão paralisados e acompanham o próprio “fim trágico” como se vissem uma outra ocorrência. É o telejornalismo que passa a explicar para eles e para nós o acontecimento.

O telejornalismo é um dos setores do jornalismo em que o uso da objetividade é apregoado e apologizado. Todavia, é nas coberturas policiais que o conceito é colocado em xeque de forma incisiva, uma vez que o jornalista de televisão faz a reportagem sempre acompanhada de militares. De antemão sua participação está comprometida porque o “outro lado” não será ouvido e sequer será chamado a enunciar seus argumentos. Como a repórter pode anunciar um fato se não possui as mínimas informações? Mas é isso que a repórter ensaja: relata um fato para o público sem checar o ocorrido. Sua movimentação diante das câmeras é histérica no sentido de evidenciar a encenação de um fundo falso de notícia: o que está ocorrendo realmente? Ela entrevista o tenente responsável pela ação policial. Mesmo assim, a fonte da notícia é vazia, pois não tem as informações necessárias que poderiam se transformar em notícia. Num gesto espontâneo ela entrevista uma vizinha que informa ser o caso de um seqüestro. Mas quem é o seqüestrador? Ela checa a informação para anunciar um verdadeiro seqüestro?

O “espetáculo” diante das câmeras torna-se a própria notícia: os gestos efusivos, a respiração ofegante e a narração em ritmo de suspense ganham relevância em detrimento do fato. Ela eleva o suspense quando anuncia que há uma “refém”. O espaço interno é superposto pelo externo. O que transcorre no plano privado, vira “espetáculo” no plano externo, público.

O que sobressai é a exaltação da *velocidade* e do *espetáculo* proporcionado pelo telejornalismo. Se o filme se fecha no “espaço trágico” até quase o seu final, com a entrada do telejornalismo ele suscita o borramento de fronteiras entre cinema e a televisão. A construção da notícia na televisão obedece a outro ritmo que prescinde da paciência e da investigação. Em pesquisa

com a categoria dos jornalistas, Pereira Júnior (2001, p.122) revela que 57,7% dos entrevistados “considera muito importante os *media* conseguirem obter informações rapidamente. Só um por cento dos jornalistas afirmou não ter importância nenhuma.” Essa pesquisa mostra o quanto a velocidade está enraizada na profissão. Dessa forma, os fatos se submetem a lógica da produção jornalística de televisão. Há uma descontextualização do fato e a notícia “verdadeira” passa a ser a elaborada pelo aparato técnico-narrativo, sem ligação efetiva com os acontecimentos. Isso significa que a “imagem” fabricada, por si só, torna-se mais importante do que o fato.

O jornalismo sensacionalista de televisão primeiro espetaculariza o fato, para depois correr em busca da notícia “verdadeira”. A manipulação do fato pelo telejornalismo cria, segundo Silva (1999, p. 14), um *enfeitiçamento* da realidade.

No caso do telejornalismo, esse “enfeitiçamento” torna-se ainda mais grave, pois há o acréscimo da imagem e as sensações emanadas. O jornalista de televisão, nesse caso, não é mais um porta-voz dos fatos, e sim uma espécie de condutor da encenação que infiltra na realidade. É um jornalismo de sensações como atesta Silva (1999, p. 165): “Para o lugar da referência à realidade mediante conceitos entrou a referência através das sensações. Assim o jornalismo vai fazer dessa aparente dificuldade da não existência de conceitos claros *a priori* e da sensação como intermediária da realidade, seu ponto forte e sua força junto ao leitor [espectador]”. Não se espera mais do jornalismo de televisão a reportagem do fato, do acontecimento, mas sim a *sensação* advinda do espetáculo que se edifica.

Em *Um céu de estrelas* internaliza esse movimento do telejornalismo ao representar a sujeição do espaço diegético do filme ao “espetáculo” da televisão. Na segunda intervenção da jornalista, durante a sua fala, ouve-se um tiro. A polícia invade a casa e a câmera do filme é substituída no espaço fílmico pela câmera da televisão. Não estamos mais vendo o filme pela câmera do narrador onisciente, afastado pela intromissão da televisão, que “rouba” a ação e passa a estabelecer o seu ponto de vista, do fato e do filme. É a câmera que gravava a jornalista, *ao vivo*, que assume o espaço do cinema, do ponto de vista do diretor. Ao “ver” Dalva com o revólver na mão e

Vítor, morto, estendido sobre a mesa da cozinha, a câmera da televisão, agora guia de direção no espaço diegético do filme, pára e “toma consciência” da tragédia. Por alguns minutos, no canto esquerdo da tela, está inscrito “ao vivo” e o tempo da ação é congelado. O mundo que estava sendo reportado fora da casa, *ao vivo*, se depara com outro fato.

O filme de Tata Amaral estanca por um momento o fluxo melodramático do telejornalismo, ao aplacar a *sensação* com a constatação de que a reportagem enfeitiçava a realidade:

*O conceito de enfeitiçamento parece querer significar que o sujeito percebe algo, mas esse algo não corresponde ao ente da realidade (Silva, 1999, p. 161)*

Descontextualizada, o filme consegue fazer a crítica do telejornalismo, mas, em outro sentido, citado aqui na referência a Raymond Williams, ao não historicizar, o submete a idéia de uma “tragédia restrita”, oposta a uma noção mais ampla de tragédia.

## Bibliografia

- ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro:
- BONASSI, Fernando. *O acaso, a tragédia, o espectador e a sombra*. Rio de Janeiro: Cinemais, n.15, 1999.
- COSTA, Iná Camargo. Prefácio do livro *Tragédia moderna* de Raymond Wilhams,. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BERNARDETH, Jean-Claudel. *Cinema e tragédia*. Estudos de cinema. São Paulo: PUC-SP, 1999.
- PEREIRA Jr. Alfredo Eurico Vizeu. *Decidindo o que é notícia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. São Paulo: Imago, 1996.
- SILVA, Marconi Oliveira da. *O mundo dos fatos e a estrutura da linguagem*. Porto Alegre: Edipucrs, 1997.

XAVIER, Ismail. *Cinema e tragédia*. Estudos de cinema. São Paulo: PUC-SP, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

# Caso Isabella: uma leitura semiológica

ROBERTO RAMOS

---

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS

## Resumo

O caso Isabella ocupou alguns dos principais espaços da Mídia impressa e eletrônica no Brasil. Tornou-se um fato noticioso importante. Por que alcançou tanto interesse? Esta e outras questões serão o objeto deste ensaio, através de uma leitura semiológica.

## Palavras-chave

Mídia, Fait Divers, Semiologia

## Abstract

The Case Isabella occupied some of the main spaces of the Media printed and electronics in Brazil. An important news fact became. Why it reached as much interest? These and other questions will be the object of this essay, through a semiology reading.

## Key words

Media, Fait Divers, *Semiology*

**E**m 29 de março de 2008, o Brasil passou a conviver com a emoção do Caso de Isabella Nardoni. A menina foi jogada do sexto andar do Edifício London em São Paulo. O pai, Alexandre Nardoni, e a madrasta, Anna Carolina Jatobá, foram acusados, como réus, pela morte.

A notícia impactou o território nacional. Foi apropriada e explorada pela Mídia, impressa e eletrônica, por vezes, como se fosse uma novela, escrita e roteirizada pelo interesse jornalístico. A abordagem parece ter sido movida pela fome e pela sede comercial de audiência.

O Caso Isabella, como informação jornalística, será lido e interpretado por este ensaio, através da Semiologia, de Roland Barthes. Contemplaremos os aspectos invariantes da Notícia, que perpassaram a Mídia impressa e eletrônica. Usaremos, para tanto, a Teoria do *Fait Divers*, para compreendermos e explicarmos tal impacto noticioso.

## As teias do *Fait Divers*

A expressão francesa “*Fait Divers*” designa, em sua generalidade, a informação sensacionalista. Ela é bem anterior ao advento da Imprensa. Já existia em diferentes produções culturais, na Idade Média, habitando os cantos dos menestréis, em seus apelos e interpelações de entretenimento.

Em Barthes (1971), o “*Fait Divers*” significa a informação sensacionalista. Expressa conflitos, através da Causalidade e da Coincidência. Interpela a emoção do receptor, independente de seu estilo jornalístico, que pode se caracterizar por diferentes maneiras na produção discursiva.

Angrimani (1994, p. 27) refere que, em 1631, a *Gazette de France* lançou “edições extraordinárias de grandes tiragens, consagradas aos ‘fait divers’ sensacionais”. Depois desse jornal, os editores dos outros passaram a publicá-los, com mais intensidade, para aumentar seus rendimentos.

Na literatura, o “Fait Divers” inspirou os heróis de Balzac; as novelas de Flaubert, tal como *Madame Bovary*; e o romance de Stendhal, *O Vermelho e o Negro*. Proporcionou a Beauvoir e Sartre material, para os seus textos e Breton usou essa estrutura na poesia. Muitos outros escritores, também, sofreram a sua influência, assim como, artistas, que pintaram suas obras, baseadas em “Fait Divers”, salienta Walker (1995).

Inspirado em Habermas, Lattman-Weltman (2002, p. 11) observa três fases da Mídia brasileira:

- a) *Pré-capitalista: 1808, com o surgimento da Gazeta do Rio de Janeiro, trabalhando pequenas informações;*
- b) *Oposição e Opinião: a partir do Correio Braziliense, também em 1808, marcando a fase panfletária;*
- c) *Industrialização: a partir dos anos 50, do século XX, através da massificação midiática, como um sistema impresso e eletrônico.*

O Fait Divers está presente nas três fases. Surge no momento pré-capitalista, com a Gazeta do Rio de Janeiro. Mantém-se no discurso oposicionista da fase panfletária com o Correio Braziliense, e alcança a industrialização, sobretudo, a partir do jornal Última Hora.

Ao longo do século XX, vários teóricos se preocuparam e se ocuparam com a sua importância. Foram os casos de Baudrillard (1995), Maffesoli (1988) e Morin (1985). Todos se voltaram, sobretudo, com as suas questões conceituais, sem um investimento, mais conseqüente, em uma formulação teórica.

Baudrillard (Ibidem., p. 24) foi incisivo. Observou que existe uma “universalidade do Fait Divers” na Comunicação massiva. SUBLINHOU a sua onipresença em diferentes manifestações informativas:

[...] *Toda a informação política, histórica e cultural é acolhida sob a mesma forma, simultaneamente, anódina e miraculosa do Fait Divers.*

Barthes (1971) transgrediu o perímetro conceitual. Arrumou-lhe uma tipologia básica, organizada por duas categorias: Causalidade e Coincidência. Ambas se subdividem em subtipos, direcionados, para a compreensão da excepcionalidade, introdutora da noção de conflito.

O primeiro tipo, o “Fait Divers” de Causalidade, apresenta duas manifestações:

- a) *Causa Perturbada: há o desconhecimento causal ou quando uma pequena causa provoca um grande efeito;*
- b) *Causa Esperada: quando a causa é normal, a ênfase recai nos personagens dramáticos — criança, mãe e idoso (BARTHES, 1971, p. 276-271).*

Na Causa Perturbada, a excepcionalidade está localizada no porquê da factualidade. Existe um efeito, porém a causa é desconhecida ou deformada pela imprecisão ou pela ilogicidade. Em quaisquer das possibilidades, existe a formalização de uma situação de conflito.

O conflito vem à tona pela factualidade. Materializa-se, narcisicamente, no presente, porém conserva o motivo, recalcado, submerso no passado. O determinado é visto, solidificado pelo fato, embebido pela historicidade; o determinante, oculto, abstrato, deixando somente os indícios de seus domínios.

Observamos que há, formalmente, a estruturação de uma situação conflituosa. Esta interpela e obtém reconhecimento não apenas pelo dito, mas, primordialmente, pela forma de dizer. Ocorre a representação da dialética da subjetividade: a consciência é o dito, o efeito, o factual, o denotado, o determinado; a Inconsciência, o não-dito, a causa, o contexto, conotado, determinante.

A condição de sujeito é uma condição conflituosa. O interpelado se reconhece nesta factualidade, trazida pelo “Fait Divers”.

Ele é, também, um efeito, em nível de consciência, com causas desconhecidas, imprecisas e ilógicas, mantidas no Inconsciente. Ao se reconhecer, vive o que está fora, como se fosse seu — Identificação Projetiva —, que enseja a Catarse.

Na Causa Esperada, a excepcionalidade troca de posição. Desloca-se para os protagonistas, que são responsáveis pela instauração do conflito. A dramaticidade apanha três tipos de sujeitos básicos: criança, mãe e idoso. Eles representam os diversos ciclos do processo do existir humano.

A criança, a mãe e o idoso simbolizam a fragilidade e a pureza humanas, decodificadas na dimensão do bem. Por suas próprias características, eles estão revestidos de circunstâncias, pronunciadas pela dramaticidade. Possuem valorização, através do olhar cultural e, especificamente, religioso.

No “Fait Divers” de Causalidade, através da Causa Perturbada e da Causa Esperada, existe a estruturação de um conflito, não-classificado pelo conhecimento humano. Torna-se inexplicável aos recursos da racionalidade e dos pressupostos da intelectualidade, ficando ininteligível na dimensão histórica.

Os sujeitos relativos não conseguem ter respostas, para a situação conflituosa estabelecida. Ficam impotentes, sem recursos de compreensão. Recorrem a um Sujeito Absoluto, tal qual na Trágédia Grega, quando um “Deus-ex-Machina” entrava em cena, para contornar os impasses incontornáveis historicamente. Prevalece a lógica da Fatalidade.

A Fatalidade é o Sujeito Absoluto, o grande pai transcendental, que possui a explicação para o inexplicável. Representa a iluminação do oculto, o conhecimento do desconhecido pela onisciência e onipresença. Assume a responsabilidade sobre todas as coisas e a plenitude do todo. É o fiador perfeito, para todas as imperfeições, inscritas na relatividade histórica da sujeição.

Tudo está pronto e harmonizado na Fatalidade. É o espelho, por excelência. Interpela os sujeitos relativos, que se reconhecem, com liberdade, no seu Poder – Libido dominante, conforme Barthes (1997) – e se tornam submissos diante do seu pleno e indizível saber, causa de todas as causas e suprema revelação de quaisquer enigmas de subjetividade.

Na “Fait Divers” de Causalidade, pelas singularidades da Causa Perturbada e da Causa Esperada, existe a estruturação de conflitos, que interpelam. São reconhecidos, porque reproduzem a dialética da subjetividade. Ensejam, por conseguinte, a Identificação Projetiva, que possui um final feliz, uma saída catártica: a Fatalidade, o Sujeito Absoluto, garantia de harmonização e suprema desculpa para todas as culpas, desde que, com liberdade, seja pago o dízimo da submissão.

O segundo tipo, proposto por Barthes (1971, p. 271-274), é o “Fait Divers” de Coincidência, subdividido, também, em duas manifestações:

*a) Repetição: é o igual, que se reproduz com diferença, conforme Lacan (1990), no âmbito de uma matéria jornalística;*

*b) Antítese: duas perspectivas diferentes, distantes, antagônicas, são fundidas em uma única realidade. Uma de suas formas de expressão é o Cúmulo (a má-sorte), figura da Tragédia Grega.*

A Coincidência despe o homem de sua responsabilidade histórica. Conforta-lhe com a irresponsabilidade, desculpando as suas próprias culpas. Permite-lhe regredir a um estágio de menor idade, que lhe assegura a omissão diante de seus atos. É a garantia de transferir a responsabilidade, para uma noção de Fatalidade.

A Repetição da fato, sem uma lógica histórica, remete para a noção de Coincidência. O repetir não é a reprodução do original, como cópia, porém a sua reprodução com diferenças, no desigual. Insinua a onipresença da fato, que se mantém em quaisquer circunstâncias.

O Inconsciente se reconhece, através da Identificação Projetiva, não pela reprodução do evento, originalmente, recalcado, mas por uma analogia formal do enfoque conflituoso. É onipresente, porque conserva o conflito recalcado pela Repetição na desigualdade de diferentes circunstâncias.

A Antítese mistura os opostos, os antagônicos em uma mesma dimensão do real. Os dissociáveis se tornam indissociáveis, como se fossem gêmeos univitelinos. Os desiguais ficam igualados por uma inteligência não-materializada, sem significação corpórea, que reina na abstração. Uma de suas pronúncias é o Cúmulo, onde o trágico faz as vítimas.

Observamos que a Repetição e a Antítese estabelecem a Coincidência, reproduzindo a linguagem trágica, com o “Deus-ex-Machina”, tal qual faz o “Fait Divers” da Causalidade. Mesmo com outras particularidades, agora, também, o caminho é igual: a Fatalidade, como Sujeito Absoluto, para desatar os nós coincidentes.

Os dominantes e os dominados, ricos e pobres, belos e feios compõem um rebanho harmônico, apesar de suas divergências. Posuem o mesmo ancoradouro. Compartilham, pelos atalhos da Causalidade e da Coincidência, do mesmo caminho: a Fatalidade, uma categoria de fácil disponibilidade e de elástico uso no Senso Comum.

Na teorização de Barthes (1971, p. 299) sobre o “Fait Divers”, o conceito de estrutura é essencial. Ele o explica da seguinte modo:

*A estrutura é, pois, na verdade um simulacro do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, uma vez que o objeto imitado faz algo que permanecia invisível, o se preferirmos, ininteligível no objeto natural.*

Barthes realiza um simulacro, dirigido do “Fait Divers”. Concede-lhe um conceito. Oferece-lhe uma estrutura, com duas categorias: a Causalidade e a Coincidência. Ambas estão direcionadas, para a classificação da excepcionalidade, fixada na dimensão do conflito, respectivamente, através da Causa Perturbada e Causa Esperada, da Repetição e da Antítese. Revela-lhe a Fatalidade, como Sujeito Absoluto, análogo ao “Deus-ex-Machina” da linguagem trágica.

Na abordagem estruturalista, o mais importante não é o dito. As histórias, os protagonistas e as circunstâncias são variáveis no tempo e no espaço. São percíveis. O que importa é a estrutura, a forma de dizer, o significante invariante, que tem permanência perante quaisquer possibilidades de mutação.

Cabe destacarmos que não existe uma estrutura pura. Em qualquer “Fait Divers”, é possível encontrarmos características simultâneas de Causalidade e de Coincidência em interação. Nessa interrelação, todavia, há uma estrutura invariante, determinante da abordagem e identificado, por conseguinte, a sua tipologia e a sua conseqüente tipologia.

Em relação ao “Fait Divers” de Coincidência de Repetição, permite dois modos de aplicação. O primeiro se estrutura por qualquer facticidade, que se repita, o segundo se refere a qualquer tipo de “Fait Divers”, quando repetido. Esse, no caso, passa a ter duas estruturas, determinando duas tipologias simultâneas, uma delas, dependendo da situação, deverá prevalecer, constituindo uma classificação específica.

Barthes (1971) enfatiza que o “Fait Divers” possui um consumo imediato. Notabiliza-se pela sua imanência. É fechado no seu próprio contexto, que é a única perspectiva do seu saber. Não reivindica nada, que possa transcender o seu próprio território. Está preso no presente, cristalizado no aqui e no agora. É, por excelência, narcísico.

O “Fait Divers”, em suas diferentes manifestações, é utilizado na Mídia, com diversas abordagens. Aparece no tratamento da realidade e da ficção, seja nas telenovelas, nos telejornais, nos “talk-shows”, nos programas de humor, no noticiário da Imprensa e na Publicidade.

O “Fait Divers” é, por natureza, sensacionalista. Tanto pela Causalidade — Causa Perturbada e Causa Esperada —, e pela Coincidência — Repetição e Antítese —, interpela pela emoção. As suas estruturas são constituídas pelas anomalias e pelas excepcionalidades, marcadas, em essência, pela valorização do espetacular. Conotam a Fatalidade, como explicação do real.

Em maior ou menor grau, a Mídia é sensacionalista por natureza. É o agente da interpelação, que busca o reconhecimento do interpelado e a sua conseqüente submissão. Está, também, submetido à audiência, aos patrocínios e ao lucro. À medida que a mensagem se encontra dominada pelo Valor de Troca, transforma-se em mercadoria. Não há como ela abdicar do Sensacionalismo, explícito ou implícito, mas presente.

O “Fait Divers”, em suas várias pronúncias, tem um Sistema de Significação particular. Denota a factualidade presente, e, ao mesmo tempo, conota o conflito. Possui uma interpelação narcísica com o réceptor, que identifica, projetivamente, os seus conflitos inconscientes no formato conflitante da informação.

O Poder, no “Fait Divers” é a expressão do domínio do individualismo, manietado pela emocionalidade. Não importa o uso da razão. O que conta e dá saldo é a exploração das emoções, reprimidas no Inconsciente, que emergem, através da Identificação Projetiva, responsável pela Catarse.

## Caso Isabella

O Caso Isabella mobilizou a emocionalidade nacional por um conjunto de razões. Ela poderia ser vista como uma Personagem Dramática, por ser uma criança. Isso tipificaria o Fait Divers de Causalidade de Causa Normal sob o impacto de um primeiro e rápido olhar.

As questões do Drama parecem ter configurações específicas. São fatos, circunstâncias, com conflitos, que encontram diálogos com soluções. Tudo se encena no palco e no contexto da vida. A Tragédia possui outra tessitura. Assinala o momento de ruptura. O conflito não se restringe ao palco da vida. Transita entre o contexto do viver e do morrer. É o seu enredo, o nó do seu sentido.

O trágico bateu a porta da classe média. Entrou no Edifício London, no apartamento 62, onde moravam pessoas, com um certo nível econômico e cultural. O pai, inclusive, com formação universitária. É um advogado. Isso parece não ter sido o suficiente, para impedir o evento trágico.

As estatísticas, diariamente, catalogam as crianças, com os crachás de vítimas, de diferentes calibres dramáticos e trágicos. Parecem significar uma banalização, entronizada como um Estereótipo cotidiano da geografia nacional, onde os pobres, em geral, são os protagonistas.

O jogar uma menina, de quatro anos, pela janela de um prédio, de classe média, do sexto andar, com uma altura aproximada de

20 metros, é uma singularidade trágica. Contraria a própria configuração do trágico usual e urbano. Oferece uma ruptura ao Estereótipo vigente.

A Antítese trágica é o significante, que veste e reveste de conflitos e emocionalidade o fato. Isabella perde a vida pelas mãos de quem a dera – o seu pai, conforme a acusação. O binômio vida e morte se encontram codificados tragicamente. Alexandre Nardoni, responsável pelo cuidado, pelo amparo da menina, torna-se réu pelo seu assassinato. Ele, um advogado, que deveria ser o paladino das leis, parece ser o seu fiel transgressor, cultivando a Antítese – pai e provável assassino.

O cenário não foi uma favela de qualquer periferia urbana. Materializou-se, com a sua densidade e a sua intensidade, onde a carência não era econômica. Não tinha raízes na miséria social, porém, provavelmente, na miserabilidade emocional e afetiva.

A defesa dos réus manteve uma performance antitética. Procurou defender Alexandre e Ana Carolina, com uma substantiva singularidade. Tentou mantê-los unidos, evitando qualquer confronto e divergências. Sem álibi, buscou desqualificar toda e qualquer prova contra o filho e a madrasta, mas não dispunha de nenhuma prova. Havia um fato – o assassinato de uma criança, de forma hedionda –, sem assassino, sem confissão.

Os acusados não eram pobres. Não estavam entregues às mãos de um Deus dará. Não estavam submetidos ao sentimento de desvalia. Eram integrantes da classe média, com condições de pagar uma equipe de advogados, como agentes da produção do contraditório.

Não há uma causa explícita, para o caso. O que pode abrir a conjectura que seja um *Fait Divers* de Causalidade de Causa Desconhecida. Tal possibilidade possui viabilidade num primeiro momento do olhar, porém não resiste à uma interpretação mais consequente. Dissipa-se em seguida.

A Antítese trágica é o significante hegemônico. Parece evidenciar a possível circunstância de desequilíbrio dos réus. Caracteriza o Cúmulo, como situação de má-sorte, onde não existe uma causa aparente e consolidada. O Acaso funciona como motivação.

A presença do Acaso conota a existência da Fatalidade, que parece ter uma personificação. É Tiquê, a deusa da sorte e do azar, que equivale à noção latina de Destino. Atua, como um Deus-ex-machina, um Sujeito Absoluto, com intervenção histórica.

A presença de Tiquê, como uma divindade, de caráter ahistórico, pode contracenar com a situação de desequilíbrio. Envolveu o pai e a madrasta, como agentes de um fato trágico, onde uma criança, inocente e indefesa, acabou sendo vitimada, de um modo hediondo.

O caso se materializa, com várias possibilidades de interpretação. É possível vê-lo, através de vários tipos e subtipos de *Fait Divers*. Tais possibilidades de incerteza dialogam com uma certeza. É um *Fait Divers*. Um, em especial, o materializa. É o de Coincidência de Antítese trágica, com o Cúmulo, como situação de má-sorte, através da presença de Tiquê.

Portanto, o fato noticioso é uma metáfora. Condensa uma pluralidade de significações sociais e psicológicas. Parece sintetizar um estudo de Psicologia Social sobre o Imaginário nacional. O Sensacionalismo do *Fait Divers* de Coincidência de Antítese trágica, em sua linguagem emocional, foi um dos significantes da *Cátarse*, que se materializou nas densidades e nas intensidades objetivas e subjetivas da conflituosidade noticiosa.

## Bibliografia

- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue - Um Estudo do Sensacionalismo na Imprensa*. São Paulo: Summus, 1994.
- BARTHES, Roland. *Ensaio Crítico*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- \_\_\_\_\_. Aula. 9.ª ed.. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade do Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- LACAN, Jacques apud HARARI, Roberto. *Uma Introdução aos Quatro Conceitos Fundamentais de Lacan*. Campinas: Papyrus, 1990.

LATTMAN-WELTMAN, Fernando apud HOHLFELDT, Antonio e BUCKUP, Carolina. *Última Hora- Populismo Nacionalista nas páginas de um Jornal*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

Maffesoli, Michel. *O Conhecimento Comum – Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no século XX – O espírito do tempo – volume 1*, Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

WALKER, David H. *Outrage and Insight – Modern French Writers and the Fait Divers*. Oxford/ Washington: Berg Publishers, 1995.



# Se-ducere: esse obscuro objeto de desejo

**ANNA MARIA BALOGH**  

---

**USP/UNIP**

## Resumo

No artigo se analisa a última obra-prima de Buñuel, *Cet Obscur Objet du Désir*, com ênfase nas questões relativas à sedução, ao erotismo e ao desejo. Tal aproximação se faz com base nas reflexões de reputados autores que abordaram o tema tais como Octavio Paz, Francesco Alberoni, Jean Baudrillard e Marilena Chauí, entre outros. Tratam-se também dos elementos de linguagem considerados mais singulares na representação do erotismo por parte de Buñuel no filme. Os principais elementos linguageiros do cineasta seriam as experimentações no tocante à montagem e na utilização das atrizes, as rupturas no sistema de expectativas tradicional no tocante aos papéis do homem e da mulher no erotismo e na sedução. Além dos mencionados, merecem menção o uso de alternâncias entre a narração e o comentário, entre o relato e a moldura, bem como um paradoxal recurso a uma simbologia de cunho erótico bem tradicional dentro de um filme considerado de ruptura e de vanguarda.

### Palavras-chave

Cinema, Erotismo, Sedução, Montagem

### Abstract

This article is an approach to the theme of eroticism - desire and seduction - in Luis Buñuel's last master-piece, *Cet Obscur Objet du Désir*. The analysis is mainly based on reflexions of Octavio Paz, Francesco Alberoni, Jean Baudrillard and Marilena Chauí, authors of well-known works on the subject. There's also an emphasis in some singular strategies used by the filmmaker to represent his original view on seduction: Strategies such as the experimental usage of editing and acting, the subversive view of both female and male reactions related to desire and seduction, the use of narration and comment to tell a story, the recourse to surprisingly traditional erotic symbols in the context of an avant-garde film.

### Key words

Cinema, Eroticism, Seduction, Editing

## *Cet Obscur Objet du Desir*

Trata-se de um filme da trilogia final de Luis Buñuel, em conjunto com *O discreto Charme da Burguesia* e *O fantasma da Liberdade*, precisamente o último deles. A obra foi considerada um dos dez melhores filmes da década de 70 pela Revista *Time* e relata a história de um homem rico e elegante de meia-idade (Fernando Rey), consumido pelo ardente desejo que sente em relação a uma jovem bem mais moça e muito sensual.

Parece significativo que o último filme do cineasta trate da temática do desejo. Fruto de uma época de grandes restrições políticas, religiosas e morais em seu país, o genial cineasta nunca deixou de demarcar, por vezes de forma selvagem, o desejo de autonomia e liberdade nas temáticas que o instigaram. Eis aqui, pois, num filme, o testamento de um grande rebelde no tocante ao erotismo. Não deixa de ser uma ironia do diretor o fato de ter escolhido uma obra literária para adaptar tendo como protagonista um cavalheiro sessentão consumido pelo desejo. Sabemos por sua auto-biografia que o próprio realizador diz ter deixado de sentir desejo precisamente nessa idade e achou que o fato representava um alívio na sua vida. Supondo que o cineasta tenha efetivamente dito a verdade em seu relato biográfico, tem-se aí bem o tipo de escolha de um grande artista que se dizia 'católico e ateu, graças à Deus' ...

Por uma destas brincadeiras do destino, a atriz primeiramente cogitada para o papel principal, não pode interpretá-lo e, numa conversa com seu produtor, Sergê Silberman, o cineasta resolveu dar o papel da provocante Conchita a duas atrizes: Carole Bouquet e Angela Molina, conforme se relata em *Meu Último Suspiro*, relato auto-

biográfico do realizador escrito com Jean-Claude Carrière, roteirista, colaborador assíduo das obras do cineasta espanhol, inclusive esta.

Na verdade, o filme traz algumas das questões perenes do erótico: a paixão de um homem bem mais velho, por uma mulher bem mais jovem e muito atraente, a questão da posse do corpo desejado, a correspondência ou a assimetria nos desejos de duas pessoas no momento em que se relacionam, a sedução. Como não poderia deixar de ser, Buñuel subverte o padrão usual dos filmes do gênero em que o homem velho e desejante no geral faz uso e, por vezes, até abuso de seu poder para buscar na mulher desejada a juventude e a energia perdidas ou escassas. Isso ocorre em *Camille Claudel*, na relação de Rodin com sua discípula Camille, tão corrosiva, que termina por levá-la à perda do juízo e ao enclausuramento, a pedido de seus próprios familiares. Ocorre nas diferentes versões filmicas de *O Corcunda de Notre Dame*, em que um bispo tão proecto quanto devasso persegue a jovem e sensual cigana, sempre protegida pelo corcunda. Em *Lady Hawke* é o velho e repugnante Bispo de Áquila que faz um encantamento para separar a bela Isabeau do capitão Navarre a quem ela ama e que a ama também, mas a quem o bispo devasso deseja. Ou seja, no geral há um vitimizar da mulher, frágil, bela e indefesa por parte do homem detentor do poder e que a cobiça. Assim, frente a ela, ele se apresenta como um grande predador, não é desejado pela vítima, pela qual ele mesmo sente, no entanto, um intenso desejo.

## Cinema e montagem, sedução e jogo

Buñuel não é cineasta para se limitar ao aparente, nunca se contentaria em permanecer na mera superfície das coisas. Ao escolher o lado mais autêntico, por vezes mais selvagem do erotismo, o realizador espanhol está buscando aquilo que se esconde sob a obviedade. *Sob a pele das palavras há cifras e códigos*, como diz Carlos Drummond, cabe ao cineasta desvendá-los de algum modo, também sob a pele das imagens, nos movimentos da câmera e do corpo, nos diálogos mordazes do filme. Mas é sobretudo no uso magistral da montagem, que a obra traz um diferencial extraordinário.

Da idéia nascida a partir da discussão com o produtor: a utilização de duas atrizes num único papel, é que surge essa proeza única. Ao jogar com as alternâncias entre as duas atrizes, Buñuel se respalda no seu profundo conhecimento das características do cinema, também revelado em *Meu Último Suspiro* nas palavras que seguem:

*Creio que o cinema exerce um certo poder hipnótico sobre os espectadores. Basta observar as pessoas que saem de uma sala de cinema, sempre em silencio, a cabeça baixa e o ar distante. (...) A hipnose cinematográfica, livre e inconsciente, deve-se, sem dúvida, à obscuridade da sala, mas também às mudanças de planos, de luzes e aos movimentos da câmera, que enfraquecem a inteligência crítica do espectador e exercem sobre ele uma espécie de fascinação e violação. (1982: 95-96)*

A maioria dos autores que se dedicaram ao estudo do erotismo, do amor e da sedução, tais como Octavio Paz, Francesco Alberoni, Jean Baudrillard, entre outros, são unânimes em afirmar que o erotismo é da ordem do signo e da cultura e, portanto, no erotismo as forças da natureza são canalizadas de modo a não romper o edifício da estrutura social. Trata-se de um equilíbrio no geral bem instável e até mesmo frágil. No caso da representação do erotismo através do cinema, tudo se torna mais complexo, posto que, como deixa claro a afirmação de Buñuel, se está tratando de um processo de sedução através de outro processo de sedução, aquele utilizado pela linguagem fílmica e suas características singulares. O cinema traz, com frequência, essa visão metonímica do corpo, também própria do erótico no ver, sempre sutil, do Prêmio Nobel, Octavio Paz, em livro dedicado ao tema:

*Al abrazar a la presencia, dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia. Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende*

*del ombligo al sexo. Cada uno de los fragmentos vive por sí sólo pero alude a la totalidad del cuerpo. Esse cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito.* (2003, p. 204)

Já em seus primeiros filmes, como *L'Age d'Or* e *Chien Andalou*, os mais explicitamente ligados ao surrealismo, Buñuel não hesita em mostrar os aspectos mais instintivos da sexualidade, um casal fazendo sexo em pleno chão, diante de muita gente, inclusive representantes da igreja; em outra cena Lya Lys aparece chupando o dedão do pé de uma estátua de pedra do jardim; como nos lembra o terapeuta Jean Yves Leloup, *o pé é um símbolo erótico tanto nos povos primitivos quanto nos civilizados* (2000, p. 29-30).

Em *O cão andaluz* há uma seqüência com alternância de planos em que se enfatiza primeiro as mãos de um homem buscando os seios de uma mulher vestida, depois as mãos acariciando os seios desnudos e, por fim, a *derrière* da mulher nua, os cortes conduzindo o olho para materializações bem cruas do desejo mais instintivo. Em filmes como *Tristana*, o cineasta joga com o fetichismo, a perna mecânica da protagonista vivida pela bela Catherine Deneuve. Em *Belle de Jour*, também com a célebre atriz que vive uma burguesa à prostituição nas horas vagas, o realizador brinca com a sugestão; conta com o lado escuro de nossa mente: qual seria o conteúdo daquela bendita caixinha que se vê numa das cenas do prostíbulo? Além das astúcias da própria linguagem fílmica, Buñuel sabe perfeitamente que o ato de sugerir pode deslanchar um processo muito mais perverso em termos eróticos no público do que o de mostrar.

O primeiro dos elementos inquietantes do filme é a referida duplicação da protagonista. Apesar de as duas atrizes que representam Conchita não terem grande semelhança física, há gente que na época de estréia do filme, antes que se espalhasse a notícia do estratagem utilizado, nem notava a troca de atrizes. Seduções de uma montagem primorosa. Ao contrário de outros filmes sobre o tema da sedução, nesse são bem mais raros os planos próximos, por motivos óbvios. As atrizes representam, na verdade, dois pólos do próprio feminino ou ainda, do psiquismo humano em si: um lado de calor, de

desejo e outro lado de frieza, de rechaço. As trajetórias humanas se alternam entre ambos os polos. No filme, modulações passionais e inquietudes se traduzem também em mobilidades espaciais entre a França e da Espanha, países dos quais as duas atrizes são representações físicas emblemáticas. O lado mais *caliente* está representado por Ángela Molina, uma típica espanhola de origem andaluza. O lado mais frio, está representado pela francesa Carole Bouquet do tipo *bon-chic-bon-genre*, e, portanto, mais distante, mais *remplie de soi-même*. As duas apenas acenam para essa diferença fundamental, mas não nos enganemos, ambas são igualmente capazes de fazer Mathieu-Mateo, o velho cavalheiro apaixonado, de trouxa, de fantochê, sentidos de *pantin*, na obra literária, *La femme et le Pantin*, de onde se origina o filme. Nesse sentido, o filme toca um dos elementos mais delicados da relação a dois, seja ela erótica, seja ela amorosa: a confiança, a relação fiduciária que não pode ser quebrada sem conseqüências maiores para a relação.

O nome da protagonista feminina não é em absoluto casual. Não devemos esquecer que o símbolo da concha costuma estar inextricavelmente ligado ao órgão sexual feminino na cultura popular, como aponta discretamente o dicionário de símbolos sexuais de Jean Boulet a partir do conhecido quadro renacentista de Boticelli:

*Coquille. La naissance de Vénus, immortalisée par Boticelli, est l'image même du symbolisme sexuel idéalisé. Le peintre a sublimé un calembour graphique connu depuis l'antiquité, une involontaire plaisanterie mythologique fondée sur l'aspect féminin de certains coquillages.* (1961, p. 71-73)

A concha é, pois, uma representação simbólica bastante crua e evidente, do obscuro objeto do desejo, objeto esse, cuja complexidade vai muito além da mera representação material ou simbólica. Além disso, há um intrincado tecido de relações que envolve o próprio desejo em si, como se depreende da perspicaz análise do termo feita em ensaio de Marilena Chauí:

A palavra *desejo* tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sides* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações....*sidera* é usado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, *siderado*: atingido ou fulminado por uma astro. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração. – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros).(....)... *considerare* é consultar o alto para nele encontrar o sentido e o guia seguro de nossas vidas. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado. (1990, p. 22)

Mathieu, ao entregar-se ao desejo, deixou de ligar-se aos astros, de tê-los como referência, está abandonado, perdido em sua obsessão, ele está verdadeiramente *siderado* por Conchita, ou seja, fulminado pelos astros. Ele é um homem de muitas posses, vai desenvoltamente de uma propriedade a outra, na Espanha ou na França; viaja em primeira classe; veste-se com refinamento, num tempo em que os homens andavam de chapéu, de luvas, de terno e um eventual bastão. Ou seja, tem tudo o que pode aspirar na vida... exceto esse obscuro objeto do desejo.

## Conchita: a imagem da sedução

Convém lembrar como tudo começou. Mathieu conhece a jovem Conchita como criada no casarão do seu primo que é promotor e onde ele vai jantar. Imediatamente se encanta com a moça, acha suas mãos muito finas, mãos de quem nunca trabalhou, segundo ele. Nessa cena temos a Conchita francesa. Dá um jeito de atraí-la para seus aposentos, sob pretexto de querer tomar um vinho antes de dormir, mas a Conchita espanhola, a que aparece na cena, é mais do que sabida para escapar-lhe no momento exato.

Como dissemos, o cineasta é consciente de que representa um processo de sedução com a arte mais sedutora e enganosa de todas, a sétima arte. O filme inteiro é um jogo de esconde-esconde ao qual já aludia René Bazin ao falar do cinema e apontar as constantes entradas e saídas de personagens na tela. Há uma íntima relação entre esses jogos de esconde-esconde do cinema dos quais o cineasta faz o máximo proveito na montagem e o próprio processo de sedução da maneira como o define Jean Baudrillard, um dos estudiosos do tema. Dentro deste campo semântico do amor e do erotismo, é a sedução a que melhor representa esse jogo, com suas astúcias e refinamentos, como se observa em filmes como *Ligações Perigosas*, mas também em *Esse Obscuro Objeto do Desejo*, nos quais se atualizam os jogos apontados pelo teórico francês:

*Omissiones, denegaciones, recogimientos, rodeos, decepciones – todo eso se encamina a provocar este estado segundo, secreto de una verdadera seducción.* (Baudrillard, 1987, p. 103)

Conchita, em suas duas versões, sabe melhor do que ninguém levar Mathieu ao limiar da loucura em termos de desejo. O que Conchita faz é atrair o velho cavalheiro desejante com profusas juras de amor apaixonadas e uma imagem de boa moça, constantemente reiteradas. Ao mesmo tempo, no entanto, sempre que Mathieu está a ponto de conseguir consumir as relações sexuais com a moça, Conchita se faz de ofendida por qualquer bobagem, vai embora sem aviso, ou interpõe obstáculos de todo o tipo à consumação do ato sexual em si, numa perfeita ilustração das idas e vindas próprias da sedução às quais Baudrillard se refere...

Há uma similaridade bastante grande com alguns dos aspectos de *Ligações Perigosas*, apesar da distância das obras na diacronia. Conchita, como grande sedutora que é, se assemelha a Valmont em certos aspectos, a começar por ser, tal como o visconde, uma mestra na arte das palavras. Suas frases dizem exatamente o que o velho apaixonado quer ouvir: que ela o ama com exclusividade, que ela é virgem (*yo soy mozita*), que não trabalha para não sofrer

más influências, nem estar em más companhias, e assim por diante. Mas, da mesma forma como na trajetória de Valmont, há um fosso gigantesco entre as suas ações e as suas palavras. A mãe de Conchita é uma espécie de duplo hiperbólico dela, uma beata que não faz nada além de ir à igreja e para a qual nada importa. Ela sabe muito bem se fazer de desentendida no tocante ao tipo de relação de Mateo com sua filha. Conchita revela um cinismo similar, nada lhe importa, nem as maiores regalias, o único que lhe interessa é dançar.

De *mozita* nada, Conchita esconde um apaixonado jovem, parte do seu grupo de flamengo, na própria casa do velho a quem acaba de recusar acesso às suas delícias mais recônditas, sendo que o mesmo não acontece com Morenito, o amante a quem esconde. Nas pressas de abrigá-lo no quarto, um vaso do corredor cai e quebra. A simbologia é óbvia, como esclarece Boulet em sua obra: *cruche cassée: cas de symbolisme sexuel dissimulé. Il s'agit...de l'impression de la défloration* (1961, pg.85). Desvirginar, privilégio que, de certo, não foi de Mateo, apesar de se dizer donzela, ela já é mulher. Resta ao velho cavalheiro ficar batendo na porta do quarto trancada, em desespero. Ela não só não ama a Mathieu, como o faz de tonto com um amante muito mais jovem. Arranca todo o dinheiro que pode do velho apaixonado que o distribui a ela e à mãe com grande prodigalidade, ao mesmo tempo em que faz de conta que o dinheiro não lhe importa. Ou seja, é uma consumada manipuladora.

O filme leva ao paroxismo o mecanismo de alternâncias entre estados de ânimo como a combustão do desejo e a inércia polar da frieza, entre a atração e a repulsão em termos eróticos, que correspondem à proximidade e à distância em termos proxêmicos, ao calor e ao frio em termos de sensações, à exaltação e ao desprezo em termos de modulações passionais, em resumo, a obra é, por assim dizer, um verdadeiro tobogã do desejo.

Em determinadas seqüências contrastam também a ordem e o caos ou ao menos a desordem, ou ainda o refinamento em contraposição à grossura, ou ao puro instinto. Assim, podemos considerar que a obra oscila entre momentos de proximidade à civilização ou outros tendentes à barbárie. O passional tem inúmeras modulações entre os extremos. Uma das jogadas que Conchita faz, é dei-

xar o seu quarto numa das residências de Mathieu toda desarrumada, depois de um desentendimento entre ambos, aliás se trata de um espaço isomórfico do que ela faz da vida do velho admirador: o desejo que nele provoca desordena, subverte tudo, o mundo dele fica de pernas para o ar. Cada vez que ela desaparece com o dinheiro que ele lhe deu, ele sai correndo atrás perguntando dela buscando-a, deixando sua vida harmônica de cavalheiro rico e *aisé* de lado por conta dos desmandos de Conchita. Ele segue os destinos dela e abandona, assim, o comando de seu próprio destino.

Cabe lembrar ainda que o filme retrata uma época em que a mulher parece ser mais desejada pelo homem, menos disponível, e há menos opções para o exercício da sexualidade. Assim sendo, as paixões são também, mais fortes, por vezes mais primitivas e intensas, ou até mesmo obsessivas: possuir uma mulher ainda é considerado um trunfo. Um signo de virilidade e de poder.

Francesco Alberoni, ao falar do erotismo, estabelece algumas diferenças fundamentais entre o masculino e o feminino, uma delas é a questão das duas temporalidades básicas dos dois gêneros. Para o autor, há uma íntima relação entre perfeita o femino e

*o desejo de continuidade, de proximidade, de intimidade, a necessidade de sentir-se continuamente procurada, amada, desejada. O prazer de estar abraçados, de respirar o mesmo ar. E o masculino: o descontínuo, que necessita de intervalos de tempo, de variedade.* (1988, p. 125)

O analista italiano observa ainda que a trajetória erótica do homem tem na descontinuidade temporal a sua característica principal. Trata-se de uma defesa, é a sua maneira de não se deixar prender pela mulher. Em *Cet Obscur Objet du Désir*, há uma inversão, uma evidente troca de papéis quanto às características fundantes do masculino e do feminino apontadas. Conchita é aquela que quer a independência e a descontinuidade no relacionamento erótico, papéis no geral reservados aos homens.

Buñuel, sempre subvertedor, e um tanto selvagem em suas rupturas, representa precisamente a personagem feminina, como o

oposto do que se espera dela. Buñuel nos apresenta uma Conchita fria, calculista, fugidia e manipuladora e, claro, muito pouco desejosa de estar sempre com seu admirador. O homem, que Alberoni considera como aquele que geralmente escapa dos laços do amor, teria sua representação mais emblemática - no limite da descontinuidade erótica - no mito de D. Juan. No filme, aquele que deseja estar continuamente com Cochita, privar de seu amor e de sua companhia é Mateo, como ela o chama. Na verdade, se trata de uma relação totalmente assimétrica, não só em termos da grande diferença de idade, mas também pelo fato de que Conchita não ama, só usa Mateo, que é verdadeiramente apaixonado, mas sem ser correspondido. A esse respeito, Octávio Paz, em suas argutas observações nos esclarece:

*La infidelidad puede ser consentida o no, frecuente u ocasional, si es practicada por sólo una de las partes, ocasiona a la outra graves y penosas humillaciones: su amor no tiene reciprocidad. El infiel es insensible, cruel y en ambos casos no puede amar realmente. (1993, p. 118)*

No que se refere a questão do desejo e, como visto no belo ensaio de Marilena Chauí, Mateo realmente parece ter sido abandonado pelos astros e definitivamente escravo dos caprichos de Conchita. A trajetória de Mateo está prevista no título da obra literária que originou o filme, além de representar um exacerbamento de uma característica não muito lisonjeira do masculino apontada por Alberoni em seu estudo sobre o erotismo:

*A mulher conservá, em todos os instantes de sua relação amorosa, a capacidade de percepção e de avaliação. O homem não; quando está excitado eroticamente, perde ainda o pouco de perspicácia que possui. (1988, pg.189)*

E se, de fato, também na opinião do autor, *O erotismo masculino é anseio egoístico de gozo* (1988, p. 49), a perversa e sedutora Conchita tudo fará para conservar a Mateo submisso às suas

vontades, posto que o cavalheiro revela claramente as fraquezas mencionadas.

## Impedir e proibir para melhor provocar

Como já observaram inúmeros estudiosos sobre o tema, neste caso José Paulo Paes em sua introdução às traduções da poesia erótica clássica, o interdito é um dos mais explosivos atizadores do desejo:

*Paradoxalmente... o prazer encontra seu maior estímulo não na liberdade de perseguir até onde quiser os seus objetivos, mas no constante interdito de fazê-lo, 'o interdito criador do desejo' em que Bataille vê 'a própria essência do erotismo'". (1991, p. 15)*

Conchita, como grande sedutora que é, incorpora as características do masculino que lhe servem, rejeita as do feminino que não lhe servem, ressalvadas as que atraem o macho desejante, e joga impiedosamente com o exacerbamento do desejo de Mathieu provendo, ela mesma, uma série de proibições, impedimentos, obstáculos e retardamentos contínuos à plena realização do desejo masculino: a posse.

Além das fugas estratégicas e constantes, outro de seus estratagemas prediletos é o adiamento. Sim, ela vai deixar que o admirador a possua, mas não naquela noite, na noite seguinte, na qual ela evidentemente já não estará em lugar algum e assim sucessivamente. O adiamento é da ordem do temporal, mas ela usa outros estratagemas da ordem do físico e do espacial. Quando Mateo, como o chama a Conchita espanhola, está em plena combustão e ela finalmente parece disposta a ceder, pede um tempo para se trocar e que ele apague a luz. Quando ele finalmente chega à cama e a acaricia - está radiante - e ela o adverte: - *ne chante pas la victoire trop tôt!* De fato, quando as suas mãos sequiosas percorrem o corpo dela, ele topa com a uma espécie de calça-espartilho, rigorosamente amarrada e inexpugnável para a sua absoluta exasperação. Quando está

prestes a possuir a mulher de seus ardentes desejos, ela se apresenta com uma versão moderna do cinturão de castidade!!!

Como é óbvio, os obstáculos espaciais são mais fortes, mais pregnantas na linguagem fílmica. Após outro dos inúmeros sumiços de Conchita, Mathieu consegue localizá-la em Sevilha. Em suas investigações, ele descobre que ela está dançando flamenco em um local noturno, vai lá e ela diz que irá recebê-lo no andar de cima, após seu número de dança. Ao chegar ao local apontado, o que o velho cavalheiro vê através de uma porta envidraçada é o obscuro objeto de seu desejo, Conchita, totalmente nua, dançando em *privé* para uma série de turistas japoneses mesmerizados ante sua beleza e sua dança provocativa. Enfurecido, ele quebra os vidros da porta e, enciumado, expulsa todo o público que assistia à exibição de Conchita.

Cabe lembrar que há uma relação bastante estreita da dança com o erotismo, mais recentemente, considerou-se marcante a cena de tango em *O Perfume de Mulher*, quando dois corpos encontram seu ritmo harmônico numa dança, este parece um prelúdio do que poderá acontecer quando os mesmos corpos se encontrem ao fazer amor. Significativamente Mateo e Conchita nunca dançam juntos... O caráter independente e provocador de Conchita parece casar perfeitamente com a força assertiva da dança flamenca que lhe dá tanto prazer, com sons pronunciados de sapateado e castanholas, é ela quem marca o ritmo dessa relação...

Os inúmeros obstáculos físicos que se reiteram ao longo do filme e que se interpõem entre Mathieu e o objeto de seu desejo, irão levá-lo muitas vezes, seja à exasperação, seja ao desespero. Do ponto de vista passional se representam uma trajetória de decepção, perda de confiança e de impotência por parte do homem e uma trajetória de rejeição, provocação e escárnio por parte da mulher.

O ápice da humilhação do cavalheiro é quando ele compra uma casa para Conchita em Sevilha com a esperança de ganhá-la definitivamente para si. Mateo lhe dá os papéis da escritura e as chaves da casa e ela promete entregar-se a ele no belo jardim interno no estilo andaluz pontualmente à meia-noite, num nova estratégia de adiamento da qual ele bem que poderia desconfiar, já a estas alturas. De novo, estamos diante de um simbolismo explicitamente

de ordem sexual: *Serrure: le trou de la serrure est un symbole féminin (il se complète du symbolisme phallique type: la clef)*. (Boulet, 1961, p. 214) À meia-noite em ponto quando Mathieu chega ao portão de ferro que dá acesso ao jardim andaluz, uma nova e grande decepção o espera: ele está hermeticamente fechado. Conchita vem recebê-lo no portão, que permanece fechado e é mordaz e despectiva com o apaixonado. Depois de ter feito juras de amor nas cenas anteriores e dizer que queria casar, depois de ganhar sua casa de presente, ela lhe diz, através das grades de ferro do portão: - *Je suis libre de toi pour toute la vie. Mateo, j'ai horreur de toi... Tu me dégoûtes!* E, finalmente, quando vê o velho cavalheiro paralisado e imóvel diante do portão, chama a Morenito e diz: - *Tu ne veux pas t'en aller, alors reste et regarde Morenito, mon amant. Il est beau, il est jeune...* e termina por ter relações com o seu amante jovem no jardim diante do estupefato Mateo cuja confiança em Conchita foi traída em grande estilo. Mais uma vez, Buñuel nos instiga a imaginar a relação sexual, sem jamais mostrá-la, ela parece estampada apenas no rosto petrificado de Mateo e no espaço *off* de nossa imaginação.

## A moldura da sedução: o relato do cavalheiro

Toda a história dos diversos estados de ânimo do velho senhor apaixonado, em suas diferentes modulações: desejo, esperança, decepções, felicidades efêmeras, humilhações, é contada no marco de uma viagem de trem, que o cavalheiro faz para Paris, na qual compartilha uma cabine de primeira classe com passageiros interessados em sua história. O estratagema permite que o relato funcione como uma moldura para a história da sedução, por um lado, e, por outro lado, serve para tirar um pouco da solidão de Mathieu e resgatar a sua auto-estima mais do que ferida ao compartilhar com outros o seu relato.

A história começa a partir da cena em que os ocupantes da cabine vêem que ele joga a água de um regador em cima de Conchita. Depois da humilhação que ela lhe impôs em Sevilha, ainda por cima quer subir no mesmo trem! Os companheiros de cabine olham es-

pantados e um anão que é psicólogo lhe diz que gostaria *de connaître l'origine de votre geste* ato e ele responde: *Il vaut mieux arroser quelqu'un que l'assasiner...*, a tal ponto chegou a indignação de Mathieu. Para bom observador, a cena nos remete matreiramente aos primórdios do cinema: *L'arroseur arrosé*, dos irmãos Lumière. A partir daí, ele se sente à vontade para contar as suas desventuras amorosas aos companheiros de viagem, dois homens, uma mulher e sua filha.

Ao compartilhar suas agruras com os companheiros de cabine, Mathieu se consola e se introduz dentro da narrativa a modalidade do comentário, que representa um acréscimo qualitativo ao discurso, conforme já apontado de forma certa por Gianfranco Bettetini :

*...el comentario es, por el contrario, un componente del discurso mucho más tenso, porque el sujeto enunciador está implicado directamente y porque su actitud comunicativa pretende una notable atención participativa por parte del destinatario. La elección de un modelo de articulación entre relato y comentario comporta una referencia a una posición precisa – de un individuo, de un grupo o de un contexto social – respecto a su traducción en instancias informativas. (1984, p.74)*

Ao falar com os demais de seus infortúnios, Mateo se liberta um pouco de seu peso e a narrativa tem finalmente a sua sanção que é de todo enganosa, tanto quanto a montagem. A sociedade mais burguesa e mais fina representada pelos ocupantes da cabina de primeira classe não vê com bons olhos a exploração selvagem que Conchita faz do cavalheiro, a tal ponto que a jovem senhora manda a filha brincar nos corredores do trem quando Mateo se prepara para contar as passagens mais picantes. Todos colocam cuidadosamente as suas máscaras, as 'personas' de gente cosmopolita e chique, mas o cineasta nos diz que elas são inúteis, o instinto e o desejo são mais fortes: as cenas finais mostram Mateo e a Conchita 'espanhola', mais uma vez juntos, passeando numa galeria. Afastam-se de uma

vitrina cheia de objetos simbólicos, tais como uma toalha branca rasgada que uma mulher remenda e eis que, de repente, ouve-se um estrondo de uma bomba e eles desaparecem em meio à explosão.

Como diz Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas, *viver é muito perigoso...* E nem poderia ser de outra forma, pois, como comprovam muitos filmes e obras de arte, inclusive *Cet Obscur Objet du Désir*, quando Eros não encontra seu caminho livre e verdadeiro é frequente que desaboque no impulso freudiano contrário. O erotismo e a morte andam num ritmo paralelo, o filme alterna as idas e vindas de Mateo atrás de Conchita com frequentes ataques terroristas a bomba, até que ocorre esse estrondo final, na galeria. Como diz Alberoni, retomando Bataille:

*Existem na natureza duas forças. Uma que tende ao individualismo e o indivíduo quer sobreviver. Outra que tende à fusão e, dessa maneira, à decomposição do indivíduo, à sua morte. Esta segunda força é a violência. No erotismo as duas operam. O indivíduo quer permanecer ele mesmo e, todavia, fundir-se com o outro.* (1988, p. 64)

Razão pela qual, o mesmo Guimarães Rosa nos lembra sabiamente que *Coração da gente, o escuro: escuros.*

Na verdade, os sentimentos fundantes do homem se resistem à semântica comum das palavras, bem como à gramática costumeira das imagens, é necessário um *tour de force* na linguagem verbal, como a poesia, e outro na linguagem cinematográfica, como esse primoroso exercício experimental de montagem rodeado de um denso universo simbólico e diálogos mordazes para que se possa atingir o limiar dos sentidos que se deseja expressar...

## Bibliografia

- ALBERONI, Francesco. 1988. *O Erotismo. Fantasias e Realidades do Amor e da Sedução*. São Paulo, Círculo do Livro,
- BAUDRILLARD, Jean. 1987, *De la Seducción*. Madrid, Cátedra.
- BETTETINI, Gianfranco. 1984. *La Conversación Audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- BOULLET, Jean. 1961, *Symbolisme Sexuel dans les Traditions Populaires*. Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert.
- BUÑUEL, Luis .1982, *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- CHAUÍ, Marilena. 1990, *Laços do Desejo*, in Gerd Bornheim. *O Desejo*. São Paulo, Cia. Das Letras, pp.16-86.
- LELOUP, Jean-Yves. 2000, *O Corpo e seus símbolos*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes.
- PAES, José Paulo. 1990, *Poesia Erótica em Tradução*. São Paulo, Cia. Das Letras.
- PÁZ, Octavio. 1993, *La Llama Doble. Amor y Erotismo*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (Org.). 1993, *Um Jato na Contramão: Buñuel No México*. São Paulo, Editora Perspectiva.

### Filmografia:

- ESSE OBSCURO OBJETO DO DESEJO. *Cet Obscur Objet du Désir*. Luis Buñuel França, 1978. Elenco: Fernando Rey, Julien Berteau, Carole Bouquet e Angela Molina. Do romance *La Femme et le Pantin*, de Pierre Louys. Cor, Som, Legendado. VHS.

# Da janela do meu quarto

ESTHER HAMBURGER  

---

CTR/ECA-USP

## Resumo

O texto aborda o curta *Da Janela do Meu Quarto* de Cao Guimarães como contraponto a filmes brasileiros recentes que lidam com a desigualdade social brasileira na chave da violência. O texto contrasta o distanciamento imposto pelo posicionamento de câmera e efeitos de montagem e som nesse filme, com o uso de estratégias de pertencimento e apropriação presentes em filmes “de resultado”.

## Palavras-chave

Curta-metragem, Filme “de resultado”, Cao Guimarães

## Abstracts

This paper focuses on short film *From the Window of my Room* by Cao Guimarães in contrast with recent Brazilian films which deal with Brazilian social inequality as associated with violence. I contrast distance posed by camera position, editing and sound effects with strategies of appropriation and belonging as used in films “of result”.  
ois corpos se agarram na chuva, num misto de luta e brincadeira. Os dois se pegam, se empurram, se largam, se atacam de novo, em uma coreografia sensual e agressiva desprovida de estilo definido. Dorso nu, calção, pés descalços na terra batida encharcada, as imagens salientam a cor morena escura dos dois protagonistas. Um é mais alto e esguio. O outro pode ser uma garota, de Maria Chiquinha - não fica claro. Pouco mais há em quadro.

## Key words

Short film, Films “of result”, Cao Guimarães

**D**ois corpos se agarram na chuva, num misto de luta e brincadeira. Os dois se pegam, se empurram, se largam, se atraçam de novo, em uma coreografia sensual e agressiva desprovida de estilo definido. Dorso nu, calção, pés descalços na terra batida encharcada, as imagens salientam a cor morena escura dos dois protagonistas. Um é mais alto e esguio. O outro pode ser uma garota, de Maria Chiquinha - não fica claro. Pouco mais há em quadro.

*Da janela do meu quarto*, um curta de 5 minutos do brasileiro Cao Guimarães, destoa do tom ansiosamente verbal que caracteriza uma infinidade de documentários e filmes de ficção, trabalhos recentes, dedicados a registrar a profusão de manifestações culturais que vêm subvertendo a cena pública brasileira.

A novidade maior destas manifestações talvez resida em um movimento inédito, insistente e consistente, diversificado e fragmentado, de *apropriação dos mecanismos de produção da representação* por meio do qual as pessoas provenientes de segmentos pobres da sociedade obtêm visibilidade pública e artística.

A linguagem corporal e a cór da pele dos dois sujeitos protagonistas do filme sugerem a condição social diferente daquela do videomaker, artista plástico e documentarista, que, atento aos movimentos da cidade, registrou, da intimidade da janela de seu quarto, como sugere o título do filme, uma performance anônima e espontânea na rua. A proposta não inclui um método ou um estilo. O filme expressa um flagrante, um acontecimento único no espaço e no tempo.

Em *Da Janela do Meu Quarto*, nada ouvimos do que dizem os atores do balé beligerante, em seu jogo de corpo corriqueiro.

Não há som direto. A trilha sonora instrumental assinada por O Grifo - contemporânea e minimalista- é extra-diegética e salienta uma leitura autoral que não pretende transmitir uma “mensagem programática”, mas enfatiza a qualidade plástica imanente a essa atuação improvisada.

As imagens captadas de cima para baixo em planos longos, médios, e editadas em câmera lenta, seguem cada “round” do movimento dos garotos. O som mimetiza a chuva usando efeitos sonoros graves que aludem à tempestade. A trilha sonora também traz para o primeiro plano sons que lembram pingos de água, tal como eles possivelmente tocam o parapeito invisível da janela de onde as imagens foram captadas. Ao alternar esses efeitos sonoros, o filme brinca com os registros de “lá” e “aqui” costurando as relações de alteridade expressas nas imagens.

O filme venceu o X Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade 2005, na categoria curta-metragem. Ao receber o prêmio, o artista agradeceu aos meninos, atores involuntários de um registro fílmico que desconhecem. Deles, o diretor não sabe nome ou endereço.

*Da Janela do Meu Quarto* pode ser interpretado como uma pequena peça clássica. A câmera incógnita registra. Posteriormente, edição e trilha sonora desenham uma interpretação autoral sensível à beleza que emana daquele jogo. Há algo naquela expressão corporal que vai além da desigualdade social e da discriminação. Algo que tem a ver com a complexidade de impulsos a um só tempo sensuais e agressivos. Uma tensão constante que permanece ao longo de uma luta sem vencedor, que não evolui em direção a um clímax.

Em *Da Janela do meu quarto*, presenciamos, “de fora”, a poesia de um relacionamento que não se realiza oralmente. Esse distanciamento destoa dos trabalhos analisados nos capítulos anteriores, e que, de uma maneira ou de outra, lidam com uma alteridade que invariavelmente se reinstala. Aqui o tom autoral reconhece e admira a natureza poética desse outro, que fica menos estranho. Sem se tornar espetacular. No final a câmera se abre para acompanhar a corrida desses meninos que saem de quadro sem deixar de se perseguir.

O caráter ilusório - no sentido de enganoso, falso, fetichista, limitado à aparência - do espetáculo midiático foi exaustivamente apontado no pensamento crítico ao longo do século XX. Os trabalhos associados à Escola de Frankfurt partiram de uma indagação primeira sobre o papel dos meios de comunicação de massa de então, especialmente o rádio e o cinema, na ascensão do nazismo. Indagaram também sobre o papel da indústria cultural na reprodução da alienação nas sociedades capitalistas. Dos trabalhos de pensadores como Walter Benjamin (1968), em sua discussão da impossibilidade da “aura” no produto reproduzido mecanicamente. Ou em sua sistematização do projeto de teatro épico de Bertold Brecht, ao estudo de Adorno e Horkheimer que cunhou o conceito de indústria cultural (1972), há aqui um arcabouço conceitual que elabora a extensão do fetichismo da mercadoria para o domínio da produção de cultura. A interlocução com a sociologia funcionalista americana aqui é provável - e se dá por contraposição. Adorno (1975) identifica e critica a interlocução que a indústria pretende, e estabelece, através de procedimentos de pesquisa de mercado, com a massa de consumidores. O consumidor imaginado nesses marcos difere do cidadão, crítico ativo e distanciado, imaginado nos marcos do iluminismo. Em seu artigo sobre a indústria cultural revisitada, Adorno capta de maneira especialmente acurada o apelo às emoções, à catarse, à busca de relações de contigüidade e o senso de co-participação - noções que regiam e regem os diversos braços da indústria cultural até os dias de hoje.

Quase cinquenta anos depois, o espetáculo se generalizou. Mas sua consolidação se deu de forma inusitada, abrindo novas vias de questionamento. Talvez seja possível afirmar que, de maneira contraditória, elementos de interação, desigual e distorcida, especialmente no caso brasileiro, entre produtores e criadores (Amburger e Almeida, 2003) possuem movimento próprio, um movimento que, ao longo do tempo, foi tornando público o caráter de construção cultural das representações. Dessa maneira, amplos segmentos da população participam de uma forma ou de outra de disputas simbólicas pelo controle do que será produzido e exibido, como e aonde.

As formas que esse engajamento generalizado em tentativas de participação do universo do espetáculo assume são variadas.

Na década de 60, os movimentos libertários de alguma forma se associaram à crítica, talvez expressa de maneira mais contundente na formulação de Guy Debord, a *Sociedade do Espetáculo*, em forma literária e fílmica, discutida na introdução desse trabalho. Artistas plásticos, entre os quais os brasileiros sintonizados com o pop, propuseram alternativas que sintetizavam arte, vida e experiência, dispensando as aparências ilusórias das representações midiáticas.

Hoje, essas formas de engajamento vão da disputa acirrada por uma vaga no *Big Brother*, à “revolução que não será televisionada” do rap, rede internacional, que consolida espaço próprio na própria TV, no rádio e no cinema (Bentes, 2006). De maneira mais – ou menos – elaborada e conceitual, a depender dos casos que se tomem para análise, diversos gêneros de expressão contemporânea tomam experiências de vida como matéria prima. Em certo sentido, é como se anseios dos anos 60 e 70 tivessem se generalizado em uma profusão de formas – mais ou menos politizadas, às vezes bastante diluídas e até invertidas, como no caso dos realities shows.

Um mundo que aparecia como separado, inacessível a receptores condenados a acreditar em um desfile de ilusões na forma de imagens, acena com a conexão. Na dança, na moda e em diversas outras áreas artísticas, a vivacidade e as cores marcam uma produção que legitima e promove o gosto popular para consumo de segmentos abastados. A desigualdade, a violência urbana, o tráfico de drogas, e a mídia constituem temas recorrentes em uma produção literária, musical e audiovisual que, de diversas maneiras, acena com a possibilidade de inclusão social via justamente a participação no universo do espetáculo.

O embate pelo protagonismo anima a cultura contemporânea. Em registros, gêneros e suportes variados, inúmeros trabalhos se alimentam do princípio do panóptico invertido, para fazer uma alusão a Foucault, que inspira tantas interpretações sobre a vigilância, o voyeurismo e os olhares indiscretos. Injunções inesperadas podem produzir experiências estéticas interessantes, especialmente quando estranhamento e aproximação se expressam.

“Reality shows” televisivos, vídeo artistas que experimentam com pessoas em situações de confinamento extremo, como o

polonês Artur Zmijewski, ou ainda performances teatrais de confinamento público, como a proposta da troupe australiana que apresenta o *Urban Dream Capsule*, são apenas alguns exemplos. Em outros casos, a câmera funciona como instrumento de interlocução com “outros” que artistas promovem. Esse é o caso de documentários por artistas como Olivier Zabat na França ou pelo duo Brasileiro-Suíço Dias e Redwig.

Contra a corrente, *Da janela do meu quarto* nos lembra que é possível criar trabalhos interessantes em um registro que explicita – relações autor/sujeito.

Em cada uma dessas experiências, diferentes opções de roteiro, posicionamento de câmera, procedimentos de edição, estabelecem jogos específicos de alteridade entre quem, de alguma forma, participa do universo “de dentro” e quem registra “de fora”. Injunções inesperadas nessas articulações podem produzir experiências estéticas interessantes, especialmente quando estranhamentos e aproximações se assumem da maneira explícita.

*Da Janela do Meu Quarto* pode ser apreciado como parte de um movimento que não se restringe ao Brasil, em que artistas plásticos se aventuram na seara do audiovisual, especialmente do documentário. Pode também ser interpretado à luz de trabalhos contemporâneos que de uma maneira ou de outra expressam disputas sobre o controle da visualidade.

Essa discussão do filme funciona como um epílogo às interpretações desenvolvidas sobre a noção de “apropriação dos mecanismos de construção da representação”. Princípio esse que funciona como um critério comparativo produtivo para a análise de um corpo de filmes brasileiros recentes que lidam com *favelas*, pobreza e violência, de maneira que podem ser mais ou menos reais, ilusórias e/ou verossímeis.

*Da janela do meu quarto* pode ser pensado em relação a vários trabalhos contemporâneos que de uma maneira ou de outra questionam a noção de autoria e/ou afirmam interpretações de um “outro” construído ao longo do filme de acordo com alguma tese preconcebida. Aqui encontramos um olhar surpreendente e poético sobre um “outro”. Um olhar que adverte contra aproximações orto-

doxas de um tipo ou de outro. E que pode ser entendido na chave que valoriza inter-relações, por dentro e por fora.

## Bibliografia

- ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. 1972. *Dialectic of enlightenment*. New York: Seabury Books.
- ADORNO, T. 1975. *Culture industry reconsidered*, in *New German Critique*, nº 6.
- BENJAMIN, W. 1968. *Illuminations. Essays and reflections*. New York: Schocken Books.
- BENTES, I. 2006. *Videoclip, Cinema e Política*, in *Admirável Mundo MTV Brasil*. São Paulo: Saraiva.

# Normas para publicação

## 1. *Objetivos da publicação*

A Revista *Significação* – Revista Brasileira de Audiovisual tem já uma tradição no contexto das publicações nacionais engajadas na temática dos estudos das linguagens verbais e não-verbais. Fundada na década de 1970, vive numa fase em que conquistou regularidade de uma publicação periódica (semestral), graças ao apoio do CINUSP e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

As idéias dos trabalhos publicados não refletem necessariamente a posição editorial da revista.

## 2. *Endereçamento de textos*

Os textos deverão ser encaminhados por e-mail ou gravados em CD para:

- CEPPI - Centro de Pesquisa e Poética da Imagem:  
A/C Dpto. de Cinema, Rádio e Televisão – Revista *Significação*  
Av. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374, 2º andar sl. 209  
CEP 05508-900-1 - São Paulo – SP  
Telefone: (11) 3091-4027 E-mail: ctr@eca.usp.br  
Fax: (11) 3031-2752

## 3. *Condições para publicação*

- Para serem publicados os artigos passarão pelo crivo de consultores *ad hoc* do Brasil e do exterior.
- Os textos enviados deverão ser inéditos e não poderão ser submetidos a outras publicações.
- Os originais não serão devolvidos.
- Enviar, em duas vias, um termo de cessão de direitos de publicação, contendo a assinatura do(s) autor(es).
- É de responsabilidade do(s) autor(es) do artigo obter permissão para reproduzir ilustrações, tabelas, etc., de outras publicações.

- Cabe ao(s) autor(es) a obtenção da aprovação de comitês éticos em artigos que envolvam pesquisas com seres humanos.

#### 4. Apresentação do trabalho

Página de rosto:

- Título do trabalho;
- Nome completo dos autores, sua titulação e local(is) de trabalho;
- Endereço completo do autor principal;
- Telefone, número de fax e *e-mail*.

Na seqüência:

- Resumo (não mais de 10 linhas) e palavras-chave;
- *Abstract* (não mais de 10 linhas) e *key words*;
- Texto e ilustrações.

#### 5. Formatação

Os textos deverão ser submetidos da seguinte forma:

- Digitação: programa MSWord 6.0 ou superior, ambiente Windows.
- Espaçamento: simples.
- Alinhamento: justificado.
- Margem:
  - Esquerda: 3cm.
  - Direita, superior e inferior: 2cm.
- Formato da página: A4.
- Fonte: Times New Roman, tamanho 12.
- Texto: deve estar corrido, sem tabulações, sem endentações e com "enter" (retorno) apenas ao final de cada parágrafo.
- Títulos, subtítulos e palavras podem ser destacados em *itálico* (o uso de negrito deve ser evitado).
- Nome do arquivo: nome completo do autor principal.

#### 6. Ilustrações (fotografias, desenhos, figuras, quadros, gráficos e tabelas)

- Devem ser impressas com o original, indicando seu local de inserção.
- Devem ser enviadas digitalizadas isoladamente com as devidas fontes e referências e arquivadas em disquete.

- Formato da digitalização: .TIFF ou .BMP
- Resolução mínima: 200 dpi.
- Tamanho: máximo de 17x17cm.
- \*\* Na impossibilidade de digitalização, enviar o original de fotografias e desenhos bem nítidos. No seu verso deverão estar anotados a lápis os créditos e o sentido da imagem (vertical ou horizontal). Fotocópias não podem ser utilizadas.
- \*\* A revista *Significação* reserva-se o direito de não publicar o material ilustrativo que não esteja adequado a essas orientações.

### 7. *Gráficos, quadros e tabelas*

- Para a sua elaboração, dar preferência a softwares do Microsoft Office (Word e Excel). Na hipótese de utilizar outro software, salvar a imagem em formato .TIFF ou .BMP para viabilizar a utilização.
- Títulos e legendas devem constar imediatamente abaixo das figuras e gráficos e imediatamente acima dos quadros e tabelas. Todos deverão estar numerados consecutivamente em arábico.

### 8. *Notas de rodapé* (somente as explicativas)

*Exemplo:*

<sup>1</sup> Atualmente existem mais de trezentas unidades fechadas de...

Errado:

ESTRADA, Santiago. Previdência Social e Complementar e os Mercados Comuns. p 13. (trata-se, neste caso, de uma citação referencial)

### 9. *Citações referenciais*

- Identificar as referências (em parênteses) no texto, colocando o sobrenome do autor (com a primeira letra em maiúscula) e o ano. Um (1) autor: (Wenth, 1998); dois (2) autores: (Lamare & Soares, 1990); três ou mais autores: (Harris *et al.*, 1998).
- As citações referenciais não vão em nota de rodapé, mas sim, no corpo do texto, logo após o trecho citado.

*Exemplo:* (Kelsen, 1979, p. 91).

- Citações com mais de quatro linhas deverão vir em itálico e parágrafo específico.

## 10. *Bibliografia*

- A lista de referências deve estar em ordem alfabética de acordo com os exemplos citados abaixo.
- Os sobrenomes dos autores, em letras maiúsculas, devem ser seguidos do prenome ou de suas iniciais.
- Em caso de mais de um autor, cada nome deverá ser separado por ponto e vírgula.
- Para publicações dos mesmos autores, a listagem deve seguir o ano de publicação; para publicações dos mesmos autores no mesmo ano, as letras a, b, c, etc. devem ser colocadas logo após o ano, sem uso de espaço.

### (a) Artigos publicados em revistas:

WENTH, R. C. 1998. "Psicologia analítica e educação: visão arquetípica da relação professor-aluno." *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, v.10, n.2, p. 7-15.

### (b) Monografias, dissertações e teses:

ALEXANDRE, N. M. C. 1993. *Contribuição ao estudo das cervicodorsolombagias em profissionais de enfermagem*. Ribeirão Preto: 186 p. Tese de Doutorado - Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo.

### (c) Resumos:

HAREVEN, T. 1984. Tempo de família e tempo histórico. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, v.5, n.8, p. 3-4, jun. Resumo.

### (d) Livros no todo:

BERLINGUER, G. 1996. *Ética da Saúde*. São Paulo: HUCITEC.

### (e) Artigos de periódico:

CUNHA, M. V. 1993. "A antinomia do pensamento pedagógico". *Revista da Faculdade de Educação*, São Paulo, vol. 19. nº 2.

(f) Capítulo de livro:

FACCHINI, L. A. 1994. Uma contribuição da epidemiologia: o modelo da determinação social aplicado à saúde do trabalhador. In: ROCHA, L. E.; RIGOTTO, R. M.; BUSCHINELLI, J. T. P.; (org). *Isso é trabalho de gente? Vida, doença e trabalho no Brasil*. Vozes, cap. 11, p. 178-186.

(g) Publicações periódicas consideradas em parte (suplementos, fascículos, números especiais):

CONJUNTURA ECONÔMICA. 1984. As 500 maiores empresas do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, v.38, n.9, set.

(h) Periódico:

CADERNO DE PESQUISA. 1971. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas.

(i) Artigo de jornal:

ARANHA, J. R. P. 1998. "O princípio de gratuidade do Ensino Público". *Jornal da UTP*. São Paulo, 31 ago., p.2.

(j) Filmes cinematográficos:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros.

(l) Gravações de vídeo:

TÍTULO. ano. Diretor. Local: Produtora: Distribuidora. Número de unidades físicas (duração em minutos): indicação de som (legenda ou dublagem), indicação de cor; largura em milímetros. Sistema de gravação. Exemplo:

A DREAM CALLED WALT DISNEY WORLD. 1981. Burbank, CA: Walt Disney Home Video: Walt Disney Telecommunication and Non-Theatrical Co. 1 videocassete (25 min.): son., color.; 12 mm. VHSNTSC

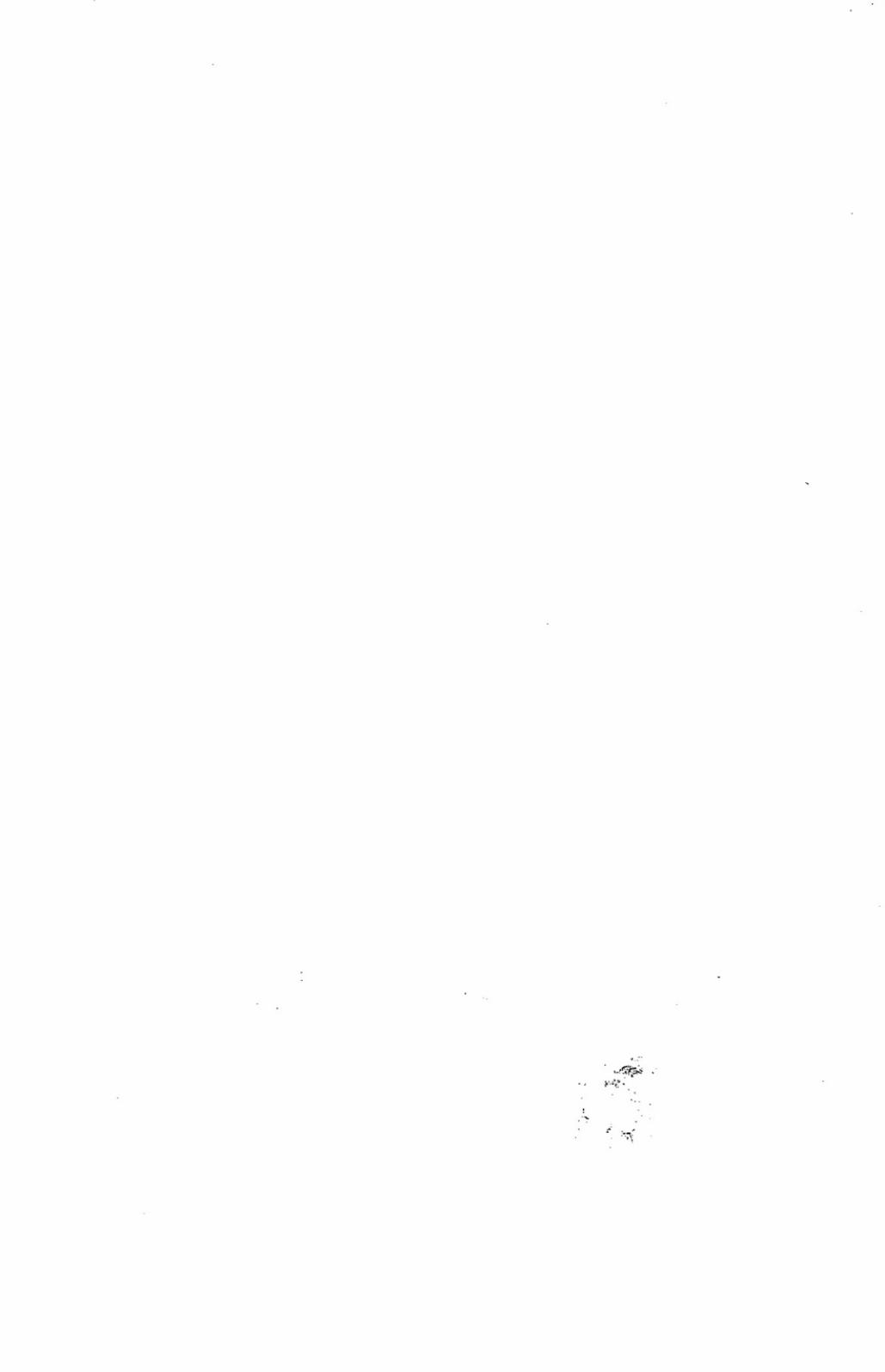
(m) Trabalho em evento:

MELO, A. C. 1999. "A influência francesa no discurso da moda". In: Encontro do Grupo de Estudo Lingüístico do Estado de São Paulo - GEL. Franca.

(n) Consultas à Internet:

AUTOR. ano da publicação. "Nome do artigo". *Nome do periódico* (online). Disponível em : endereço da Internet. (data da consulta). Exemplo:

KAWASAKI, J. I.; RAVEN, M. R. 1995. "Computer – administered surveys in extension". *Journal of Extension* (online). Available: [www.joe.org/Joe/index.html](http://www.joe.org/Joe/index.html). (20 set. 1999).



Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda e corresponde  
ao consumo de 3,0 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.  
**RECICLE SEMPRE.**



 **Linear B**  
gráfica  
[www.linearb.com.br](http://www.linearb.com.br)  
Tel. (11) 3812-2817

**GERALDO CARLOS DO  
NASCIMENTO  
SANDRA FISCHER**

As múltiplas faces de *Duas caras*:  
telenovela e contemporaneidade

**LUCIANA CORRÊA DE  
ARAÚJO**

Histórias de almas e milagres: a religião  
nos filmes silenciosos pernambucanos

**JOSETTE MONZANI**

Glauber, *Deus e o Diabo* e a questão dos  
gêneros cinematográficos

**ANDREA MOLFETTA**

Natureza e personagem no cinema  
latino-americano do novo século

**TUNICO AMANCIO**

Leonardo Favio: faces e interfaces de um  
certo cinema latino

**LUIS ALEJANDRO  
NITRIHUAL VALDEBENITO**

Crítica literaria de revista de libros de  
*El Mercurio* 2002-2004 – la construcción  
de un canon tradicional

**LISANDRO NOGUEIRA**

Cinema e Jornalismo: o melodrama e a  
tragédia moderna

**ROBERTO RAMOS**

Caso Isabella: uma leitura semiológica

**ANNA MARIA BALOGH**

Se-ducere: esse obscuro objeto do  
desejo

**ESTHER HAMBURGER**

Da janela do meu quarto